

FABIO AUGUSTO SILVA SIMÃO

A HISTÓRIA DO TROMPETE

Monografia apresentada ao Curso de Graduação
em Música da Faculdade Santa Marcelina em
cumprimento parcial às exigências para obtenção
do título de Bacharel em Música (Trompete)

Prof.: Paulo von Zuben

São Paulo
Novembro 2007

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	3
INTRODUÇÃO.....	4
CAPÍTULO 1 HISTÓRIA ATÉ 1500	6
1.1 PRÉ-HISTÓRIA E ANTIGÜIDADE	6
1.2 FIM DA IDADE MÉDIA – CA.1100 A 1400 –.....	10
CAPÍTULO 2 HISTÓRIA DE 1500 ATÉ 1815.....	17
2.1 STATUS SOCIAL DO TROMPETE	17
2.2 O ASPECTO FÍSICO DO TROMPETE	20
2.3 O TROMPETE NA MÚSICA SÉRIA.....	24
2.4 O DECLÍNIO DO TROMPETE NATURAL.....	27
CAPÍTULO 3 DE 1815 ATÉ HOJE.....	32
3.1 O SISTEMA DE VÁLVULAS.....	32
3.1.1 <i>Introdução</i>	32
3.1.2 <i>Tipos de válvula</i>	34
3.2 A ADOÇÃO DO TROMPETE DE VÁLVULA	37
3.3 A PARTIR DO SÉCULO XX	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
BIBLIOGRAFIA.....	52

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pelo dom da vida e por sua graça em nos abrir as portas do conhecimento. Agradeço a minha família, que com seu permanente amparo proporciona os fundamentos de minha formação como indivíduo. Agradeço especialmente a Marcela, minha noiva, que habilmente me auxiliou com a digitação e formatação desta pesquisa. Aos meus colegas e professores da FASM que, sempre nos animando, contribuíram enormemente para a conclusão deste trabalho. Em especial ao professor Paulo Zuben, meu orientador, que com grande maestria possibilitou essa conquista, e ao professor Dante, que gentilmente me emprestou materiais que foram indispensáveis na construção desta monografia.

Meus sinceros agradecimentos a todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa.

INTRODUÇÃO

Desde a pré-história até a Idade Média, o trompete assumiu importantes funções dentro da sociedade. Ora em certas tribos aborígenes sendo parte de ritos religiosos com a função de espantar os espíritos maus, ora nas civilizações como um instrumento de sinalização colocado às portas das cidades para alertar quanto à aproximação inimiga ou à presença de incêndios ou outras catástrofes. Mais importante ainda que essas duas foi a nova função artística conquistada pelo trompete durante o século XVII, quando passou a integrar as orquestras das cortes e a compor, principalmente no período barroco, a chamada *alta musica*. Durante toda a sua história, o trompete esteve dividido entre essas duas naturezas: uma mais prática, relacionada às suas funções de sinalização, e outra mais nobre, relacionada a uma concepção artística.

Alguns nomes se destacaram nesse percurso como o virtuoso clarinista barroco Johann Heinisch, ou como os conservadores Harper com seus trompetes de vara ingleses. Estes e tantos outros se destacaram dentre seus contemporâneos cujos nomes se perderam no decorrer da História, pois neles é notável não apenas o talento nato e o virtuosismo, mas também, e principalmente, a contribuição para o conhecimento comum. Eles não apenas inovaram (ou resistiram às inovações), mas individualmente, conseguiram influenciar suas gerações e outras posteriores.

Nossa pesquisa também procura observar quais foram as transformações físicas ocorridas no trompete, o que nos permite estabelecer uma conexão entre os três objetivos apresentados nessa introdução: as transformações ocorridas no instrumento têm uma ligação direta com a forma como ele é encarado na sociedade. Por exemplo,

só se pensou em cromatizar o trompete natural porque a comunidade musical já não o queria como um simples instrumento de sinalização, mas o queria dentro das orquestras, ainda que com características militares, com o objetivo de lembrar os soberanos (e toda a sociedade) as suas glórias militares. Obviamente, o primeiro interessado em sua valorização artística é o próprio trompetista, que com toda sua técnica e reconhecimento busca conquistar esse novo status.

O presente trabalho não visa esgotar o assunto no que tange aos detalhes de cada época nem dos fatos ocorridos, mas apenas traçar o percurso histórico percorrido pelo trompete (em suas mais variadas formas e nomes) e seus principais representantes na história.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA ATÉ 1500

1.1 PRÉ-HISTÓRIA E ANTIGÜIDADE

Para Edward Tarr, nenhum “outro instrumento sofreu tantas transformações no transcurso da história como o trompete” (TARR, 1988, p. 7; Tradução do Autor). A partir de sua primeira forma, o chamado *šnb* em hieróglifo, que segundo o historiador Curt Sachs (1881–1959), poderia ser “longo ou curto, reto ou ligeiramente curvo (...) feito de madeira ou de bambu” (TARR, 1988, p. 19; Tradução do Autor), o trompete sofreu modificações desde sua estrutura até sua matéria-prima.

Os primeiros trompetes não possuíam bocal nem campana. Na verdade eles nem eram tocados da maneira como o fazemos hoje, mas eram utilizados como uma espécie de megafone, com a função de distorcer a voz do executante. Isso era feito com a intenção de espantar os maus espíritos durante ritos mágicos e religiosos como circuncisões, aurora e pôr do Sol. Eram tocados apenas por homens.

A maioria dos trompetes eram curtos e feitos de madeira, bronze ou prata. Algumas espécies importantes da Antiguidade são:

šnb – foram encontrados dois exemplares na tumba de Tutankhamon (1333 – 1323 a.C.). Um feito de prata e o outro de bronze. Eram retos e não possuíam um bocal removível, portanto os lábios deveriam ser colocados diretamente no início do tubo. O som desse instrumento era comparado ao zurrar de um asno;



Figura 1: Trompetes encontrados na tumba de Tutankhamon (SADIE, 2001, v. 25, p. 828)

hasoserah – instrumento assírio similar ao šnb dos egípcios, utilizado no tempo de Senaqueribe (reinou de 704 a 681a.C.). Media aproximadamente 45 cm e era utilizado tanto para o serviço religioso como para sinalizações militares;

salpinx – pouco se sabe sobre o uso do trompete na Grécia, especula-se que seu uso tenha sido puramente militar. Seu som é descrito como “agudo; penetrante” (*screaming*, Tarr, p.24). O modelo sobrevivente data da segunda metade do século XV a.C. e mede 157 cm;

