

GERSON PIEROTTI

**A HISTÓRIA DA TROMPA NATURAL
DA ORIGEM AOS DIAS ATUAIS.**

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Curso de
Graduação em Música da Faculdade Santa Marcelina, em
cumprimento parcial às exigências para a obtenção do
título de Bacharel em Instrumento Erudito

Orientador: Prof.^a Dr.^a Michelle Agnes Magalhães

São Paulo

Novembro/2011

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	4
AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	6
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1	
DA ORIGEM ÀS PRIMEIRAS TROMPAS	9
1.1 O SURGIMENTO DA TROMPA NATURAL	9
1.2 A TROMPA NATURAL NO SÉCULO XVII, O DESENVOLVIMENTO	18
CAPÍTULO 2	
A TRANSIÇÃO	25
2.1 A TROMPA NO SÉCULO XIX, E SUA INTRODUÇÃO NAS SALAS DE CONCERTO	25
2.2 JOHANN SEBÁSTIAN BACH	28
2.3 PRINCIPAIS COMPOSITORES PARA TROMPA NO SÉCULO XVIII	30
2.4 O PERÍODO DE 1750 A 1800 E A INFLUÊNCIA DE LEUTGEB E PUNTO NO DESENVOLVIMENTO DA TROMPA	34
2.5 TÉCNICAS DE MÃO, E AS ‘BOMBAS’ DA TROMPA NATURAL	38
2.6 FAMÍLIA ESTERHÁZY	42
2.7 SUÁBIA: OETTINGEN-WALLERSTEIN	43

2.8 LISTA DE ALGUNS DOS PRINCIPAIS MÚSICOS QUE TOCARAM TROMPA NATURAL ANTES DO APARECIMENTO DOS ROTORES_____	44
2.9 A INVENÇÃO DAS VÁLVULAS_____	46
CAPÍTULO 3	
A TROMPA NATURAL A PARTIR DO SÉCULO XIX_____	49
3.1 A TRANSIÇÃO DA TROMPA NATURAL PARA TROMPA DE VÁLVULAS_____	49
3.2 A TROMPA NATURAL NO BRASIL, DO SURGIMENTO AOS DIAS ATUAIS_____	57
CONCLUSÃO_____	60
BIBLIOGRAFIA_____	62

LISTA DE FIGURAS

Figura1: Shofar	10
Figura 2: Kudu horn.....	10
Figura 3: Trompa de bambu.....	11
Figura 4: Trompa de argila.....	12
Figura 5: Salpinx.....	13
Figura 6: Keras	13
Figura 7: Lur	15
Figura 8: Cornu.....	16
Figura 9: Hidraulos	16
Figura 10: Olifante.....	17
Figura 11: Tur à plusieurs	23
Figura12: Trompe	23
Figura 13: Cor de Chasse (trompa de caça).....	24

AGRADECIMENTOS

Meus mais sinceros e profundos agradecimentos a Deus em primeiro lugar, pois sem Ele nada seria possível.

Agradeço a toda minha família pelo apoio e força, que mesmo estando a alguma distância se fizeram presentes na minha vida e meus estudos, aos meus amigos acadêmicos, em especial Renato Lanza Gimenes e Paulo Lucas Moura da Silva, por todo o apoio e união no decorrer do curso.

Meu agradecimento e profundo respeito a todos os professores de música, da faculdade e da vida, especialmente ao professor Adalto Soares, pela paciência, e pela sabedoria que me passaram até aqui. E a Carolina Andrea Guede Vega por todo companheirismo, carinho e apoio, contribuindo para a conclusão do meu curso.

RESUMO

A proposta deste trabalho é relatar a história da trompa natural, e mostrar como sua história influencia diretamente na forma de se tocar a trompa de válvulas nos dias de hoje e de incentivar o estudo do instrumento desenvolvido e introduzido na orquestra antes do século XIX. Conhecer e entender a origem, história, fases e os materiais utilizados para a construção da trompa natural, contribuem diretamente para o desenvolvimento da técnica, aperfeiçoamento do som e afinação dos trompistas, principalmente quando se insere esse conhecimento na prática do trabalho técnico e performático, hoje, na trompa de válvulas.

ABSTRACT

The proposal of this work is to report about the history of natural horn, and show how your history directly influences the way of play horn valve today and encourage the study of the instrument developed and introduced in the orchestra before the nineteenth century. To know and understand the origin, history, phases and materials used for construction of the natural horn, which directly contribute to the development of technique, improved the sound and pitch of the horn players, especially when inserted that knowledge to the practice of technical and interpretive work, today, on valve horn.

INTRODUÇÃO

Os instrumentos musicais sempre foram, desde suas origens, muito requisitados pela sociedade, tanto como uma necessidade prática do dia-a-dia da população, quanto uma forma de entretenimento. A trompa natural é um instrumento que já teve suas épocas áureas nessas duas funções, passando por muitas modificações, tanto físicas quanto nominais. Os antecessores da trompa foram usados desde a pré-história como um meio de comunicação à distância, e ocupavam funções de sinalização muito importantes, como alertas de aproximação de inimigos, sons de amedrontamento e toques para reunir pessoas.

Posteriormente, com o aumento da população e o florescimento da área de entretenimento, podemos notar grandes transformações nos instrumentos musicais em geral. Contudo, a trompa já no período Barroco, passa a ocupar uma função artística, mudando, portanto a forma como é encarada pela sociedade. Muitas modificações tiveram que ocorrer na trompa com essa nova função, de modo que um grau bastante elevado de refinamento pudesse ser alcançado e ela pudesse acompanhar os demais instrumentos que nessa época já estavam mais aprimorados.

Este desenvolvimento da trompa natural aconteceu em diferentes lugares, e de diferentes maneiras. Portanto este trabalho tem o objetivo de relatar com detalhes essas mudanças e transformações ocorridas com a trompa natural desde seus mais primitivos antecedentes até o aparecimento da trompa de válvulas como conhecemos hoje, e falar sobre a utilização do instrumento antigo atualmente.

CAPÍTULO 1

DA ORIGEM ÀS PRIMEIRAS TROMPAS

1.1 O SURGIMENTO DA TROMPA NATURAL.

A Trompa se originou em diversos lugares onde a vida humana esteve presente. Mesmo não tendo contato ou conhecimento mútuo, diferentes civilizações antigas desenvolveram instrumentos similares que são a origem do que viria a ser a Trompa Natural. Os materiais usados eram basicamente chifres, ossos, conchas e plantas encontradas no ambiente natural.

Não existe, portanto, algo ou alguém que tenha “inventado” ou “descoberto” a trompa. Esses instrumentos, que podemos chamar de antepassados da trompa pelo seu formato cônico e o modo de produção sonora (uma vibração labial geradora do som), surgiram e se desenvolveram ao redor do mundo. São muitos os seus “tocadores” que ficaram no anonimato e se perderam através da história, assim como os próprios instrumentos que acabaram por desaparecer restando apenas registros, como gravuras, por exemplo.

Um dos primeiros registros encontrados de um antepassado da trompa ou trompete é uma gravura que tem como tema o herói sumério Gilgamesh, que data do terceiro ou quarto milênio a.C: “Descreve-se nesses registros, um instrumento feito de madeira, o que de fato deveria ser um galho oco de árvore e que tinha uma junção de

uma parte maior no fim, provavelmente ali colocada para proporcionar a amplificação do som.” (BINGHAM, 1975, p.05).

No Oriente Médio, os Hebreus usavam um instrumento denominado *shofar*, esse instrumento era feito a partir de chifres de carneiros ou bois. Na África, nativos sul-africanos usavam a *kuduhorn*, que era um instrumento feito a partir do chifre de antílopes, na América do Sul, índios possuíam um instrumento de bambú que possuía um orifício na ponta, por onde se emitia o ar necessário para a reprodução do som.



¹Figura1: Shofar



²Figura 2: Kudu horn

¹Shofar ([http://www.talit.com/review_category.asp? item=248](http://www.talit.com/review_category.asp?item=248)) acessado em 24/05/2011.

² Kudu horn (<http://shofarsforsale.com/shofar/huge-40-yemenite-shofar-kudu-horn-kosher-musictrumpet/>) acessado em 24/05/2011.

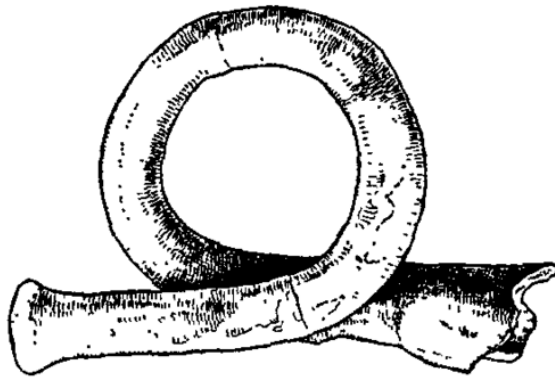


³Figura 3: Trompa de bambu

A evolução desses instrumentos primitivos aconteceu de forma muito variada devido à variedade desses instrumentos, e cada um foi sendo adaptado ao contexto cultural e às necessidades específicas dos povos que o desenvolveram da melhor maneira. E foram desses antepassados em comum que foram surgindo os instrumentos como trompa, trombone, trompete e tuba da atual família dos metais.

Seguindo de certa maneira uma linha do tempo da evolução da trompa, podemos citar aqui a *terracottahorn* (trompa de argila), esse foi um dos primeiros instrumentos primitivos sobreviventes nos dias atuais, que podemos encontrar em museus. Foram usados por etruscos em aproximadamente 450 a.C. Eram instrumentos feitos de argila, e já apresentavam uma estrutura parecida com o formato atual da trompa.

³Trompa de bambu (<http://www.arcoirismusic.com/catalogo.asp?sec=119&id=263>) acessado em 24/05/2011.



⁴Figura 4: Trompa de argila

Todos esses instrumentos de diferentes materiais foram muito úteis à civilização ao longo dos séculos. Eles assumiam na vida cotidiana diversas funções, como sinalizações militares, toques para reunir pessoas, toques específicos para indicar a hora do dia, sons de amedrontamento durante as batalhas e também amplificação da voz humana para pronunciamentos e decretos. Existiam instrumentos na Grécia que ocupavam as mesmas funções, o *salpinx* (um trompete reto de metal) e a *Keras* (que era um chifre ondulado de animal).

⁴Trompa de argila (<http://chestofbooks.com/reference/Encyclopedia-Britannica-2/images/Model-of-Roman-Bugle.png>) acessado em 24/05/2011



⁵Figura 5: Salpinx



⁶Figura 6: Keras

Seguindo a linha do tempo na evolução da trompa, entramos agora numa época conhecida como Idade do Bronze. Da Idade do Bronze conhecem-se Trompas originárias do norte da Europa, chamadas *Lur* (plural *lurer*). Este nome, dinamarquês, é relativamente recente (data de 1797, quando o primeiro destes instrumentos foi

⁵*Salpinx* (http://www.terpandros.com/salpix_anatoliki) acessado em 24/05/2011

⁶*Keras* (http://etc.usf.edu/clipart/1500/1598/keras_1.htm) acessado em 24/05/2011

encontrado numa escavação). Além deste país, também foram encontrados esses instrumentos na Suécia, costa oeste da Noruega, norte da Alemanha e Irlanda.