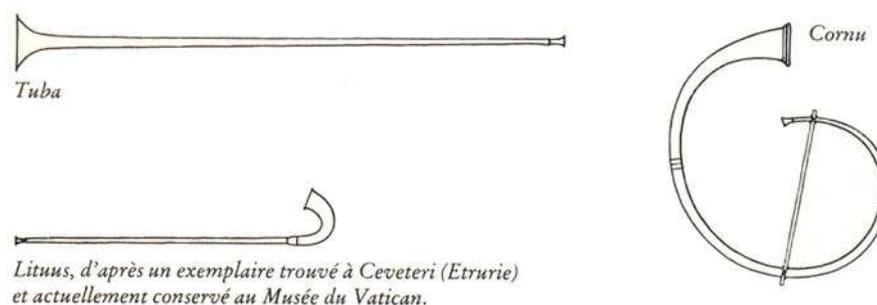


Figura 2: *Tuba, lituus e cornu* (TARR, 1988, p. 26)

tuba, lituus e cornu – instrumentos de metal de origem etrusca; todos eles possuíam bocais removíveis e eram tocados em procissões e também em batalhas. Um espécime do tuba preservado pelo Museu Etrusco, em Roma, é cônico, feito de bronze e mede 117 cm. Era utilizado em cerimônias religiosas. O lituus possuía a forma de “J” e parece ter sido feito de dois tipos de material: em c 100 d. C. de bronze e mais tarde de chifre com decorações de prata. O segundo modelo parece ter sido utilizado mais de uma maneira religiosa e civil do que para funções militares. O cornu era um instrumento longo, em forma de “G”, também feito de bronze;

bucina - em sua origem se confunde com o lituus. Era feito de bambu e no fim do tubo uma campana feita de chifre;

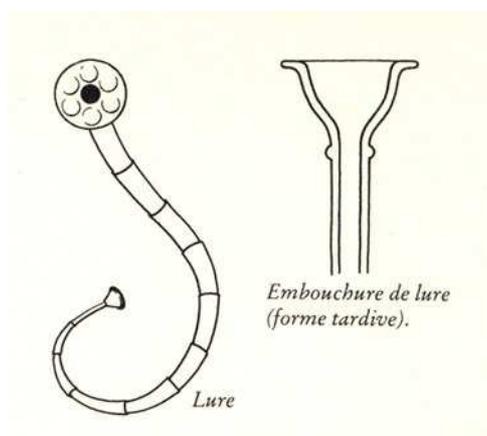


Figura 3: *Lur* (TARR, 1988, p. 28)

lur – sua forma primitiva era de um longo chifre, depois recebeu reforços de metal. Mais tarde passou a ser feito de bronze. Descobertos sempre aos pares, o lur tinha a forma de “S” e parece ter tido apenas função religiosa. Foram encontradas mais de trinta exemplares desse instrumento na Noruega, Suécia, Dinamarca, Irlanda e no sul da Alemanha. A maior coleção de lur encontra-se no Museu Nacional de Copenhagen;

karnyx – instrumento celta, originou-se, assim como o lituus, da junção do bambu com o chifre portanto também tinha a forma de um “J”. Em sua forma mais recente, possuía, no lugar da campana comum, uma campana em forma de cabeça de dragão. Parece ser que o karnyx influenciou na construção do lituus que por um tempo também fez uso dessa mesma ornamentação em sua campana. O karnyx servia apenas para o uso militar.

Até esse momento, o trompete havia sido concebido apenas como um instrumento de sinalização, ou seja, não havia a intenção de produzir música (i.e., ser musical, em nossa atual concepção), e nem mesmo era possível tal concepção. Suas limitações técnicas, seja na forma como era construído, ou no modo como era executado, possibilitavam apenas um som que fosse perceptível a longas distâncias, em detrimento de qualidades que hoje entendemos como musicais. Nas palavras de Edward Tarr:

O trompete da Pré-história e da Antiguidade servia apenas como um instrumento de sinalização, e certamente não [servia] para ser musical no sentido moderno. O som desses instrumentos foi descrito como terrível, isto é, que causa terror, e foi comparado ao zurrar de um asno (TARR, 1988, p.29; Tradução do Autor)

Entre os povos civilizados da Antigüidade, os israelitas foram os que colocaram o trompete no patamar mais elevado: somente os sacerdotes tinham

permissão para tocá-lo. É importante notar que desde a pré-história até os Romanos, o trompete possuiu apenas duas funções:

militar – nas campanhas de guerra, sinalizando manobras militares aos soldados que lutavam no campo;

religiosa – desde seu uso primitivo para “afastar os espíritos malignos” (TARR, 1988, p.19; Tradução do Autor) quando era utilizado simplesmente como um megafone, como já foi visto, até o momento em que era tocado, da forma como o fazemos hoje, pelos hebreus, obedecendo a uma ordem dada por Deus, registrada na Bíblia Sagrada no livro de Números, capítulo 10, versículo 2: “Faze duas trombetas de prata; de obra batida as farás; e te serão para a convocação da congregação e para a partida dos arraiais” (*Bíblia*, 1999).

1.2 FIM DA IDADE MÉDIA – ca. 1100 a 1400 –

Durante o fim da Idade Média o mundo ocidental sofreu bastante influência da cultura oriental, mais especificamente dos árabes, chamados naquele tempo sarracenos, que haviam conquistado a Palestina, a Terra Santa, dando motivo para o início das várias batalhas entre a Igreja e esse povo, o que foi chamado de Cruzadas. Devido em grande parte a esse contato, as artes no ocidente passaram por um grande florescimento. Esse foi o instante em que começaram a surgir os futuros empregadores dos trompetistas: as cidades e as cortes; foi também neste momento que, pela primeira vez irmandades e confederações de músicos, inclusive trompetistas, começaram a surgir. Contudo, a principal função de um trompetista era, ainda, militar. E não era difícil para um músico itinerante conseguir um emprego temporário em algum dos vários exércitos que iam para as Cruzadas.

Devido também a essa influência, houve uma profusão de tipos e nomes de trompete. Muitas palavras de origem árabe serviam para apontar um mesmo tipo de trompete. O termo genérico *būq* surgiu após 800 d. C. designando instrumentos da família do trompete e também da trompa e provavelmente é uma derivação de *bucina*. O *būq al-nafir* era um grande trompete de metal utilizado em bandas militares a partir da segunda metade do século VII. No século XIV, esse instrumento já era maior que um homem. A palavra *nafir* dá o sentido de ‘guerra’. Já o termo *buisine*, de origem francesa (em torno de 1250), é, em geral, aceito como referência a um trompete de metal, longo, e geralmente cilíndrico. Este nome vem do termo *bucina*, já visto anteriormente. Segundo Edward Tarr, este “veio a ser o mais importante tipo de trompete do mundo ocidental”. Outro termo possivelmente de origem árabe, utilizado pela primeira vez em 1180 é o *trumpa*. Este tem uma grande importância na origem do termo que utilizamos hoje para designar o trompete. Desenvolvido nas línguas européias mais importantes a partir de seu diminutivo, temos: em alemão, *trumpa*, *Trum(m)et*, *Trompette*. Em francês, *trompe*, *trompette*. Em inglês, *trump*, *trumpet*.

O exemplo abaixo mostra a série harmônica de um trompete grave em C com aproximadamente 2,44 m de tubo. Os números romanos mostram o início de cada oitava, os arábicos os parciais da série harmônica. Os parciais dispostos na cor preta são naturalmente desafinados, as setas indicam se são mais altos ou mais baixos:

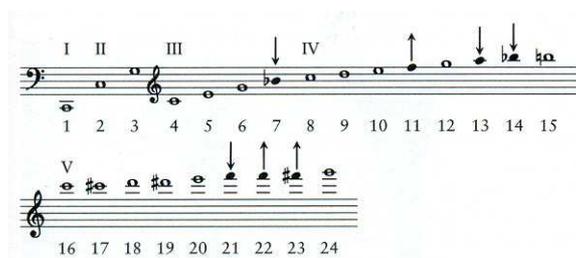


Figura 4: Série harmônica iniciada no C (SADIE, 2001, v. 25, p. 827)

Por volta de 1300 o trompete era tocado na região grave. Era possível ter total controle dos quatro primeiros parciais da série harmônica. Essa informação é dada por Johannes de Grocheo em seu tratado *De arte musicae* (ca. 1300). Isso também pode ser verificado em diversas obras de arte que relatam trompetistas que para executar o instrumento relaxam os músculos dos lábios, inflando as bochechas, sugerindo a produção dos sons mais graves do instrumento. Por exemplo, na parte superior do lado esquerdo da galeria do coro, hoje preservada pelo Museu da Catedral de Florença, na Itália, construída entre 1431 e 1438 por Luca della Robia (1400-1481), três trompetistas ilustram um versículo do Salmo 150: “*laudate eum in sono tubae*”. Os trompetistas tocam com suas bochechas infladas e o bocal desses instrumentos parece ser feito a partir de um ligeiro alargamento no fim do tubo principal, o que sugere um largo diâmetro interno. Esses dois fatores, as bochechas e os bocais, levam a crer que eles estão produzindo sons graves e rústicos.

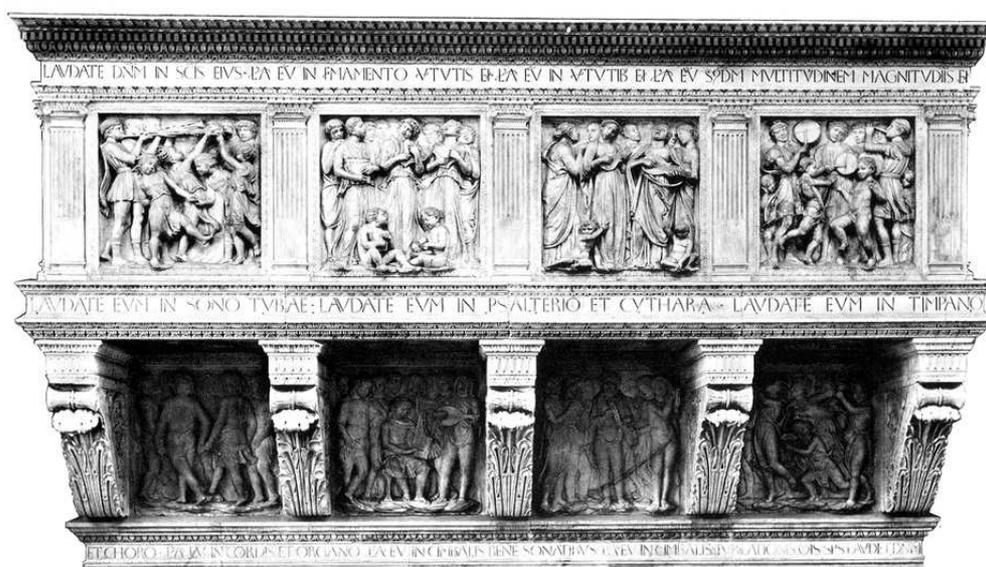


Figura 5: Detalhe do coro da Catedral de Florença (TARR, 1988, p. 43)

Segundo Tarr, quatro tipos de grupos de instrumentos musicais que utilizavam trompete existiram durante o fim da Idade Média:

1. trompetes com instrumentos de percussão, a partir de cerca de 1150 até cerca de 1300. Essa formação foi utilizada primeiramente na guerra, depois passou a ser utilizada também em cerimônias.
2. trompete com instrumentos de sopro de madeira e percussão, de cerca de 1180 a cerca de 1330. Geralmente utilizado em cerimônias.
3. trompetes com instrumentos de sopro de madeira, a partir de 1300, primeiro somente em procissões, e a partir de 1400 para acompanhar danças.
4. trompetes desacompanhados, o maior dos quatro grupos apresentados, de cerca de 1150 a cerca de 1350.

Em cerca de 1400, dois desses grupos podiam ser claramente distinguidos. Um, nascido do primeiro ou do quarto grupo citado, era um conjunto a princípio formado apenas por trompetistas, mais tarde, a partir de 1450, passou a ser integrado também por timpanistas (*kettledrumers*,¹ TARR, 1988). No início, serviam apenas em batalhas, executando sinalizações militares, depois também serviram em cerimônias. De acordo com o *The new Grove of Music and Musicians* (SADIE, 2001, s.v. “trumpet”), o “*trumpet-kettledrum*” tocava num certo estilo, chamado na Idade Média de *classicum*.² Trata-se, segundo o TNG,³ de uma “mistura improvisada de vários sons” que servia para assustar a tropa inimiga. O segundo tipo (ítem 3, acima), é o

¹ Segundo o *Dicionário Grove de Música: edição concisa* (SADIE, 1994, s.v. “kettledrum”; Tradução Eduardo Francisco Alves), *kettledrum* é o mesmo que *timbale* que, por sua vez, se trata de um tambor de formato semi-esférico, ancestral do tímpano moderno.

² Tarr (1988), citando John de Janua, diz que *classicum* “é o unísono produzido por todos os instrumentos soando juntos, sejam eles o tubae e o cornua na guerra, ou os sinos”. Segundo Tarr, parece, no entanto ter havido uma organização desses sons, já que num outro momento o tubae “era tocado a esmo para amedrontar o inimigo” (Aymeric de Peyac, século XV). De qualquer modo, o uso que se fazia desses instrumentos, servia para produzir uma grande massa sonora.