Estas trompas, que datam do período entre 1100 a.C. e 500 a.C., eram feitas de bronze, com o tubo cônico alongado em forma de “S” mas com a segunda seção torcida em relação ao plano da primeira, como o formato de duas presas de mamute conectadas uma a outra, sendo elas curvadas cada uma para um lado, e terminando não numa campana, mas num disco plano ornamentado. Curiosamente, apresenta um bocal não destacável parecido com o do trombone tenor moderno. Segundo Morley-Pegge, “a *Lur* esteve presente no período da Idade do Bronze datando aproximadamente de 800 a.C. a 400 a.C.” (MORLEY-PEGGE, 1973, p. 9).

A *Lur* é o mais antigo ancestral da trompa, propriamente dita, e era utilizada por clãs escandinavos, em suas batalhas, para amedrontar seus inimigos, pois ela tinha um som muito forte, estridente e amedrontador.

Foi na Grécia Antiga que instrumentos musicais começaram, por fim, a ocupar importantes funções como componentes musicais em festividades. O *aulos* (antecedente do oboé) e o *syrinx* (flauta de Pã) apareciam freqüentemente em jogos olímpicos, *pythicos*, *nemeios* e *panathenaios*, festividades que acabaram por se transformar em grandes centros musicais e verdadeiros “festivais de música” da época (CERNUSÁK, 1930, p. 18).

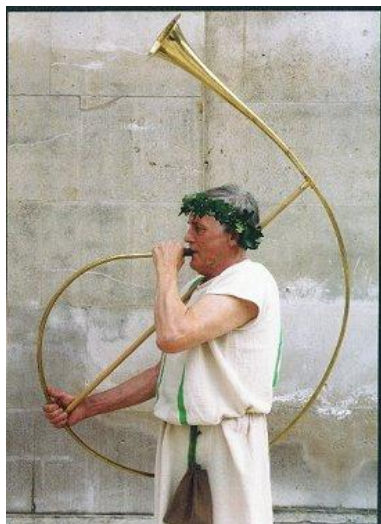
Confirmando o uso do instrumento musical na própria música da época, podemos destacar a história de um vencedor dos jogos *pythicos*, a Sacada de Arco, que expressava como ninguém a batalha de Apolo, deus grego, com Python, o dragão, apresentando sua própria composição e tocando o *aulos*, essa história se passa em 582 a.C.

Já no período do Império Romano, apareceram dois tipos diferentes de trompa, a *Cornu* e a *Buccina*. Essas duas trompas têm uma aparência muito similar, muitas vezes dadas como sinônimas uma da outra, porém elas têm funções completamente diferentes, o *cornu* era utilizado para fins militares, como por exemplo, cerimônias fúnebres, e também nos circos quando era usada juntamente com o *hydraulos*. O *Cornu* é um instrumento de aproximadamente três metros de comprimento, todo cônico e estreito e em forma de “G”. Feito de metal, o *Cornu* continha uma barra transversal de madeira, que proporcionava maior sustentação e rigidez à estrutura do instrumento, servindo também como suporte para quem o executava. A *Buccina*, que tem a mesma forma do *Cornu* era utilizada principalmente por pastores e também para indicar as horas do dia para a população.



⁷Figura 7: Lur

⁷ Lur (http://oldtiden.natmus.dk/udstillingen/bronzealderen/lurerne_fra_bronzealderen/lurerne_og_deres_musik/language/uk/) acessado em 24/05/2011.



⁸Figura 8: Cornu



⁹Figura 9: Hidraulicos

Durante toda a Idade Média continuaram a usar-se para os mesmos fins militares, religiosos, para emissões de sinais, festividades, chamadas e entretenimentos,

⁸ Cornu (<http://www.ancestral.co.uk/romanmusic2003.htm>) acessado em 24/05/2011.

⁹ Hydraulis (<http://www.orgue.ch/portugais/presentation-p.html>) acessado em 24/05/2011. “O antepassado do órgão é o hydraulis, ou o órgão hidráulico, inventado no século III a.C. pelo engenheiro grego Ctesíbio de Alexandria, responsável pelo cruzamento da flauta típica grega, o *aulos*, com o sistema hidráulico de injeção de ar compressorizado nos tubos” (retirado de [http://wapedia.mobi/pt/Órgão_\(instrumento_musical\)](http://wapedia.mobi/pt/Órgão_(instrumento_musical))).

os primitivos *cornos de animais*. Primeiro sem bocal, com o início do tubo do instrumento sendo colocado diretamente sobre os lábios do trompista, depois com o bocal como parte integrante do instrumento, e posteriormente com o bocal descartável. Os bocais eram primitivamente em forma de taças, e só mais tarde eles passaram a ter a forma de funil (cônico). Convém dizer que até o século XVII, os bocais das trompas e dos trompetes eram idênticos. No século X começam a surgir *cornos* com orifícios laterais, permitindo a execução de melodias simples, e se mantiveram até o início da Renascença, ainda hoje os pastores escandinavos utilizam *cornos* com três orifícios. Uma parte dos instrumentos deste tipo continuaram naturalmente a existir sem orifícios, como é o caso do *Olifante*.

O *olifante* é um instrumento feito a partir de uma presa de elefante ou ossos de animais grandes, assim como a *Ox-horn*, que proporcionavam um caixa de ressonância para o som. Chegou ao Ocidente, vindo de Bizâncio, e foi um instrumento muito utilizado durante a Idade Média. O *olifante* era feito de marfim, e ricamente esculpido ou muitas vezes guarnecido a prata, e por ser muito belo e precioso este instrumento se tornou símbolo da realeza (JANETZKY / BRÜCHLE, 1988, p.13).



¹⁰Figura 10: Olifante

¹⁰Olifante (http://oc.encydia.com/es/Olifante_De_Borradaile) acessado em 24/05/2011.

1.2 O DESENVOLVIMENTO DA TROMPA NATURAL NO SÉCULO XVII

Pouco depois, entramos no século XVII, período da Renascença, que corresponde ao renascimento das letras, das artes e da ciência como um todo. Nesse período a trompa também sofre modificações.

Em toda a Europa, e principalmente na França, cresce nesse mesmo período um esporte que se torna muito popular, que é a caça esportiva, e a trompa por sua vez, foi ganhando mais popularidade no esporte da caça.

Na caça esportiva, um esporte aristocrático, a trompa se tornou essencial, pois era responsável por sinalizar as várias situações em que a caça, ou o caçador se encontravam no jogo, e esse fato exigiu dos construtores da trompa modificações na sua fabricação, e durante esse período a trompa aumenta de tamanho, e na sua produção são progressivamente abandonados os materiais de origem animal, começando a se utilizar apenas o metal, com o qual são ensaiadas e experimentadas diferentes tipos de curvatura, para aumentar o alcance de notas possíveis. Em 1636 o músico erudito francês Marin Mersenne escreveu sobre quatro tipos diferentes de trompas em seu *Harmonie Universelle* que eram agrupadas com base em sua estrutura, *Le Grand Cor* (o grande chifre), *Cor a plusieurs tours* (chifre com várias voltas), *Le cor qui n'a qu'un seul tour* (o chifre que tem apenas uma volta), *Le huchet* (o chifre com o qual se chama de longe) (Morley-Pegge, 1973, p.12).

Dois dos vários modelos de trompa tiveram um papel preponderante na história posterior do instrumento: o *trompe*, uma trompa de caça feita em forma de Lua crescente com uma única bobina no tubo usado em toda a Europa. E o *cor à plusieurs*

tours, que era bem mais longo, porém era utilizado em forma de espiral, fechado e com várias voltas, enrolado. Segundo Mersenne “o *trompe* era mais comumente usado para caça, que mais tarde foi substituído pelo *hooped* na França, declarando que o modelo em espiral foi pouco utilizado na França” (MORLEY-PEGGE, 1973, p.13). Esses instrumentos também foram relatados, porém em diferentes formas, em outras regiões como Virdung na Suécia, região Saxônia superior e na Bohemia do Norte.

Tanto o *trompe* quanto o *cor à plusieurs tours*, parecem ter desempenhado um papel fundamental, embora diferentes, no século XVII, na adoção de sinais de caça com linhas melódicas mais elaboradas do que utilizadas anteriormente. Na França, por exemplo, o sinal pelo avistamento do animal dado por Du Fouilloux Mersenne constava de três notas curtas seguida de uma longa, por Philidor (1705) poderia se notar o uso de um acorde maior como sinal, isso se deve ao fato de o *trompe* ter os tubos mais longos e poder emitir o som da quinta justa (a terça do acorde). Na Alemanha e na Boêmia, nota-se que a tradição de sinais de caça com a trompa se manteve, porém foi influenciada pelo repertório dos trompetistas da corte da época, por exemplo, na França os sinais de caça eram baseados nos trotes de um cavalo. Já na Alemanha e Boêmia, esse ritmo ficou mais rápido, e eram semelhantes ao repertório dos trompetistas contemporâneos. Segundo Mersenne os trompistas poderiam tocar juntos se desejassem, e a formação de um grupo de trompas de caça seria da seguinte forma:

Deveria se ajustar o comprimento de suas *trompes*, por exemplo, se a maior trompa é de seis metros de comprimento, essa ira tocar uma quinta abaixo da trompa com quatro metros de comprimento, ele também poderia escrever uma parte onde sua proporção seria de 3:2, ai se acrescentaria mais um trompista com uma trompa de três metros de comprimento e ele ira tocar uma quarta acima do segundo, de modo que os

três formariam um trio perfeito, tocando as três notas principais do primeiro modo, e seria fácil acrescentar mais três ou quatro trompistas que toquem os outros acordes.

Perto da segunda metade do século XVII a trompa natural começa a exercer a função de um instrumento musical propriamente dito, porém existem algumas controversas quanto ao primeiro aparecimento da trompa em um grupo musical. Há rumores de que a trompa apareceu pela primeira vez na Itália na ópera *Erminio* de *Michelangelo Rossi* em 1633 no sul da Jordânia, porém a presença de uma trompa nesta ópera tem que ser descartada uma vez que a parte faz uma referência a um “coro de caçadores”, sem citação explícita de sinais de trompas de caça identificáveis (FITZPATRICK, 1970, p5). Em 1639 na “*Caccia Allá chiamata*” da ópera *Le nozze di Teti e di Peleo* de *Cavalli* em Veneza, no 1º ato e cena1, pode certamente se dizer que é uma referência a um grupo de trompas de caça, embora, dada a data da composição não pode se presumir que as *trompas hooped* foram utilizadas. A peça é escrita para cordas ao invés de trompas, embora, obviamente, imita a música para um grupo de trompas de caça do tipo descrito por Mersenne.