³ A partir deste momento as referências feitas ao *The new Grove of Music and Musicians*, não utilizarão o nome completo da obra, mas apenas uma sigla TNG, como no exemplo acima.

chamado *alta* ou *alta musica*. Trata-se de um grupo instrumental formado por dois subgrupos. Um composto por instrumentos de maior potência sonora (*instruments hauts*), como trompetes, instrumentos de percussão e bombardas (*shawn*),⁴ que se opunha ao segundo grupo, formado por instrumentos de menor capacidade sonora (*instruments bas*), como alaúdes, saltérios e violas da gamba.

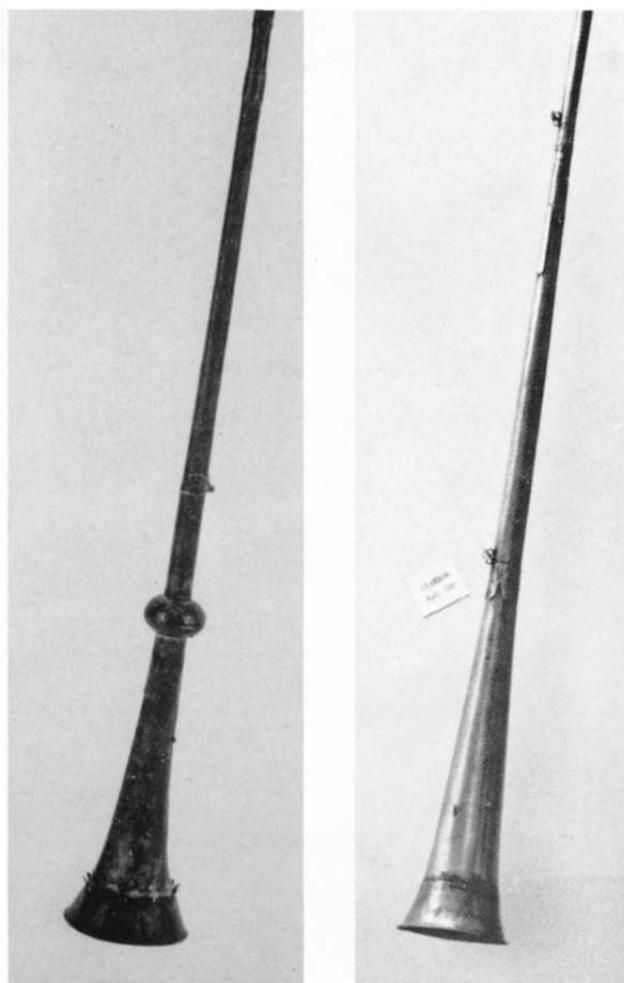


Figura 6: O mais antigo sobrevivente dos trompetes medievais é o “*Billingsgate trumpet*”, pertencente ao século XIV, foi escavado em Londres em 1984 (WEBB, 1988, p. 65)

⁴ Segundo o TNG, *shawn* se define como um instrumento de sopros da família das madeiras, geralmente de palheta-dupla. Após o trabalho de Hornbostel e Sachs, o *Systematik de Musikinstrumente* (1914), esse termo começou a ser utilizado para designar tanto instrumentos de palheta-dupla, quanto os de palheta simples, mas dentro da literatura organológica, é utilizado apenas para os de palheta dupla.

Como já visto, a maioria dos trompetes de metal da Antiguidade era de bronze fundido, no entanto, durante as Cruzadas, o ocidente não importou dos sarracenos apenas as várias formas e nomes de instrumentos, mas também o seu método de construção dos mesmos.

Todos os trompetes vistos até o fim da Idade Média eram retos, mas a partir de pouco depois de 1400, os construtores de instrumentos de metal⁵ desenvolveram uma nova técnica, através da qual era possível dobrar um tubo de metal. Antes disso, utilizava-se um outro procedimento, o “*lost-wax*”,⁶ para chegar a formas curvas como as do *lur* ou do *cornua*. Essa inovação no processo de construção dos instrumentos de metal revolucionou a aparência externa do trompete, já que agora seu tubo poderia ser encurvado. Primeiro foi dobrado em forma de “S”, logo depois essa forma foi modificada, assumindo o formato de espiral. Com isso, o tamanho dos instrumentos que, em alguns casos podia chegar a dois metros, agora poderia ser reduzido a cerca de um terço do seu tamanho anterior. O trompete agora poderia ser facilmente transportado para as campanhas militares e para as cerimônias em que era utilizado sem o risco de danos ao instrumento, o que era bastante comum em sua antiga forma. Já em cerca de 1500 a maioria dos trompetes era construída nesse novo modelo. Este viria a ser o formato padrão dos trompetes durante todo o período barroco.

Quase que ao mesmo tempo, desenvolvia-se, a partir desse novo formato, o *trompete de vara*, que a princípio, não possuía seu sistema de vara como o do

⁵ Quando falamos a respeito de “construtores de instrumentos de metal”, não nos referimos a uma profissão propriamente dita, isto é, não existiam pessoas especializadas na construção de instrumentos de metal, contudo, essa especialização, por assim dizer, desenvolveu-se em Nuremberg, em cerca de 1500, a partir da profissão do *coopersmith*, e em Paris, a partir do *chaudronnier*, ou *kettle maker*.

⁶ Tarr (1988) descreve este procedimento da seguinte maneira: “a forma desejada do tubo era moldada em cera ao redor de um núcleo indestrutível e envolvida por uma cobertura de argila. Quando o bronze, em estado líquido era injetado, a cera derretia”.

trombone moderno, apesar deste último ter surgido do próprio trompete de vara, ainda durante seu uso no já apresentado grupo medieval *alta musica*. O sistema de deslizamento desse novo trompete, na verdade consistia apenas numa extensão do bocal que entrava no tubo principal do instrumento, o que permitia que o corpo do instrumento deslizesse para frente e para trás, e com esse alongamento do tubo, alcançava-se a produção de até três sons mais graves que cada parcial da série harmônica do trompete natural, o que possibilitou uma maior participação do trompete no *alta musica*, deixando de executar apenas pedais graves.



Figura 7: Notas possíveis no trompete de vara (TARR, 1988, p. 59)

Este passou a ser o instrumento utilizado pelas sentinelas que ficavam nas torres das cidades. A princípio, eles utilizavam chifres de animais para alertar a todos quanto à presença de inimigos, incêndios e etc., quando deveriam tocar sinais específicos, mas no decurso dos séculos XV e XVI, receberam uma nova ordem: deveriam tocar corais escritos especialmente para este fim, em horários diferentes durante o dia. Essa nova obrigação os levou a preferir o trompete de vara, já que este permitia a execução de um maior número de notas.

CAPÍTULO 2

HISTÓRIA DE 1500 ATÉ 1815

2.1 STATUS SOCIAL DO TROMPETE

Durante os séculos XV e XVI os conjuntos de trompete, ou seja, aqueles conjuntos de instrumentos que possuíam trompetes em sua formação, eram como símbolo de grande importância para os soberanos que os mantinham. Tarr (1988) exemplificando relata que em 1514 havia na corte inglesa 16 trompetes, já em 1610 esse número aumentou para 26. Na Dinamarca, os conjuntos de trompete da corte surgiram em 1449, com a coroação de Christian I. Depois de 1530, 15 trompetistas e timpanistas foram empregados, e em 1596, ano da coroação de Christian IV, já havia 23, sem contar com os 31 trazidos por nobres alemães convidados para a ocasião. Segundo o TNG (2001), o imperador Charles V decretou que os trompetistas estariam, a partir de então, sob a direta jurisdição de seu soberano, o que fez com que a posição social dos trompetistas crescesse cada vez mais, o que os diferenciou dos outros músicos.

Sobre a posição dos músicos, em geral, dentro da sociedade, podemos ainda falar das irmandades surgidas no fim da Idade Média. Tanto os grupos municipais

quanto os das cortes, se organizaram em irmandades, e com isso conseguiram conquistar os seus direitos enquanto cidadãos, passando, por exemplo, a receber os sacramentos da Igreja.

Uma grande diferença que existe entre essas organizações municipais e os conjuntos de trompete da corte é que no primeiro caso os trompetistas eram obrigados a tocar vários instrumentos, dentre eles o trompete. Já no caso dos trompetistas da corte, mesmo que eles dominassem um outro instrumento, o trompete era sua principal obrigação. Através dessas irmandades foram estabelecidos de forma clara os deveres e os direitos dos músicos, também foi regulamentado o ensino dos instrumentos, o que colaborou para que a profissão do músico, conseqüentemente a do trompetista, passasse a ser mais reconhecida.

Não apenas a colocação social do trompetista progrediu, mas também sua técnica. Durante o século XVI o trompete já era tocado até o 13º parcial da série harmônica. Por volta de 1550 começou a surgir um conjunto de trompetes (cinco, geralmente) que viria a ser muito utilizado no período Barroco. Cada trompetista era responsável por uma ou mais notas da série harmônica. As duas vozes mais graves (*Vulgano e Basso*)⁷ se encarregavam de tocar um pedal que durava toda a música com as notas *g* e *c*, respectivamente. As duas vozes centrais (*Sonata e Alto e basso*) trabalhavam em imitação, sendo que a voz mais grave (*Alto e basso*) imitava nota por nota a outra voz à distância de um harmônico. A voz mais aguda, chamada *Clarino*, trabalhava de forma improvisada na quarta oitava da série harmônica. O conjunto era acompanhado por dois tímpanos.

⁷ Os nomes das vozes são dados pelo autor Cesare Bendinelli (1542 – 1617), em seu método para trompete *Tutta l'arte della Trombeta* (1614), onde pela primeira vez escreveu-se sobre as regras para improvisação utilizada nesse tipo de conjunto. Tarr (1988) diz que outros autores se referem à voz chamada por Bendinelli de *sonata*, como *Quinta e Prinzipal*.

As peças tocadas por esse conjunto eram chamadas *sonatas*. As partes superiores eram tocadas sobre um único acorde. O ritmo iniciava lento e ia acelerando gradativamente até o fim da *sonata*. Tocar a parte mais aguda exigia muita resistência muscular do trompetista além do desenvolvimento de uma embocadura diferente daquela utilizada para tocar os harmônicos graves. Por causa dessa dificuldade técnica, as sonatas possuíam trechos intermediários onde somente o tocador de *clarino* descansava enquanto todo o resto do grupo continuava tocando. Diferentemente de *Clareta*, um nome também do século XVI que designa tanto o registro agudo do trompete quanto um instrumento, propriamente dito, o termo *clarino* se refere apenas à voz mais aguda do conjunto discutido. Apesar de aparentar ser italiana, a palavra *clarino*, ou *clarin*, é de origem alemã. Em italiano é usado com a mesma função o termo *tromba*, a às vezes, *trombetta*. Girolamo Fantini (1638), em seu método de trompete, chama o mesmo registro de *soprano*.

Um dado interessante é que na corte de Viena por volta de 1570, onde havia 15 trompetistas empregados, são encontrados quatro trompetistas “musicais” (*musikalisch*). Este termo ficou muito importante no século XVII, quando o trompete já havia conquistado seu espaço no meio da música séria. Um trompetista “musical” era aquele que tinha um grau de treinamento mais elevado que os outros, o que o habilitava a tocar não apenas sinais, mas também música escrita. Mais tarde também foram chamados de trompetistas “de concerto” ou “de câmara”. Uma outra qualidade de trompetista era o “músico e trompetista” (*Musicus und Trompeter*) ou “instrumentista e trompetista”. Estes tocavam um outro instrumento além do trompete, que era o seu principal.

Quando um trompetista entrava para o serviço da corte ele deveria fazer um juramento pelo qual se comprometia a ir como o seu senhor para o campo de batalha

no caso de uma guerra se iniciar. Ele sinalizava com o trompete as operações militares, para isso tinha o seu lugar próximo ao capitão, quem dava as ordens que deveriam ser transmitidas ao batalhão através de sinais sonoros próprios para cada situação. Muitas vezes deveria atuar também como diplomata, tendo neste caso, que ir até o território inimigo, onde era respeitado e possuía os mesmos privilégios de um embaixador. Esta última era a função mais perigosa do chamado “trompetista de batalha”. Os sinais tocados por eles possuíam apenas uma voz, e se vários trompetes tocavam simultaneamente, deveriam tocar as mesmas notas. Eram sempre tocados no registro mais grave do instrumento, alcançando no máximo o quarto ou quinto parcial da séria harmônica.

Após varias reclamações feitas ao império pelos trompetistas das cortes a respeito do uso livre que era feito do instrumento nos círculos mais baixos da sociedade, foi criada em 1623 em Augsburg, na Alemanha, uma associação de trompetistas e timpanistas, que possuía dois objetivos principais: o primeiro era garantir o número de trompetistas reduzido e o seu nível alto através da regulamentação do ensino do instrumento, e o segundo, garantir exclusividade ao trompete, restringindo quem poderia tocá-lo e onde. Em 1635 os construtores de instrumentos de Nuremberg também uniram-se numa associação que por sua vez era supervisionada pelo concílio da cidade.