As primeiras trompas circulares, as *cor de chasse* (a trompa natural, como será chamada mais tarde, propriamente dita), foram na verdade utilizadas pela primeira vez em 1664 no *Divertissement-ballet La Princesse d'Elide* de Jean-Baptiste Lully em Versailles. A partitura contém uma referência clara aos condutores de cães e caçadores com a trompa de caça enquanto o libreto faz referência explícita a ambos os coros e *Trompes de chasses*, o aparecimento do novo instrumento, nesta ocasião, no entanto, também é documentada por uma gravura de Israël Silvestre, *Les plaisirs de l'Isle enchantée*, ou *et les festes divertissemens du Roy* em Versailles (publicado em 1676), que retrata uma cena da comédia, e é provavelmente a mais antiga representação iconográfica das verdadeiras *trompas hooped*. Outra importante fonte de documentação

é fornecida pelo Cardeal Flavio Chigi, legado papal na corte da França, que no mesmo ano de 1664, novamente em Versailles, participou de uma *curée* (alimentação de algumas das presas para os cães, ao som dos instrumentos) durante o qual sua atenção foi capturada pelos *ritorte alcune Trombe*, que eram alguns dobrados de trombetas (LIONNET, 1996, p.714). Também em Versailles, no Salon de Diane, a *trompa hooped* apareceu em alguns troféus de caça esculpidos entre o final da década de 1670 e 1682, enquanto o exemplo mais antigo sobrevivente do instrumento é a feita por Hieronimus Starck de Nuremberg em 1667 (agora no Museu Musikhistorisk, Copenhagen).

Outro modelo *hooped* também foi construído por Cretien de Paris de 1680 em diante. Este tinha um corpo amplo constituído de bobinas de metade do tubo (227 cm de comprimento, 48 cm de diâmetro), com um diâmetro de 12 mm, um bocal soldado a uma haste longa e removível e uma campana de 14,5 centímetros reforçada com uma cobertura decorada com desenhos típicos do período de Luís XIV (D'ANTERROCHES, 1992, p.715).

Um instrumento que data de 1689 atribuído a Michel Koch de Dresden é um exemplo de um desenvolvimento posterior (agora no Musikinstrumenten-Museum, Universidade de Leipzig). O *mouthpipe* é soldado ao corpo e reforçado por uma travessa, como é a campana (que se aproxima de 21 cm de diâmetro), portanto o instrumento é mais sólido e adequado para a caça a cavalo. Um modelo semelhante, mas com duas bobinas de tubos, ainda estava sendo usado em 1710 por Augusto, o Forte, rei da Polônia. De 1723 em diante, no entanto, um modelo inventado por Marc-Antoine Marquês de Dampierre, o comandante dos caçadores de Luís XV, era de uso generalizado. Tinha uma bobina e meia, e suas dimensões eram enormes (405 cm de comprimento, com diâmetro de 72 cm). Por ocasião do nascimento de Dauphine em 1729, Dampierre, em colaboração com a fabricante de instrumentos Le Brun, criou um

novo modelo, descrito como “à *La Dauphine*”, com duas bobinas e meia de tubo (450 cm de comprimento e 54 centímetros de diâmetro). Este instrumento foi mais administrável e permaneceu em uso por aproximadamente cem anos, até o aparecimento da *trompe d'Oléans*, na virada do século XIX, com três bobinas e meia (cerca de 40 cm de diâmetro) que ainda está em utilização (MAROLLES, 1930, p.715). Estes modelos têm um repertório de sinais de caça que foram pela primeira vez documentados em um conjunto montado pela *AD Philidor* em 1705 sob o título *Tousles appels de trompe pour la chasse*. Em 1670 na Bohemia um mestre desconhecido escreve a *Sonata da caccia con un corno para trompa de caça*.

A introdução da trompa natural na sala de concerto foi uma mudança muito radical em sua identidade. Até o século XVII seus executantes não precisavam se preocupar em ler partituras, pois seu papel era único e exclusivamente o de sinalizar a aparição, o movimento e algo relacionado à caça, portanto os compositores tinham muita dificuldade, devido à falta de oportunidade, para escrever para esse instrumento na época. Com pouca música para se tocar os trompistas não tinham como se sustentar como profissionais. Entretanto mesmo depois das primeiras aparições nas salas de concerto, no começo de sua história a trompa natural tinha uma única função nessas primeiras peças, que era de tocar fanfarras, como referência à *cor de chasse* (trompa de caça).



¹¹Figura 11: Tur à plusieurs



¹²Figura12: Trompe

¹¹Tur à plusieurs (<http://mamaoknits.blogspot.com/>) acessado em 24/05/2011.

¹²Trompe (<http://homepages.ed.ac.uk/ezhm01/rtp2a.html>) acessado em 24/05/2011



13

Figura 13: Cor de Chasse (trompa de caça)

¹³Cor de Chasse (trompa de caça) (<http://www.gourmetfly.com/Venerie3htm>) acessado em 24/05/2011.

CAPÍTULO 2

A TRANSIÇÃO

2.1 A TROMPA NO SÉCULO XVIII E SUA INTRODUÇÃO NAS SALAS DE CONCERTO

O Conde Frantisek Antonin Von Sporck, um nobre rico de Lissa na Boêmia (agora Lezno, Polônia), impressionou-se tanto com a trompa que mandou seus dois criados, Wenzel Sweda e Peter Rolling, aprender a tocá-la em Paris. Sporck era dono de um dos maiores estabelecimentos de caça do período, o maior interesse de Sporck estava no potencial do instrumento ao ar livre, mas ele também era um músico dedicado que produziu a primeira *troupe* de ópera da Boêmia e uma orquestra que tocou em Praga e Kuks, assim como em Lissa. O Conde Sporck também fundou a Ordem de Santo Huberto, santo patrono da caça. A missa de santo Huberto ainda é executada no dia 3 de novembro e trompas *parforce* são tradicionalmente usadas durante esse serviço. As trompas começaram a aparecer em seu conjunto musical desde seu início, mas o instrumento não aparece em nenhuma das músicas sobreviventes desse repertório de corte. Assim o real legado do Conde Sporck reside no papel que exerceu de levar a arte da execução da trompa à Europa Central e, possivelmente, por inspirar os fabricantes de instrumentos de metal de Nuremberg a construir trompas na década de 1680. Não é

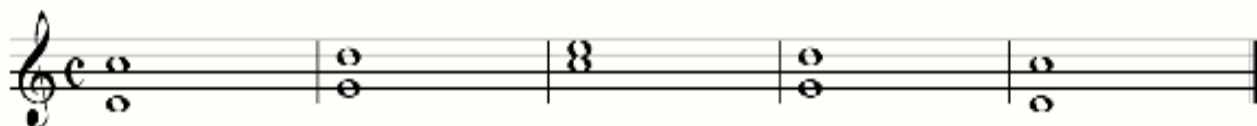
certo que o conde teve uma conexão com o primeiro uso registrado de trompas na posição de membros efetivos da orquestra, na apresentação da ópera *Dianna Rappacificata con Venere e con Amore* de Carlo Agostino Badia, encenada em Viena no ano de 1700, pois neste momento, outros estavam pensando também em incluir trompas em suas partituras. Elas reaparecem cinco anos depois na ópera *Octavia*, de Reinhard Kaiser. Johann Mattheson, que ouviu trompas em suas produções em Hamburgo, posteriormente escreveu em seu tratado de 1713 que: "Amáveis e esplêndidas trompas de caça têm entrado ultimamente em voga na Alemanha, e que aquelas em Fá são as mais úteis, e que seu som preenche melhor do que os gritantes e ensurdecadores trompetes".

Por volta de 1700, os irmãos Johann e Michael Leichnambschneider, em Viena, foram os primeiros a comprimir um simples *parforce* enrolado em um formato tão compacto, que seu diâmetro foi reduzido à metade. O instrumento resultante foi o *Waldhorn* - trompa natural duplamente enrolada em fá. Ela se tornou o modelo mais frequentemente utilizado no período barroco, sucedido pela *Waldhorn* triplamente enrolada em ré, também a mais popular de sua época. Diferentemente da *parforce*, a *Waldhorn* foi concebida para uso camerístico, sendo assim munida com um tubo de diâmetro interno mais largo e uma curva de campana também alargada o que resultou em um som mais aveludado. Finalmente, a *Waldhorn* tornou-se um integrante regular da orquestra do século XVIII.

Ao escrever partes para trompa, os compositores do século XVIII frequentemente demandavam instrumentos na tonalidade da composição para que as notas abertas fundamentais do instrumento fossem empregadas no reforço da tônica e da dominante. A escrita para trompa típica do estilo composicional deste século se utiliza das notas

abertas numa maneira que ficou conhecida como ‘progressão de trompa’ ou ‘quintas de trompa’.

Esta progressão foi a base da importante função de acompanhamento do instrumento. Duas trompas tocando parciais forneceram a base harmônica para muitas composições.



Exemplo 1: ‘Progressão de trompa’

Durante o século XVIII, passaram a ser confeccionados tudéis de madeira que davam à trompa a possibilidade de tocar diferentes tonalidades. Este desenvolvimento pode ser traçado desde a Áustria do início do século XVIII, especialmente os irmãos Leichnambschneider em Viena. Por volta de 1740, seu uso já era uma prática normal entre os trompistas.

2.2 JOHANN SEBÁSTIAN BACH

J.S. Bach, os mais celebrados dos compositores europeus, foi o primeiro a utilizar a trompa regularmente e, em 1713, incluiu o instrumento na sua cantata produzida em Weimar, *Wasmirbehagt* (BWV 280). Ele a usou novamente no *Concerto de Bradenburgo nº1* (BWV 1046), uma composição baseada em movimentos que haviam sido compostos isoladamente em Weimar, mas que foram reunidos em Cöthen, destinados, provavelmente, a serem executados por músicos visitantes. Ao mudar-se para Leipzig, entretanto, Bach começou a escrever para trompas em uma base mais regular, o que sugere que havia trompistas disponíveis nesta cidade. É provável que eles fossem originalmente trompetistas e, desta maneira, sentiam-se confortáveis ao tocarem a tessitura aguda que os compositores tinham que empregar quando escreviam melodicamente para a trompa barroca.

Como sabemos, grande parte das obras de Bach para trompa barroca limita-se quase que inteiramente às notas da série harmônica, mas Bach também escreveu algumas obras onde a linha para trompa solo é escrita na tonalidade do concerto e incluiu muitas notas cromáticas que não são possíveis na trompa barroca tal como a conhecemos. O primeiro movimento da cantata *Also hat Gott die Welt geliebt* (BWV 68, 1725), por exemplo, inclui um extenso *obbligato* em Ré menor para *corno*. Nela o termo pode ser uma abreviação de *cornetto*, um instrumento que é utilizado no final da cantata. O termo também é utilizado em outro lugar: *Haltim Gedächtnis Jesum Christ* (BWV 67 1724) inclui um *corno da tirarsi* (uma trompa de vara) que também é às vezes, abreviada como *corno* e aparentemente era capaz de tocar notas impossíveis numa trompa natural, a menos que essa fosse abafada com a mão. Nenhum instrumento desse tipo sobreviveu, mas alguns trompetes parecem ter tido varas já no século XV e a *tromba da tirarsi* (trompete de vara) também aparecia nas

partituras de Bach. Outros instrumentos mencionados por ele são *Corne parforce*, *Corno de caccia*, *Corne de chasse* e *Lituus*. Enquanto esses podiam estar descrevendo diferentes formatos de trompa, principalmente numa época em que o instrumento estava se desenvolvendo rapidamente, eles também podem ter sido empregados para distinguir as diferentes maneiras de segurá-lo. Morley-Pegge em 1960 é um dos autores cautelosos em relação ao assunto: “Até novas evidências aparecerem, nós podemos apenas arriscar palpites” (MORLEY-PEGGE, 1960, p. 140).