2.2 O ASPECTO FÍSICO DO TROMPETE

Durante o século XVI, enquanto desenvolviam-se nas cortes os grupos de trompetes que começavam a ganhar espaço dentro da música séria, a forma física do trompete começava a ser padronizada. Eram geralmente feitos de metal e seus tubos

eram construídos a partir de uma folha deste mesmo material que era enrolada para se chegar à forma desejada. O diâmetro do tubo media de 9,5 a 11,5 mm. Trompetes cerimoniais eram, às vezes, feitos de prata. A campana também era construída a partir de uma folha de metal. O trompete natural possuía duas seções de tubo, duas voltas e a seção da campana. As voltas e os tubos não eram soldados, mas apenas encaixados uns nos outros, e sobre os encaixes havia uma cobertura ornamental. Na borda da campana vinha escrito o nome do construtor, da cidade em que era construído e, às vezes, a data de construção. No entanto, esta forma poderia variar um pouco, dependendo do lugar onde era construído. Podem, por exemplo, ser encontradas algumas diferenças de ornamentação entre um trompete feito na Alemanha e outro feito na Inglaterra.

Nuremberg foi o grande centro da construção de instrumentos de metal no século XVI, fato que se manteve durante todo o período barroco. Os primeiros construtores em Nuremberg eram membros de duas famílias que lá viviam: a família Neuschel e a família Schnitzer.



Figura 8: Trompete natural (TARR, 1988, p. 96)

Durante os séculos XVII e XVIII, a forma do trompete continuou a mesma, apesar de ser possível distinguir entre uma campana do início, meio e final do período barroco, isso por que o seu diâmetro interno foi se tornando cada vez mais estreito.

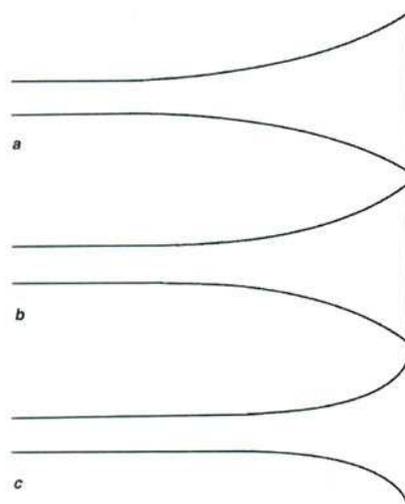


Figura 9: Três campanas de trompete mostrando seu estreitamento gradativo desde o fim do Renascimento até o fim do período Barroco: (a) Anton Schinitzer, 1581; (b) Hans Heinlein, 1658; (c) Friederich Ehe, ca 1700 (SADIE, 2001, v. 25, p. 833).

As famílias de construtores mais conhecidas deste período são, além das duas já citadas Neuschel e Scnitzer, Hainlein, Kodisch, Ehe e Haas, em Nuremberg. Na Inglaterra, os construtores mais conhecidos eram William Bull, John Harris e Willian Shaw. Tanto na Alemanha quanto na Inglaterra o trompete era, em geral, afinado em D ou Eb, e possuía voltas para as notas mais graves. Uma afinação mais precisa era obtida através da inserção de pequenos pedaços de tubo entre o bocal e o tubo principal. Alguns compositores como J.S. Bach e Telemann também compuseram obras para o trompete agudo em F, muitas vezes chamado de *clarino piccolo*, *tromba piccola* ou *kurze Trompete*.

Consideramos importante para este momento em que já discutimos as diversas transformações ocorridas no corpo do trompete, não deixarmos de lado uma parte do instrumento de extrema importância: o bocal. Já sabemos que os primeiros trompetes

da Antiguidade não possuíam bocal. E, como também já vimos anteriormente, os trompetes retratados por Luca della Robia (1400 – 1481) não possuíam um bocal removível, mas possuíam um ligeiro alargamento no fim do tubo, formando um suporte para os lábios do executante. Por volta de 1600, paralelamente ao desenvolvimento da técnica do trompete, cada vez mais formas de bocais foram trabalhadas. Se por um lado as formas mais antigas eram construídas de várias partes, as posteriores foram feitas a partir da fusão do metal. Segundo Tarr (1988), o processo de fusão utilizado na construção de bocais desenvolveu-se provavelmente entre 1400 e 1500.

A figura a seguir mostra o provável desenvolvimento da construção de bocais desde sua mera extensão do tubo principal. A foto do raio-x mostra um bocal feito em 1578 por Jacob Steiger, trompetista em Basel, construído em sete partes individuais, como também mostra a figura:

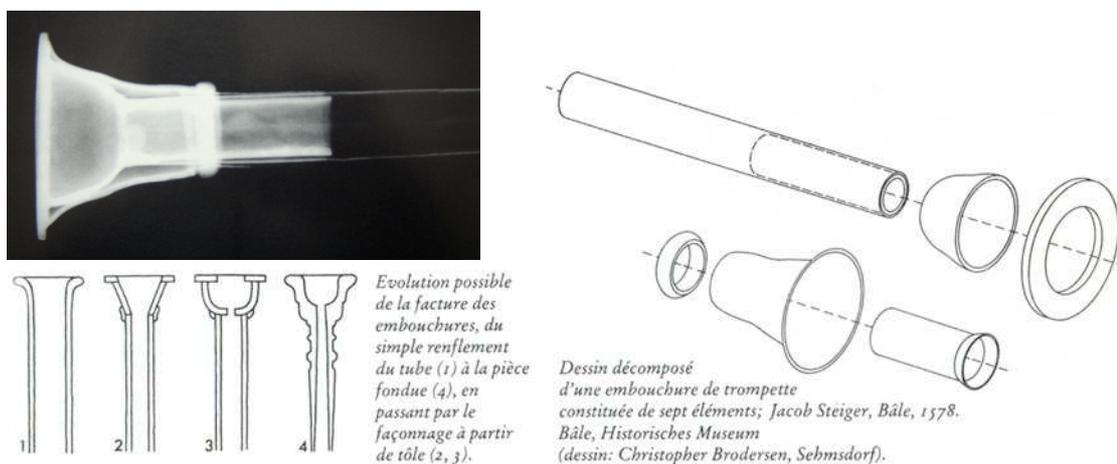


Figura 10: Partes do bocal de Steiger (TARR, 1988, p. 51)

Durante o período barroco, os bocais possuíam sua borda achatada e larga. A beira formada entre o copo e a garganta do bocal não era arredondada como nos

modelos modernos, mas formava um ângulo agudo, o que, combinado com o largo diâmetro da garganta (4 a 6 mm), facilitava a necessária correção da afinação, como por exemplo, no caso do 11°, 13° e 14° parciais que são naturalmente desafinados. Segundo o TNG (2001), tocar “afinado era talvez o mais importante pré-requisito para um trompetista ser aceito nas orquestras de cordas do início do século XVII”. Essa característica do bocal também possibilitava a produção de algumas notas entre os harmônicos já produzidos com facilidade. Em comparação com os modelos modernos, o bocal barroco possuía um maior comprimento e o furo no fim do tubo, no lado oposto à borda, era mais largo. Assim como hoje, usava-se um bocal com o copo mais raso para tocar as notas mais agudas, ou o registro *clarino*, e para o registro *principale*, notas mais graves, usava-se um bocal mais fundo e largo.