2.3 PRINCIPAIS COMPOSITORES PARA TROMPA DO SÉCULO XVIII

A situação de Bach em Leipzig era bastante diferente daquela em Dresden, onde a guilda dos trompetistas impedia seus profissionais de tocarem trompas. Como resultado, uma escola separada de trompistas se desenvolveu, trazendo oportunidades para executantes de trompa baixo experimentarem abafamentos rudimentares com a mão. Já em 1717, em um período contemporâneo de Bach, temos evidências de que os trompistas de Dresden gabavam-se de um grande virtuosismo técnico (HIEBERT, 1992, p.116). Este virtuosismo pode ser notado nos concertos para trompa de compositores como Johann Heinichen, Jan Zelenka e Johann Hasse, assim como naqueles de uma coleção extraordinária de concertos e obras de câmara para trompa solo que sobrevivem na Universidade de Lund na Suécia (RASMUSSEN, 1962, p. 135-152). Escritos por compositores que parecem ter trabalhado na área de Dresden durante a primeira metade do século XVIII, essa última coleção inclui obras muito interessantes para trompa aguda, escritas por J. J. Quantz, outras por Christoph Förster, um dos irmãos Graun, e por um compositor chamado Reinhardt, cuja execução demanda uma técnica muito desenvolvida. Há também peças escritas por alguns dos próprios trompistas de Dresden. Entre elas, inclui-se um concerto de Johann Knechtel, que substituiu Johann Schindler na orquestra da corte em 1734 (HIEBERT, 1992, p.122) e uma peça anônima, possivelmente escrita por Anton Hampel (RASMUSSEN, 1962, p.22.).

Hampel se especializou em tocar trompa baixo, e juntou-se com a orquestra da corte de Dresden em 1737, substituindo Andreas Schindler. Ele e seu colega mais novo, o executante de trompa aguda Karl Haudek, nasceram na Bohemia (Hampel em Praga e

Haudek em Dobrís), mudaram-se para Dresden quando tinham por volta de 27 anos de idade, e lá permaneceram para os restos de suas vidas, conseguindo distinta reputação como duetistas e professores. Ambos ensinaram também a Giovanni Punto e a nomeação de um dos pupilos de Punto, Heinrich Domnich, para o posto de professor de trompa do conservatório de Paris em 1795 garantindo assim, que a tradição Saxo-Boêmia tivesse uma influência majoritária na escola de trompa francesa do século XIX (HIEBERT, 1992, p.122).

Hampel também exerceu um importante papel no desenvolvimento da *Inventionshorn* e da *non-transposing mute* (FRÖLICH, 1837 p.7), e embora não estivesse provavelmente sozinho nas experimentações com o uso da mão na campana em meados do século XVIII, sua imortalidade foi assegurada quando Domnich o creditou como o único inventor da técnica em 1807 (DOMNICH, 1807, p. 88). Sobre a primeira vez que Hampel tentou imitar o hábito de alguns oboístas suavizarem seus instrumentos colocando um tecido sobre a campana, Domnich escreve:

Ele ficou surpreso com o fato do instrumento elevar-se em meio tom. Em uma inspiração luminosa ele percebeu que inserindo e tirando alternadamente um tampão de algodão, podia cobrir continuamente qualquer escala diatônica ou cromática. Com isso, compôs algumas novas músicas para trompa que incluíam notas até então estrangeiras para o instrumento. Logo depois, descobrindo que sua mão podia substituir o tampão com vantagens, ele o descartou totalmente.

Apesar de a afirmação de Domnich apresentar uma versão claramente muito simplificada do processo, particularmente da maneira como o tom é mudado, os exames das composições de Hampel não deixam nenhuma dúvida de que ele sabia usar a técnica de mão (MORLEY-PEGGE, 1960, p. 88). Uma peça anônima atribuída a Hampel na coleção da Universidade de Lund também apela para a técnica – ela inclui, por exemplo, um movimento descendente de duas oitavas em Sol Maior. Autores como Morley-

Pegge, afirmam que a escrita desta peça se assemelha com a linguagem do manuscrito de exercícios de autoria de Hampel, *Lection pro cornui* (MORLEY-PEGGE, 1960, p. 202) perdido durante a Segunda Guerra Mundial (Cf. Catálogo de Breitkopf de 1769, p.361). Outro exemplo precoce da técnica de abafamento pode ser achado em um volume de duetos escritos por Haudek, recentemente reaparecidos em Londres. Isto sugere que, se Hampel algum dia entendeu a técnica de mão como sendo sua própria invenção, não temeu em dividi-la com o colega.



Exemplo 2: Anton Joseph Hampel, *Lection pro cornui*¹⁴

A Saxônia também influenciou o desenvolvimento de escolas de trompa em outros lugares da Europa durante a primeira metade do século XVIII. Handel, que nasceu na região, foi o primeiro a escrever para trompa na Inglaterra (*WATER MUSIC*, c. 1717) e muito embora níveis extremos de virtuosismo fossem requeridos apenas de alguns de seus conterrâneos, deve ter havido alguém em Londres capaz de lidar com partes difíceis como as do *obbligato* da ária *Va tacito* (Giulio Cesare, 1724). Telemann, que havia estudado e trabalhado em Leipzig, também escreveu algumas obras para

¹⁴ Morley-Pegge, 1960, p.203

trompa ao longo de suas viagens, e é possível que Vivaldi tenha sido influenciado a usar o instrumento por um de seus alunos, o violinista de Dresden, J.G.Pisendel

Trompa em F $\acute{a}$
Andante

p *cresc.*

p *cresc.*

f

Exemplo 3: G. F. Handel, trompa oblligato da \\'aria *Va t\'acito* de *Giulio Cesare*.

2.4 O PERÍODO DE 1750 A 1800 E A INFLUÊNCIA DE LEUTGEB E PUNTO NO DESENVOLVIMENTO DA TROMPA.

As mudanças que ocorreram no estilo musical na metade do século XVIII tiveram um efeito profundo no uso da trompa, uma vez que a texturas orquestrais ganharam um significado mais importante. Os compositores começaram a perceber que, da mesma maneira que se misturava com a trompa aguda ou com partes floreadas de clarino, o instrumento podia ser associado às madeiras, cordas e vozes, obtendo, com as notas de registro médio, uma textura orquestral ou camerística. Conseqüentemente a partir de 1760, a maioria dos conjuntos orquestrais ou camerísticos demandavam um par de trompas, com um trompista agudo (*cor solo*) e outro baixo (*cor basse*). É interessante notar que essas numerosas inovações, que rapidamente se tornaram uma parte vital da técnica solística, estão completamente ausentes nas partes orquestrais da segunda metade do século XVIII. Estas últimas não parecem levar em conta a técnica de trompa de mão, já muito desenvolvida na época.

As carreiras de Giovanni Punto e seu contemporâneo Joseph Leutgeb nos dizem muito sobre a escola de trompa da segunda metade do século XVIII, uma vez que Punto viajou extensivamente, ganhou fama internacional e deixou uma marca permanente na profissão através da sua docência, e que Leutgeb, por sua vez, é conhecido hoje primariamente por sua conexão com os concertos de Mozart.

Leutgeb conheceu Leopold, pai de Mozart, quando se juntou à orquestra do Príncipe-Arcebispo de Salsburgo em 1763, mantendo contato com esta família quando se mudou em 1777 de volta para Viena, sua cidade natal, para tocar o negócio de seu padrasto. Embora nunca tenha provavelmente figurado como um dos virtuosos da sua época, ele era certamente um executante refinado e musical cujo seu verdadeiro talento, de acordo com o *Mercure de France*, não residia na pirotecnia, mas em “sua habilidade

para tornar um simples *adagio* tão musical e tão preciso quanto a mais suave das vozes” (Fitzpatrick, 1770 p. 164). Mozart nunca pediu a ele que se aventurasse nas linhas virtuosísticas que seus contemporâneos freqüentemente exigiam. Nenhum retrato dele sobreviveu, e se pode somente supor que ele tenha tocado com um instrumento Boêmio. A duração de sua relação com Mozart nos dá uma visão fascinante de como sua idade pode ter afetado sua técnica. Tornou-se progressivamente claro que a demanda das obras tardias de Mozart para Leutgeb refletiam um estilo tecnicamente mais simplificado.



Exemplo 4 – W. A. Mozart, *Concerto para Trompa em Mib*, K. 495, c. 36 – 40.

Em contraste, Giovanni Punto, o trompista baixo para quem Beethoven escreveu sua sonata para trompa, foi durante grande parte da sua vida um virtuose viajante, e sendo o mais famoso dentro dos trompistas do século XVIII, divulgou a arte da técnica de mão por toda a Europa. Detido pela Revolução Francesa, ele finalmente se sediou em Paris. Nascido no ano de 1749 em Zehusice, a cento e vinte quilômetros a leste de praga, italianizou seu nome original, Josef Stich, para Giovanni Punto após ter escapado da servidão. Foi aluno de Hampel e Haudek e, em 1768, começou a viajar pela Europa, visitando a Inglaterra duas vezes na década de 1770, e causando grande impressão em Franz Joseph Flöhlich (trompista e editor de um método de trompa, *Hornschule*) por seu controle de dinâmica, variedade de cor tonal, grande controle sobre a articulação e por seu brilhante som, que nenhum de seus predecessores possuía (FRÖLICH, 1873, p. 7).

Apesar disso, o autor anônimo de *New Instructions* (*New Instructions for the French Horn*, c. 1780, p. 4), não ficou impressionado com a técnica de mão:

O senhor Punto [...] usa constantemente esse método, por meio do qual são expressos os sons, o que não poderia ser feito com qualquer outra [técnica]: mas é arbitrado por juízes do instrumento que a principal beleza, o som, é grandemente prejudicado por meio dele.

Charles Burney, da mesma maneira, não estava convencido, “com toda destreza, ele tocou algumas dessas novas notas com uma dificuldade similar àquela de alguém possuído por um pesadelo, quando tenta gritar, mas não consegue.” (BURNLEY, 1819). Em defesa de Punto, entretanto, outros abraçaram a técnica de mão com entusiasmo. Ao escutar Willem Spandau (famoso virtuose holândes) tocar um concerto no Covent Garden, John Wawkins comentou que, embora uma parte da composição estivesse escrita em Dó menor, “todos os intervalos pareciam estar perfeitos como em qualquer outro instrumento de sopro; esta melhoria foi conseguida ao colocar-se a mão direita no fim da campana do instrumento e temperando-se os sons pela aplicação de seus dedos em diferentes partes do tubo” (HAWKINS, 1875, p. 612).