2.3 O TROMPETE NA MÚSICA SÉRIA

Segundo Tarr (1988), um dos acontecimentos mais importantes da história moderna do trompete foi sua aceitação dentro da música séria, o que se deu durante o século XVII. (Segundo ele, o segundo evento importante foi a invenção da válvula em 1815.) Para serem aceitos dentro da música séria, os trompetistas tiveram que aprender a tocar suavemente, além de ter agora, que afinar os parciais impuros da série harmônica com os outros instrumentos. Os trompetistas da corte não mudaram o seu jeito de tocar em torneios e em outros eventos ao ar-livre, mas se eles quisessem tocar uma sonata ou um concerto com a orquestra da corte, deveriam saber como tocar o instrumento de forma mais delicada. Pode-se então dizer que o trompete poderia ser tocado de duas maneiras diferentes. Por volta de 1610, os compositores das cortes começaram a escrever peças que integravam corais de trompete às formas vocais

(missas, *magnificats* e salmos): Reimundo ballestra (*Missa conletrombe*, 1610-16), Giovanni Valentini (*Missa, Magnificat e Jubilate Deo*, 1621 e Christoph Straus (*Missae*, 1631). O exemplo foi seguido por Bertali, J.H. Schmelzer, Biber e Fux, os quais escreveram em larga escala *Messe com trombe*. Schütz foi, provavelmente, o primeiro compositor a escrever um c’’, o 16º parcial para o trompete, em sua peça *Buccinate in neomenia tuba* (1629). O chamado trompetista de “câmara” ou de “concerto” foi, gradativamente se diferenciando dos conjuntos da corte. Altenburg citado pelo TNG diz que um trompetista de câmara era muitas vezes dispensado de seus serviços na corte por que isso poderia “danificar a refinada embocadura” necessária para tocar o *clarino* (i.e., no registro *clarino*). Segundo o TNG, teóricos do século XVIII elogiavam os trompetistas da época que eram capazes de tocar seus instrumentos tão suavemente quanto uma flauta.

A cidade historicamente mais importante do período barroco quanto ao uso do trompete foi Viena, seguida por Dresden, Leipzig, Weissenfels, Kremsier, Bologna, Londres, Paris e Lisboa.

Viena: os trompetes eram utilizados em grupos de quatro: dois agudos (*clarini*) e dois graves (*trombe*). Eram integrados à orquestra de cordas nos dias de festas sacras e profanas. Dois coros de trompete eram reservados para festas de maior importância como aniversários do Imperador e da Imperatriz;

Kremsier: eram importantes compositores desta corte Scmelzer, P.J. Verjvanovský (também trompetista) e Biber, que ao lado de Torelli foi um dos que mais produziram para o trompete.

Bologna: o principal trompetista desta região era Giovanni Pellegrino Brandi. As partes para trompete compostas pelos bolonheses Petrônio Franceschini, Domenico

Gabrielli e Giuseppe Torelli frequentemente levavam o trompete ao 16° parcial. As missas celebradas na basílica de S. Petronio eram compostas com toda pompa e brilho das sonatas e sinfonias para trompete. Um exemplo disso é o op. 35 de Maurizio Cazzati (1665).

Leipzig: o mais conhecido compositor desta corte, e que também possui grande importância dentro da história do trompete é J.S. Bach. No entanto, quando Bach chegou a Leipzig já havia uma sólida tradição no uso do trompete. Algumas das mais conhecidas composições de Bach que fazem uso de trompete não foram escritas para esta corte, como as cantatas 31, 63, 147a e 172 (Weimar) e o concerto Brandemburguês n° 2 (Cötchen). Bach compôs em Leipzig para um trompetista chamado Gottfried Reich.

Londres: os irmãos William, Matthias e John Shore (o último, em especial, que foi muito reconhecido pela crítica contemporânea) contribuíram grandemente para que o trompete fosse reconhecido na música séria produzida nesta corte. Purcell, que era amigo próximo de Matthias e compôs para que ele tocasse *Sound the Trumpet, Beat the Drum*, em 1687, no aniversário de James II, figura ao lado de Hendel como um dos compositores que ajudaram a estabelecer este novo caráter musical ao trompete.

Lisboa: o Museu Nacional dos Coches em Lisboa conserva 22 instrumentos e 26 livros de partituras dos conjuntos instrumentais chamados “charamela real”. Formados por 24 trompetes e 4 tímpanos que atuavam na corte portuguesa no século XVIII.

Segundo o TNG, Johann Heinisch foi, provavelmente, o maior trompetista do período barroco. Atuando em Viena de 1727 a 1750 era conhecido por sua excepcional habilidade com o registro agudo. As partes de trompete das óperas

escritas por Caldara, Fux e Georg von Ruetter para a corte vienense (portanto para Heinisch), ascendem até o 20° parcial, às vezes até o 24°.

2.4 O DECLÍNIO DO TROMPETE NATURAL

A arte de tocar o trompete no registro agudo, o chamado *clarino*, atingiu o seu ápice entre o período de 1740 e 1770 principalmente na Áustria e Alemanha. Já citamos algumas peças que exigiam do trompetista o maior refinamento possível de sua técnica (assim como o concerto para trompete de Leopold Mozart escrito em 1762), e falamos também de trompetistas que, através de suas habilidades, viabilizaram essa inserção do trompete na música séria, como o já citado Johann Heinisch. No entanto, o estilo composicional estava em transformação. Outras exigências timbrísticas começaram a surgir. Com a ascensão da burguesia o trompete passou a representar, a partir de 1750, uma cultura que já estava deixando de vigorar, já que o seu grande momento se deu nas cortes e nos palácios de um regime monárquico absolutista. Segundo o TNG, os novos estilos musicais “procuravam pelo virtuosismo menos pomposo do violino, do oboé e da flauta e não utilizavam o trompete à maneira antiga”.