Trompa em F $\grave{a}$
Allegro moderato

f *p dolce* *cresc.* *p*

Exemplo 5 –Beethoven, *Sonata para Trompa e Piano*, op.17, c. 10 – 20.

2.5 TÉCNICAS DE MÃO E AS “BOMBAS” DA TROMPA NATURAL

Um dos fatores cruciais para o desenvolvimento da trompa na orquestra foi verdadeiramente a adoção de bombas, voltas, ou tubos que se acoplavam nas trompas e facilitava muito seu manejo na hora de tocar, o que deu às trompas uma forma mais compacta, e mais confortável aos trompistas da época.

As bombas foram introduzidas na Áustria no início do século XVIII e eram de uso comum mais ou menos na década de 1740. Essas bombas consistem em pedaços de tubos ligados novamente em si e inseridos ao longo da tubulação, aumentando assim o comprimento total da trompa, e efetuando uma mudança de tom no instrumento. A introdução de bombas representa uma transformação substancial de som real da trompa. Seu uso envolveu uma considerável variação na cor de cada tom, como as proporções gerais do tubo se diferenciam de acordo com a bomba. Esta variação foi particularmente visível nas bombas em cada região extrema (Bb e C baixo; A, Bb e C alto), o tom é muito diferente daquela obtida nas regiões centrais (D, Eb, E, F, G). O que se sabe, é que o exemplo mais antigo sobrevivente de uma trompa com bombas data de 1721, e foi feito por Michael Leichnamschneider. Quando bombas foram inseridas ao longo do tubo, os construtores de trompa foram obrigados a mudar a maneira de como eles construíam o instrumento, de modo que as bombas não caíssem. A mão esquerda, que na caça a cavalo tinha sido usado para segurar as rédeas, agora teve que segurar as bombas eo instrumento de forma segura, enquanto a mão direita segura um lado da campana, e não o corpo da trompa como já havia sido o caso.

Em meados do século XVIII, como trompas curvadas tornaram-se cada vez mais comuns em orquestras, notas estranhas à série harmônica começaram a aparecer em alguns pontos. Para se executar essas notas estranhas provavelmente os trompistas

necessitavam de algum uso da mão dentro da campana, uma técnica que foi adaptada com mais facilidade pelas dimensões reduzidas do corpo do instrumento, e da abertura ou aumento da campana. Antes desse tempo, de acordo com *Méthode Dauprat* de 1824, peças para trompa haviam sido tocadas da mesma forma com o instrumento de caça contemporânea, realizada em uma mão com a campana voltada para cima. Ele também sustentou que em aproximadamente 1800, em alguns teatros de Milão, os trompistas (provavelmente incluindo o virtuoso Luigi Belloli) usavam a campana para cima para tocar forte. Isso aponta para a sobrevivência de uma técnica muito mais antiga, e parece confirmar em muitas fotos mostrando a trompa sendo tocada em tal posição, mesmo que algumas delas possam ser exageradas por razões artísticas ou imagens. Em todo caso, observou Dauprat que “alguns tocadores de trompa eram resistentes à direção para tocar com o ‘pavillon em l’air’, porque é a posição, em relação à qualidade do ataque e da entonação, menos confiável”.

A primeira descrição completa do uso de técnica de mão é encontrada no *Essai d'instruction à l'uso de ceux qui composent pour La clarinette et le cor* por Valentin Roeser (1764) que escreveu:

As notas que eu marquei... São demasiado elevadas, mas elas podem ser tocadas em sintonia, colocando a mão na campana da trompa... Há mais quatro ou cinco notas que podem ser reproduzidas na trompa usando a mão. Mas é preciso ter cuidado se deseja usá-las (ROESER, 1764).

Na prática, Roeser estava se referindo a uma técnica elementar de tocar com a mão na campana, com o objetivo de ajustar os tons da série harmônica com a redução de um semitom com maior oclusão. Nesta técnica, a mão é inserida na campana (a trompa sendo tocada com a campana voltada para baixo, agora na posição habitual) com os dedos repousando sobre a parte mais afastada do corpo do trompista, e levemente

curvados. Trazendo o polegar para formar uma espécie de ‘colher’, o trompista pode fechar a campana, tanto quanto for necessário para diminuir cada tom da série em um semitom, obtendo-se uma nova série de notas, mas com um som abafado. Outro aspecto desta técnica é o fechamento completo da campana, o que resulta em um som abafado e um timbre mais ‘metálico’ e obtém uma nova série de notas, um semitom maior do que os naturais. No entanto, para algumas notas que têm uma tendência a uma afinação particularmente mais baixa, é necessário abrir a mão completamente, ou seja, que se estende a palma para o interior. Esta técnica é necessária para o Bb (nota 7), F#(nota 11) e um A (nota 13) - ambos também possível com a mão fechada - e, finalmente, Bb(nota 14). A combinação dessas técnicas de mão significa que uma escala cromática pode ser tocada em uma boa parte da série, enquanto um bom posicionamento da mão resulta em um som melhor misturado, entre os diferentes timbres. Outra técnica, mais velha sobreviveu até o século XVIII, tendo sido conhecida por Praetorius (1619). Conhecida como técnica ‘falsetto’, que envolvia relaxar os lábios para obter uma habilidade artificial com as notas mais graves.

Durante o período inteiro da trompa natural havia uma distinção particularmente acentuada entre os papéis de ‘primeira trompa’ e ‘segunda trompa’, referindo-se como *cor alto* e *cor basse*, respectivamente. Era costume para o *cor alto* se especializar em tocar apenas registros agudos (geralmente da nota 5 a 16 e às vezes até as notas 24 da série harmônica) graças a uma embocadura derivada do trompete, técnica que ajudou a tocar as notas mais agudas. Em contraste, o *cor basse* especializado em tocar os registros graves que, por causa da maior distância entre os harmônicos disponível, implicava necessariamente no melhor desenvolvimento da técnica de mão e ‘falsetto’. É evidente, a partir de vários métodos publicados pelo Conservatório de Paris, que exigem diferentes embocaduras para as duas categorias, e que os trompistas começaram a se

especializar no início de sua carreira, durante os seus anos de aprendiz. O bocal necessário para tocar o *cor alto* era curto e estreito, e a embocadura semelhante à da *trombeta*, com um terço do bocal de descanso no lábio superior e dois terços na parte inferior, para o *cor basse* o bocal era amplo e profundo, utilizando-se de dois terços do lábio superior e um terço na parte inferior. Esta divisão de papéis permaneceu em uso na orquestra moderna, onde os dois registros distintos são normalmente atribuídos a pares de trompistas.

A técnica de mão evoluiu como uma identidade da trompa, que viu como os desejáveis timbres variados, que resultam da alternância de notas abertas e fechadas, deram origem a todo o repertório ‘clássico’ para o instrumento, de Mozart e concertos de Haydn a obras de Beethoven (*Sonata para trompa em Fá*) e Weber (*Concertino em Mi menor Op.45*), e também as muitas passagens de trompa solo no repertório de orquestra e de ópera (por exemplo, as aberturas para *Oberon* de Weber, e *Der Freischütz*). A técnica de mão claramente, mesmo mais tarde, deixou uma marca considerável na escrita para trompa, tanto assim que as peças orquestrais de Brahms continuaram a ser compostas com a trompa de mão em mente, apesar do fato de que no momento em que foram escritas, o instrumento foi totalmente mecanizado. Sabe-se que Brahms esperava que seu *Trio op.40* seria tocado de tal forma. A técnica de mão continuou a ser ensinada nos primeiros anos de estudo até a década de 1920.

2.6 FAMÍLIA ESTERHÁZY

A família Esterházy gozou dos serviços de uma série de requintados trompistas, mesmo antes de trazer Haydn para a Corte em 1761. No dia 9 de Abril de 1763, com um par de trompas formado por Johannes Knoblauch e Tchaddäus Steinmüller junto a Carl Franz, um virtuose renomado por conseguir obter quatro oitavas no instrumento e para quem Haydn provavelmente escreveu o brilhante *Divertimento a Tre* para trompa, violino e violoncelo. A chegada de Franz Reiner no mês de agosto do mesmo ano fez com que Haydn tivesse um quarteto notável à sua disposição. No final deste ano ele havia composto a *Cassation* para quatro trompas concertantes e cordas, e a sinfonia conhecida hoje como a de número 72. Reiner deixou o grupo logo depois, e foi apenas quando Johann May e Franz Stamitz foram indicados, após a morte de Knoblauchs em 1765, que Haydn passou a contar novamente com uma sessão composta por quatro trompas (LANDON, 1766,p. 42-44). Desta vez foi a *Sinfonia 31, Hornsignal*, em Ré Maior, que contém passagens virtuosísticas para todos os quatro instrumentistas, além de outras obras, entre as quais se incluem as *sinfonias 48 e 51* em Dó Maior e Si bemol Maior, respectivamente, que exigem muito destes instrumentos.

2.7 SUÁBIA: OETTINGEN-WALLERSTEIN

A música também era muito apreciada na Corte Oettingen-Wallerstein em Hamburg e, entre 1745 e 1766, Franz Pokorny escreveu alguns concertos e sinfonias em que figurava a performance dos trompistas Friederich Domnich, o pai de Heinrich, e Johann Türchmidt. A ascensão do Conde Kraft, em 1773, deu um impulso adicional para a música praticada nesta corte e suas nomeações incluíram os grandes trompistas Josef Nagel, Franz Zwierzina e Carl Türchmidt, filho de Johann (MURRAY, 1980, p. 507-8). Antonio Rosseti, mestre de capela da corte e o mais eminente de seus compositores, aproveitaram-se disso e escreveram concertos extremamente trabalhosos para eles tocarem, dedicando um dos seis concertos remanescentes a Nagel e Zwierzina.

2.8 LISTA DE ALGUNS DOS PRINCIPAIS MÚSICOS QUE TOCARAM TROMPA NATURAL ANTES DO APARECIMENTO DOS ROTORES

- Georg Laurentz Reichel, trompista e violoncelista na banda de Duke Anton Ulrich e na Orquestra em Wolfenbittel, e atuou de 1710 a 1731.
- Franz Adam Samm e Johann Adalbert Fischer, c. 1711, Trompistas Bohemios que tocaram trompa natural em 1711, em Dresden, e tocaram na obra La Princesse d'Elide, de Lully em 1719.
- Pangratz e Hoffmann, c. 1711, membros regulares da orquestra eleitoral em Dusseldorf por 1711.
- Johann Georg Hildebrand juntou-se a Reichel em Wofenbittel em 1717.
- Friedrich Otto, Segunda trompa de Rossi, em Viena Hofkapelle de 1712 a 1718.
- Jaresh, trompista extra em Wolfenbittel por volta de 1720.
- Hans Leopold e Wenzel Franz Seydler, trompistas a serviço do Duque de Saxe-Heinrich Halle na década de 1720, provavelmente tocaram na estréia do concerto Brandenburgo número 1 de J. S. Bach.
- Andreas Schindler e Johann Adam Schindler, trompista da Bohemia e integravam a Orquestra de Desdren de 1720 a 1745.

- Martin Margraff juntou-se a Reichel e Hildebrand em Wofenbittel em 1721.
- Joseph, Wenzel e Jacob Ziwiint, irmãos da Bohemia e trompistas na Orquestra de Manheim em 1745.
- Sirineck, trompa principal na orquestra de ópera de Paris por volta de 1750, um dos primeiros trompistas da Bohemia a viajar para Paris.
- Franz Stainmentz, um dos primeiros trompistas a conseguir um emprego na orquestra em Paris, segunda trompa na Orquestra de Ópera de Paris em 1750, segunda na Ópera Cômica em 1754.
- Sporni, trompa principal na Orquestra de Stuttgart em 1757.
- Schmidt, trompista da orquestra da Comedie Italienne em Paris em 1756, provavelmente de origem Bohemia.
- Schade, terceira trompa da Orquestra de Stuttgart em 1757.
- Carl Reinert entrou para a banda do príncipe de Schwarzburg Sonderhausen em 1757, mais tarde se tornou trompa principal do Duque de Mecklenburg em Schwerin.
- Franz Reiner integrou a Orquestra Esterházy em 1764.
- Giovanni Punto, Bohemio que deixou o serviço de seu mestre para se tornar um virtuoso viajante, teve a sonata de Beethoven escrita para ele em 1800 e influenciou muito no desenvolvimento da técnica para trompa.
- Hermoläus Smeykal, primeiro grande professor de trompa, tocou na orquestra de São Venceslau, Seminarista Jesuíta em Praga durante vários anos e foi professor de Joseph Matiegka.

2.9 A INVENÇÃO DAS VÁLVULAS.

Até a invenção das válvulas ou pistões, que ocorreu entre 1814 e 1815, várias tentativas se fizeram para aumentar as possibilidades da trompa. Para distingui-la da trompa natural, chama-se também por vezes *trompa de pistões*, *trompa cromática* ou *trompa de harmonia*. Uma característica essencial do tubo é ser estreito e muito longo (mais de 4 metros); é isto que permite a obtenção de muitos harmônicos (até ao décimo-sexto). Na região aguda é difícil controlar a nota produzida, pois a menor imprecisão, na conveniente articulação dos lábios, dá origem a uma nota errada ou destimbrada.

Na trompa cada nota pode ser obtida através de um maior numero de posições diferentes que nos outros metais. Assim, é fácil o executante livrar-se dos harmônicos sete e 11 (indesejáveis, por sua afinação não corresponder exatamente à das notas que se pretende) e obter as notas correspondentes com base no critério formativo.

Ao contrário de todos os outros instrumentos que tem pistões, na trompa é com a mão esquerda que se atua sobre eles, porque continua a ser preciso introduzir a mão direita na campana para obter os sons *bouchés* (som de timbre mais metálico e anasalado, que se resulta da introdução integral da mão direita do trompista dentro da trompa) e para segurar o instrumento. A sua extensão é de quase quatro oitavas, de Sol (-1) a Fá (4), embora as quatro notas mais graves sejam difíceis de obter, devendo ser evitadas pelos compositores em passagens rápidas.

A trompa está afinada em Fá, no entanto em muitas partituras do século XIX, as partes de trompas eram escritas em clave de fá, uma oitava abaixo do que é habitual (como se ela transpusesse à 4ª superior).

Para emitir as notas da região aguda, convinha que existisse uma trompa com o tubo mais curto: o modelo em Sib. Em 1935 apareceu no mercado o modelo moderno de trompa, que funciona como trompa em Fá e como trompa em Sib, alternadamente, sendo chamada trompa de afinação dupla. Para isso é dotada de uma 4ª Válvula que corta a ligação de determinada extensão do tubo, fazendo com que o instrumento passe a tocar uma quarta acima.

A trompa apresenta um bocal cônico ou em forma de funil, mas sempre relativamente fundo, o que confere ao instrumento um timbre aveludado. Algumas consistiam na substituição e adição de tubos de diferentes comprimentos (roscas ou pontis) que permitiam à trompa emitir outras séries de harmônicos. Estes processos tinham o inconveniente do tempo necessário para a mudança, que em muitos casos se tornava impraticável no meio de uma peça musical. Em 1815 deu-se então a invenção dos pistões (que a trompa tem a forma de válvulas rotativas) e mais tarde faz-se a já referida trompa de afinação dupla (Sib e Fá), hoje a mais usada nas orquestras.

Em 1816, Heinrich Stölzel e Friederich Blumel conseguiram uma patente de Prússia, que consistia em uma válvula e um sistema rotatório para trompa, o que permitiu que o sistema de bombas fosse substituído por um conjunto de válvulas anexadas no instrumento para mudar a afinação da trompa. Só uma bomba permanecia para afinar o instrumento e logo o instrumento se tornou desenvolvido o suficiente para que os menores nuances pudessem ser controlados pelo músico com a mão inserida na campana.

Os anos de 1827 e 1828 foram anos importantes na evolução da trompa, porque foi quando Levy e depois Meifred, separadamente, deram o primeiro concerto na trompa de válvula. Apesar da existência de válvulas em instrumentos de metal já a partir

de 1815, os fabricantes continuaram a fazer trompas naturais regularmente para o resto do século. Houve resistência em aceitar a nova invenção em muitas partes da Europa, particularmente na França durante a segunda metade do século XIX. Muitos trompistas continuaram a tocar, ou pelo menos estudar a trompa natural ao longo do século XIX.

CAPÍTULO 3

A TROMPA NATURAL A PARTIR DO SÉCULO XIX

3.1 A TRANSIÇÃO DA TROMPA NATURAL PARA A TROMPA DE VÁLVULAS

Após a invenção da válvula, houve muita resistência em relação à sua adaptação à já cromática, madura e desenvolvida trompa natural. Robert Schumann compôs o primeiro solo para trompa de válvulas em 1849, *Adagio e Allegro* em Lá bemol, op.702. Berlioz, Schumann, Brahms, Bruckner, Strauss e Wagner foram formados com a compreensão dos métodos de trompa natural. Beethoven e Schubert, após 1814, tiveram o cuidado de compor música que pudesse ser tocada na trompa natural, mas que também fosse eficaz nos dois recém-inventados instrumentos de válvulas. Mais tarde, na Alemanha, as óperas de Richard Wagner e os poemas sinfônicos de Richard Strauss trouxeram a trompa de válvulas para o primeiro plano da sonoridade orquestral.

Entre o último grupo de compositores e músicos a renunciar ao domínio da trompa natural estavam os franceses. No final do século XIX, Camille Saint-Saëns escreveu duas peças para trompa natural solo (ou violoncelo) e orquestra: *Romance em Mi Maior*, op. 67 de 1866 (pub. 1885) e *Romance em Fá Maior*, op. 36, 1874. O Conservatório de Paris manteve a trompa natural em seu currículo até 1903. Apenas dois professores de trompa de válvula haviam lecionado no conservatório até então: Pierre-Joseph Emile Meifred (1791-1867) e François Brémond (1844-1925). Ambos os alunos dos grandes mestres da trompa natural Dauprat e Gallay, respectivamente. Meifred ensinou trompa de válvulas juntamente com a trompa natural de 1832 até sua aposentadoria em 1864, que foi também o ano de aposentadoria e da morte de Gallay. Em 1891 Brémond se tornou professor de trompa no Conservatório e começou a ensinar trompa de válvulas em 1897. Em 1903 quando o currículo de trompa natural foi abolido, Brémond passou a ensinar apenas trompa de válvulas. Os franceses tinham uma sólida tradição no ensino da trompa natural. Entre 1864 (aposentadoria de Brémond) e 1897, o Conservatório de Paris não dispôs do curso de trompa de válvulas, detendo apenas o ensino de trompa natural. Os franceses consideravam a trompa de válvulas como um instrumento distinto da trompa natural.

Durante a transição da trompa natural para a trompa de válvulas, houve algumas objeções ao novo instrumento em algumas partes do mundo. Embora as primeiras trompas de Sporck tivessem sido tocadas em Versalles, a atenção só se voltou para a França no final do século XVIII, quando emergiu uma escola de música para a guarda nacional a partir das inevitáveis circunstâncias da Revolução Francesa. Em 1795, esta escola se transformou no Conservatório de Paris e a sua abertura para 351 estudantes e 115 professores marcou o início de uma instituição que viria a exercer um efeito considerável nos padrões de execução e no ensino de trompa em toda a Europa. O traço

mais característico da escola de trompa do Conservatório de Paris foi a objeção consistente dos professores à trompa de válvula e à sua música. O maior problema, em sua concepção, residia no fato do instrumento homogeneizar o colorido tonal. Na França, contudo, a trompa de válvulas foi largamente proscrita até o final do século, Louis Dauprat, um dos primeiros professores franceses, adquiriu uma trompa com válvulas em 1827, mas logo a abandonou, comentando que com válvulas:

O instrumento perderia seu caráter e as verdadeiras qualidades dos seus sons naturais e manipulados. A maioria desses últimos sons tem um charme que lhes é particular e que servem, por assim dizer, como sombras e nuances que contrastam com os sons naturais. Deve-se então presumir que, longe de ganhar ao ser renovada, a trompa perdeu bastante. (DAUPRAT, 1880, p. 13)

Pierre-Josef Meifred introduziu a trompa de válvulas no Conservatório de Paris em um concerto em 1828 e lhe foi permitido que lá desse aula do instrumento a partir de 1833, e em 1842 foi substituído por seu pupilo Jacques François Gallay. O raciocínio de Meifred era claro e razoável, e ele explicava que não via a trompa de válvula como substituta da trompa natural, mas como um instrumento novo e diferente que tinha utilidade considerável nos registros médios e graves. Uma vez que para ele abandonar a técnica de mão significaria a perda do “caráter especial” que dá à trompa seu “charme indefinível” (MEIFORD, 1880,p.4).

Depois de muito filosofar sobre o uso ou não da trompa de válvulas no Conservatório de Paris, de 1886 a 1888, César Frank decidiu incluir quatro trompas em sua sinfonia, e isso foi um cravo lacrando o caixão filosófico do Conservatório de Paris. Em 1898, o sucessor de Jean Mohr, o devotado executante de trompa natural François Brémond, curvou-se ao inevitável, organizando um curso informal semanal de trompa de válvulas. Cinco anos depois, ele encerrou a oposição final do país sobre a trompa de válvula, decretando que as peças-chaves da competição anual do Conservatório de Paris

deveriam, a partir de então, serem tocadas no instrumento de válvulas (MORLEY-PEGGE, 1921, p.4).