Enquanto aquelas obras virtuosísticas que desafiavam os trompetistas da época ainda eram escritas, Joseph Haydn (1732-1809), W.A. Mozart (1756-91) e Ludwig Van Beethoven (1770-1827) já começavam a escrever um novo tipo de música na qual a função do trompete era completamente diferente. O trompete passou a ser usado neste novo estilo somente nos *tutti* orquestrais, deixando de lado suas heróicas melodias que durante o seu auge foi o motivo de sua grande glória. Algumas vezes, ao

final de um movimento *Allegro* ou ao fim de uma sinfonia, uma pequena fanfarra é utilizada lembrando a antiga função dos trompetes nas cortes. No entanto, ao contrário do que pode parecer, os trompetistas do período clássico não se tornaram menos hábeis devido às suas funções agora terem se tornado menos virtuosísticas. O que mudou, na verdade, foi o tipo de exigência que se fazia do trompetista. Beethoven, por exemplo, faz grandes exigências de resistência muscular ao trompetista. Além do mais, obviamente a técnica de tocar no registro agudo não se perderia da noite para o dia.

Mas ao fim do período barroco, músicos e compositores já sentiam falta de uma reforma na construção do trompete. Essa reforma nada tinha a ver com o registro agudo outrora tão explorado, mas tinha a ver com a terceira oitava da série harmônica do instrumento. Tentativas seriam feitas para preencher os espaços vazios entre os harmônicos desta chamada “oitava de fanfarra” (Tarr, 1988), o que foi alcançado com a invenção da válvula em 1815, após vários experimentos como o trompete de chaves, o chamado *stopped trumpet* (Ale, *Stopftrompete*) e o trompete de vara inglês:

Trompete de chaves (ca. 1775 – ca. 1840): a primeira tentativa de tornar a série harmônica de um instrumento de metal mais aguda através da abertura de uma ou mais chaves se deu em torno de 1760. Os experimentos com esse novo sistema foram feitos primeiramente na trompa por Ferdinand Kölbl e seu afilhado que demonstraram, após anos de testes, o resultado a Tsarina Katharina II (1729-1796) em S. Petersburgo. O primeiro trompete com chaves foi, provavelmente, criado em 1777 por um trompetista em Dresden, mas foi rejeitado por que teria perdido quase que completamente suas características timbrísticas. Outras tentativas foram feitas por Schwanitz, trompetista da corte

de Weimar, por Ernst Kellner (1780-85), na Holanda e por Nessman (1793) em Hamburgo. Mas Anton Weidinger (1767-1852) foi quem teve maior sucesso em seus experimentos. Em 1796, Joseph Haydn, que era também seu amigo, escreveu o concerto para trompete e orquestra em Eb, que figura hoje em dia no repertório de qualquer grande solista. Quando da execução deste concerto, em 8 de Março de 1800 na corte de Viena, o trompete possuía três chaves, sendo que a mais próxima da campana sobe a afinação em meio tom, a segunda em um tom e a terceira em um tom e meio. Após 1800 Leopold Konzeluch (1747-1818) e Joseph Weigl (1766-1846) também compuseram para Weidinger. Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) compôs para Weidinger o outro grande concerto do repertório do trompete. Se por um lado o concerto de Haydn utiliza o registro de *clarino*, o concerto de Hummel explora as notas graves do trompete de chaves. No entanto, a invenção de Weidinger não foi um sucesso por completo. O trompete de chaves foi utilizado por pouco tempo, já que em 1815 já surgia um novo sistema que revolucionaria a construção do trompete: a válvula.

Stopped trumpet (ca. 1775 – ca. 1840): por volta de 1750, um trompista alemão chamado Anton Joseph Hampel sugeriu o abafamento da campana com as mãos, o que permitiria abaixar em até um tom a afinação do instrumento. Em cerca de 1770, Michael Wögel, trompetista da corte de Karlsrûhe, em parceria com Johann Andreas Stein, construtor de instrumentos em Augsburg, aplicou este sistema ao trompete, tendo que entortar um pouco o tubo para que a campana pudesse ser alcançada pelas as mãos. O *Inventionstrompete* era um tipo de *stopped trumpet* que possuía várias voltas que colocadas no meio do

instrumento serviam ao mesmo tempo como voltas de afinação. David Buhl (1781 – depois de 1829), que era o principal representante francês desta prática, menciona em seu método dois tipos de trompete na França⁸: o *trompette d'ornnance*, em Eb, no qual não era usado o método de abafamento (*stopping*) da campana e o *trompette d'harmonie*, em G (possuía voltas que possibilitavam uma afinação mais grave), no qual era usado o método de abafamento.

Trompete de vara inglês (ca. 1790 – ca. 1885): as origens do trompete de vara inglês são ainda obscuras. Sabe-se que foi inventado por volta de 1798 na Inglaterra⁹ e que não era construído da mesma forma que o já citado trompete de vara do século XV. Diferenciam-se pelo fato de que o corpo do trompete de vara inglês não desliza sobre um tubo estendido a partir do bocal, como é o caso do trompete do século XV, mas ele possui uma volta na parte de trás do instrumento que é deslizada na direção do executante. Esse trompete foi utilizado até o fim do século XIX, o que é interessante, pois a invenção do trompete de válvula se deu antes da metade do século e colocou o antigo sistema de vara em desvantagem, principalmente no que tange à agilidade do instrumento. No entanto, o trompete de vara era antes um instrumento de orquestra que um instrumento solista, o que talvez tenha prorrogado sua substituição. O trompete de vara era afinado em F. Trocando as voltas poderia ser afinado em C ou Bb. O sistema de vara, como no trompete do século XV, servia para abaixar a afinação do trompete em até um tom.

⁸ Segundo Tarr, “muitos outros métodos franceses para trompete daquele tempo” (TARR, 1988, p. 148; Tradução do Autor) afirmam a existência desses dois tipos de trompete.

⁹ TNG, 2001, s.v. ”trumpet”, p. 835; Tradução do Autor.

Trompette naturelle en ré, de Johann Leonhard Ehe II, de Nuremberg (1663-1724). Bâle, collection E. H. Tarr.

Trompette utilitaire en mi bémol de Karl Hammerschmidt et fils, de Watzkenroth (moderne). Greifensee, collection W. Bernoulli.

Trompette anglaise à coulisse, en fa, de Köbler & Son, Londres (env. 1830), «T. Harper's Improved», «Royal Italian Opera». Bâle, collection E. H. Tarr.

Trompette à clefs en la bémol, faite vers 1820 par Alois Döke, de Linz. Greifensee, collection W. Bernoulli.

Trompette d'invention en mi bémol de J. G. Roth sen., Adorf (1826). Greifensee, collection W. Bernoulli.

Trompette à pistons en fa, faite vers 1865 par Antoine Courtois, de Paris; elle est munie de pistons