Na Alemanha, embora os músicos alemães tenham sido relativamente rápidos na adoção de trompas com três válvulas rotatórias para uso na orquestra, não o fizeram sem que houvesse críticas. Adolf Friedrich Borsdorf, famoso trompista da Queen's Hall Orchestra e importante professor, lembra que a trompa natural ainda era utilizada nos templos católicos de Dresden, quando havia estudado nesta cidade no ano de 1879 (MORLEY-PEGGE, 1921, p.32). Brahms escrevia todas as suas linhas para trompa natural. Joseph Lewy, um dos principais divulgadores da trompa de chave, insistia em 1850 que a técnica de mão devia ser vista como um elemento essencial da técnica do instrumento de válvulas (LEWY, 1850, p.211). Franz Schubert declarou a mesma coisa em 1865, depois de 'censurar' regentes por tolerar "o uso de trompas de válvulas afinadas em Fá para substituir todos os tudéis possíveis das trompas naturais" (SCHUBERT, 1997, p.65). Adam Wirth, o responsável pelo ensino de trompa do Real Instituto em Würzburg pensava diferentemente, afirmando, em 1877, que “a trompa de pistões tinha chegado a um estado de perfeição em relação à sua tessitura, assim como a igualdade de seus sons” (WIRTH, 1863, p.4).

Apesar de tudo, com conselhos, os estudantes deveriam começar pela trompa natural antes de aprender a usar válvulas, uma ideia que Carl Klotz sugeriu em 1863 e que daria aos principiantes a chance de adquirir “aquele lindo e suave som, tão peculiar ao instrumento simples”, preferencialmente àquele “som barulhento, tremulante e grosseiro, tão comum aos executantes da trompa moderna” (KLOTZ, 1863, p.4).

Brahms foi um grande defensor da trompa natural e sua música apresenta um entendimento minucioso do instrumento. A respeito de sua preferência à trompa natural para o seu trio, Brahms teria declarado que se o músico não for obrigado a misturar as

notas abertas com as manuseadas, ele nunca aprenderia a unificar o som do seu instrumento nas formações de música de câmara (BOZARHT, 1963, p.201).

Na Inglaterra, os músicos ingleses trilharam um caminho intermediário na disputa entre a trompa natural e a trompa de válvulas. Os instrumentos de banda que se tornaram cada vez mais importantes no mercado inglês no meio do século XIX, estavam invariavelmente equipados com as três válvulas, mas Algernon Rose sugere que o sucesso definitivo das trompas modernas tinha muito a ver com as necessidades militares:

No exército preferiu-se uma trompa com válvulas a nenhuma trompa, já que partes bem arranjadas de trompa contribuem muito para fazer uma banda militar soar bem, e vencer as dificuldades técnicas de uma trompa natural levava o mesmo período de tempo que um soldado tinha a obrigação de servir (ROSE, 1996, p.88).

Na Londres de 1880, o público do “Grand Method”, um volume que combinava os esforços de Dauprat, Gallay e Meifred, constituía de uma evidência de que ainda havia grande apoio à trompa natural fora do exército. Meifred estava escrevendo para o instrumento moderno, mas, no todo, esse manual coletivo era hostil às válvulas que “ao serem constantemente utilizadas, vão destruir a peculiaridade sonora da trompa natural e reduzi-la à categoria de um ordinário saxhorn” (MEIFRED, GALLEY e DAUPRAT, 1880, p. 1.). A despeito disso, o instrumento de três válvulas foi ganhando terreno e seu processo foi provavelmente auxiliado pela chegada a Londres, no ano de 1879, de um renomado músico alemão, Adolf Borsdorf, e três anos depois, pela de seu compatriota, Franz Paersch, que fora destinado para Buxton e depois para a Hallé de Orchestra. Nessa época, Londres tinha se tornado praticamente o centro dos trompistas do continente Europeu, vários trompistas vinham do estrangeiro, estudavam e trabalhavam em Londres, e assim deixavam seus nomes marcados na história da transição da trompa natural para trompa de válvulas, a chegada de Borsdorf

da Saxônia para tocar na banda do Covent Garden, por exemplo, teve um efeito significativo na escola de trompa na Inglaterra.

Não deve ter sido fácil para os trompistas ingleses entender o que atraía seus colegas do continente para Londres, já que em meados do século XIX, ganhar a vida como trompista em Londres era algo difícil. Dois destes, Giovanni Puzzi e Henry Jarret, morreram em uma situação financeira bastante estável, mas conseguiram seu dinheiro como empresários, e não como trompistas. Quanto aos outros, havia trabalho suficiente para garantir a sobrevivência de um pequeno grupo de músicos, desde que continuassem trabalhando. Parar de trabalhar significava um desastre quase certo. Não havia absolutamente nenhum tipo de benefício para músicos aposentados, não importava quanto tempo se havia trabalhado na orquestra.

Já os trompistas de Praga não se preocuparam em mudar de instrumento tão cedo, Joseph Kail, primeiro trompista do Teatro Nacional de Praga desde 1826, tinha vivenciado a experiência de tentar ajudar Riedl e Uhlmann em seus experimentos com válvulas em Viena e logo começou a ensinar trompete e trombone no conservatório de Praga. Duas canções como *obbligati* para trompa de válvulas composta por Frantisek Skroup, datadas de aproximadamente 1840, foram publicadas em Praga e os op. 6 e 15 foram ambos os impressos para trompa em Mi bemol. Como estas duas peças têm sua armadura de clave nesse tom, é provável que o editor esperasse que fossem tocadas num instrumento de válvulas. *Liebes Thal*, do op. 15, funcionaria, entretanto, mais facilmente na trompa natural se fosse transposta de Ré bemol para Mi bemol e, dessa maneira, pode ter sido concebida para um instrumento sem válvulas (NÖDL, 1986, p.253).

A Rússia também sofreu uma enorme influência da música alemã na segunda metade do século XIX. Friederich Homilius, primeira trompa do teatro Imperial de

São Petersburgo, havia anteriormente tocado em uma banda militar em Dresden (PIZKA, 1986, p.187) e também figurava entre os docentes do Conservatório de São Petersburgo quando este foi fundado em 1862. A escrita para trompa de Mikhail Ivanovich Glinka, nascido no dia 1º de junho de 1804 e falecido no dia 15 de fevereiro de 1857, foi um compositor considerado pai da música erudita russa, é claramente destinada ao instrumento natural, mas as partes para trompa de compositores mais tardios foram modeladas pela escrita alemã, sendo provavelmente executadas em instrumentos que estavam afinados em Fá com válvulas rotatórias de construção alemã.

Na Itália o trompista e diplomata dinamarquês Rudolph Bay registrou seu prazer ao ouvir o executante de trompa natural Antonio Tosoroni no ano de 1822 em Livorno: “Eu nunca ouvi virtuosismo como o dele. Seu tratamento magistral do instrumento era como o de uma flauta” (BAY, 1842, p.41). As primeiras trompas de válvula italianas foram possivelmente manufaturadas no mesmo ano. Apesar disso, um instrumento de Lorenzo dall’Asta - mas com válvulas iguais às de Uhlmann – está preservado no Museo Civico de Bolonha (PELLITI, 1994, p.328). Apesar do entusiasmo com que Tosoroni aderiu ao novo instrumento, Bay ficou inconformado com a mudança quando o ouviu tocar novamente vinte anos depois. Tosoroni se encontrava agora empregado na Grande Capela Ducal de Florença e sua brilhante técnica lhe permitiria tocar um concerto para violino na trompa, mas:

Não havia nenhum traço daqueles sons suavemente fundidos do passado em Livorno; sua trompa, por Deus, havia se tornado um instrumento de válvulas e, seu bocal, precisamente do tamanho de um dedal por meio do qual espremia as notas agudas como um rolxinol; havia se tornado uma chaleira desajeitada, rosnando notas graves como um urso (PELLITI, 1994, p.328).

Diz-se que Tosoroni publicou o primeiro método de trompa com válvulas na Itália, *Metodo per Corno da Caccia a 3 pistoni* (TOSORONI, 1840, p.23), na época de seu segundo encontro com Bay, mas outros estavam menos convencidos da adoção da válvulas. O *Metodo d'Introduzione par Corno da Caccia* de Raniero Cacciamani (CACCIAMANI, 1860), que se seguiu ao anterior, em 1860, inclui exercícios para trompa natural antes de progredir para a trompa de válvulas e Renato Meucci diz, já em 1881, que alguns músicos italianos hesitavam em “abandonar completamente o instrumento antigo em favor do novo; ao dar aulas, alguns deles sentiram que a prática de um devia ser alternada com a do outro” (PELLITI, 1994, p.329).

A trompa natural continua ainda a ser usada, não só para a interpretação de música antiga, mas também pelo seu extraordinário timbre, algo diferente do da trompa atual. Prova do grande interesse que este instrumento hoje desperta é o Concurso Internacional de Trompa Natural que se realiza em Bad Hzarzburb, na Alemanha. Um dos maiores representantes da trompa natural do mundo hoje é o americano Lowell Greer. Um estudioso dedicado e educador, Lowell ensinou no Wheaton College, Oakland University, Interlochen Arts Academy, na Escola de Perfeição da Cidade do México, na Universidade de Cincinnati, na Universidade de Michigan, e no Carl Nielsen Academy, em Odense, Dinamarca. Um perito aclamado no desempenho da trompa natural, sua investigação o levou a se tornar parte de finas produções de instrumentos clássicos, e lecionou em um curso de técnicas de construção de trompa natural na Cummings William House desde 1994. Greer foi homenageado com o *Prêmio Punto 2008* na *International Symposium Horn*, em Denver, onde liderou o seu grupo de trompa natural, o *Hunting Horns* de General Washington.

3.2 A TROMPA NATURAL NO BRASIL, DO SURGIMENTO AOS DIAS ATUAIS.

O primeiro registro da existência da trompa no Brasil data de 1700, no Brasil Colônia, onde surgem no Rio de Janeiro e na Bahia as lendárias e divertidas músicas de barbeiro. Que eram pequenos grupos musicais formados por escravos negros barbeiros, e segundo estudiosos essa seria a primeira manifestação de uma música instrumental brasileira de entretenimento público.

Em meados do século XVIII surgem no Rio de Janeiro e Bahia, as lendárias e divertidas músicas de barbeiros. São pequenos grupos musicais compostos de escravos negros barbeiros com tempo disponível para se dedicarem ao aprendizado de velhos e desgastados instrumentos musicais que lhe são passados. Segundo estudiosos, essa seria a primeira verdadeira manifestação de uma música popular brasileira instrumental de entretenimento público. Essas pequenas orquestras ambulantes, também chamadas de 'charangas' ou 'ritmos de senzalas', muito requisitadas para festividades e procissões como a do Domingo do Espírito Santo, tocavam flauta, cavaquinho, violas, rabeca, trompa, pistão, pandeiro, tamboril, machete, e interpretavam – muito à sua maneira livre – fandangos, dobrados, quadrilhas, lundus e polcas num repertório bem diverso. Da música desses deselegantes, mas charmosos barbeiros descalços, nasceriam os 'ternos', as bandas de coreto, as militares e o choro. Elas existiriam até meados do século seguinte. (MARIZ, 1993, p.99).

Depois disso a trompa foi incluída em outros estilos de grupos musicais, entre eles em um grupo conhecido como Harmoniemusik, que era uma antiga banda militar de oboés, esse fato ocorreu entre 1743 e 1762. As combinações mais frequentes para este tipo de conjunto eram “pares de oboés, trompas e fagotes; pares de clarinetes, trompas e fagotes; pares de oboés, clarinetes, trompas e fagotes” (CAMUS, 1976, p. 29).

Apesar de haverem registros antecedentes do aparecimento da trompa no Brasil, o primeiro trompista de que se tem registro do país é Marcos Coelho Neto (pai). Marcos Coelho Neto foi o nome de dois compositores e trompistas que atuaram em Vila Rica - pai (1746-1806) e filho (1763-1823) - membros das Irmandades de São José dos

Homens Pardos e de Nossa Senhora das Mercês de Cima, e para elas executantes de trompa e clarim. Coelho Neto (pai) foi timbaleiro na Cavalaria Auxiliar de Vila Rica e atuou nas festividades do Senado da Câmara. Em 1785 foi designado para a regênciada música de três óperas e dois dramas reais, por ocasião dos festejos relativos aos casamentos que ocorreram na corte de Lisboa. Não existem, contudo, notícias concretas sobre suas atividades composicionais, havendo certeza somente em relação às composições de Coelho Neto (filho). Este, como o pai, atuou em diversas irmandades de Vila Rica como executante de trompa e clarim, participando também de festividades do Senado da Câmara e da Casa da Ópera. Foi trombeta do Primeiro Regimento de Milícias e compôs grande quantidade de música, quase toda perdida. Entre suas principais obras, estão: *Ladainhas de N. Senhora* (várias) e *Hino Maria Mater Gratiae* (CASTAGNA, 2004, p.8).

Em 1970 foram construídas as duas primeiras trompas naturais do Brasil, por um padre alemão que viveu no país nessa época. Depois disso só em 1995 o trompista Adalto Soares, nascido em 1964, brasileiro natural da cidade de Santos, Estado de São Paulo. Passou a construir a trompa natural no Brasil, depois de ter participado de um curso nos Estados Unidos, e até os dias de hoje é o único construtor de trompa natural da América Latina. Além de lecionar, Soares chegou a executar na trompa natural, peças escritas para a própria, como concertos de Mozart, a Sonata de Beethoven e peças do compositor contemporâneo Edward Brown, em concertos oficiais como na Sala de Espelho do Teatro Municipal de São Paulo, no Auditório da Universidade do Rio de Janeiro, no Festival de Música Antiga de Curitiba, e integrou um grupo de música antiga, chamado *Armonico Tributo*, por mais ou menos dois anos, e foi o primeiro do país a fazer gravações na trompa natural, além de executar e lecionar na trompa de válvulas. Junto dele podemos destacar Michael Kenneth Alpert, outro trompista nos dias

atuais a realizar diversos trabalhos com a trompa natural no Brasil, que além de músico de trompa de válvulas e trompa natural, entre outros trabalhos, escreveu um importante documento sobre as técnicas da trompa natural para o trompista moderno.

Nos dias de hoje, em pleno século XXI, a trompa natural não ocupa mais espaço nas estantes das orquestras, porém existem grupos de música antiga e grupos de música barroca que fazem um importante trabalho de resgatar essas raízes que são, não só da trompa, mas de vários instrumentos musicais que evoluíram com o passar dos tempos. Esses grupos são formados por músicos profissionais, ou não, que estudaram tanto seu instrumento moderno quanto seu instrumento antigo, e se juntam para fazer música antiga com o objetivo de fazer com que essa música de séculos atrás, não se perca. Além disso, segundo o Professor Adalto Soares:

Estudar trompa natural ajuda no desenvolvimento do trompista, porque além de ter o conhecimento histórico da obra, de como era feito a articulação, de como era a afinação e estilo da época, sem dúvida alguma, quando o trompista volta para a trompa de válvulas, a sua afinação apurada, junto com a técnica de ligadura e articulação, são melhoradas (SOARES, 2011).¹⁵

O material usado para se construir a trompa natural hoje é o latão, diferente dos séculos passados, e atualmente o modelo de construção usado é o Halary de 1824, o modelo orquestral.

¹⁵ Entrevista concedida ao autor, no dia 11 de novembro de 2011.

CONCLUSÃO

Foi apresentada neste trabalho, a história da trompa natural desde sua origem, a partir do primeiro casco de árvore utilizado para se produzir, simplesmente, um som com o sopro. Todos esses instrumentos primitivos - como galhos, conchas e chifres - um dia se desenvolveram, e se transformaram nos instrumentos que conhecemos hoje, como o trombone, o trompete, a trompa e etc. Portanto, a prática desses instrumentos antigos só tende a contribuir para a evolução técnica e musical nos instrumentos de hoje.

A trompa natural, de certa forma, é pouco praticada pelos trompistas na atualidade. Quando o trompista pratica um estudo de sua rotina diária na trompa natural, o instrumentista é obrigado a se aplicar mais e de certa forma exigir mais de si, para obter todas as notas no instrumento antigo, pois a coluna de ar é modificada, a técnica de ataque das notas também é modificada, a relação de intervalos, a afinação e inclusive a maneira de segurar o instrumento é modificada. E pela fragilidade e simplicidade do instrumento, todas essas mudanças acabam dificultando sua execução. Porém, se praticada regularmente, e com disciplina, é exatamente essa dificuldade de adaptação ao instrumento antigo que vai fazer com que a técnica do trompista evolua quando ele retornar à trompa de válvulas.

O objetivo deste trabalho é o de incentivar, não só os trompistas, mas todos os músicos a conhecerem os ancestrais de seus instrumentos. Não basta simplesmente saber da existência do instrumento, mas sim entendê-lo, praticá-lo e usar as técnicas praticadas, no instrumento moderno.

Ainda há certo preconceito em relação a se estudar um instrumento antigo, pelo fato de ele normalmente ser mais difícil do que o instrumento moderno, e muitas vezes exigir mais tempo e dedicação dos instrumentistas.

BIBLIOGRAFIA

ALPERT, Michael Kenneth, *A Trompa Natural para o trompista moderno*, 2010. Tese de doutorado apresentada à escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

BAY, Rudolph, Bay's Efterlade Papers, v.3: *Musicalsk Rejse*, 1842-3. *Apud.*: MEIFRED, GALLAY e DAUPRAT. *Grand Method*.

BINGHAM, Richard D.: *Instrumental form and usage in selected classical horn concerts*. B. Hus. Ed. Texas Tech University. 1975

BOZARHT.George, S. Brahms. In: Bozarht. *Cobbet's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. London: Garland Pub. Inc., 1963.

BURNEY, Charles. In: Abraham Rees. *Cyclopeadia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, 39 vols. London: Longman, Hurst, Rees, Orme& Brow, 1819, vol. 18.

D'ANTERROCHES, 1992 . In: *The New Grove Dictionary of music and musician*. 3ª Edição.

CASTAGNA, PAULO. *Apostila do curso de História da Música Brasileira*. Instituto de Artes da Unesp. 2004.

Catálogo de Breitkopf de 1769. In; *Journal of the Historical/Brass Society*.

CERNUSÁK, Gracián: *Dejepis Hudby*. Vol. 1 e 2. OL. Pazdírka. Brno. 1930.

DOMNICH, Heinrich *Méthode de Premier et de Second Cor* (Paris Conservatoire, 1807). Preface, traduzido em Morley-Pegge, *The French Horn*.

FITZPATRICK, Horace. *The Horn and Horn Playing and The Austro-Bohemian Tradition from 1680 To 1830*. London. Oxford University Press. 1970.

FRÖLICH, Joseph. *Horn*. In: ERSCH, J. S. and J. G. Grüber (ed.). *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*: 3 seções. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1837.

HAWKINS, John. *A general History of the Sciences and Practice of Music*. London: Novello, Ewer & Co., 1875, v.2, first ed. London: T. Payne, 1776; 3 volumes.

HIEBERT, Thomas. *Virtuosity, Experimentation and Innovation in Horn Writing from Early 18th Century Dresden*. In: Historic Brass Society Journal, v. 4, 1992.

JANETZKY, Kurt. BRÜCHLE, Bernard: *The Horn*. Portland. Amadeus Press. 1988.

KLOTZ, Carl. *Praktische Schule für das einfache u. Chromatische Horn*. Offenbach: André, 1863.

LANDON, H. C. Robbins. *Haydn at Esterháza, 1766-1790*. Apud: Anthony Baines. *Brass Instruments: The History and Development*. London: Faber, 1978.

LEWY, J. R. *Douze Études pour le Cor chromatique et le Cor simple* (Leipzig: Breitkopf e Härtel, 1850). In: MORLEY-PEGGE. *Horn*.

LIONNET, 1996. In: *The New Grove Dictionary of music and musician*. 3ª Edição.

MAROLLES, 1930. In: *The New Grove Dictionary of music and musician*. 3ª Edição.

Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 6ª edição ampliada e atualizada.

MEIFRED, GALLEY e DAUPRAT. *Grand Method for the French Horn*. London: Lafleur, 1880.

Mercure de France (maio 1770). In: Fitzprattick, Horace. *The Horn and Horn Playing and Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830*. Oxford University Press: London, 1970.

MORLLEY-PEGGE, Reginald. *The French Horn*. W. W. Norton & Co Inc”. 2^a Edição. Grã-Bretanha, 1973.

MURRAY, Sterling E. Oettingen. In: SADIE Stanley (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians* London: Macmillian, 1980, vol. 13.

NÖDL, Karl. *Posthumous Papers*. In: BRÜCHLE and Janetzky, *A Pictorial History*.

RASMUSSEN, Mary A. *A Contribution to the History of the Baroque Horn Concerto*. In: *Brass Quartely*, v. 5 n. 4, 1962.

ROSE, Algernon. *Talk with Bandsmen*. London, Tony Bingham, s. d., c. 1996.

SITES CONSULTADOS

http://oc.encydia.com/es/Olifante_De_Borradaile.

http://www.talit.com/review_category.asp?item=248).

<http://shofarsforsale.com/shofar/huge-40-yemenite-shofar-kudu-horn-kosher-musictrumpet/>.

<http://www.arcoirismusic.com/catalogo.asp?sec=119&id=263>.

<http://chestofbooks.com/reference/Encyclopedia-Britannica-2/images/Model-of-Roman-Bugle.png>.

http://www.terpandros.com/salpix_anatoliki.

http://etc.usf.edu/clipart/1500/1598/keras_1.htm.

http://oldtiden.natmus.dk/udstillingen/bronzealderen/lurerne_fra_bronzealderen/lurerne_og_deres_musik/language/uk/.

<http://www.ancestral.co.uk/romanmusic2003.htm>.

(<http://www.orgue.ch/portugais/presentation-p.html>).

http://oc.encydia.com/es/Olifante_De_Borradaile.

<http://mamaoknits.blogspot.com/>).

<http://homepages.ed.ac.uk/ezhm01/rtp2a.html>.

<http://www.gourmetfly.com/Venerie3.htm>.

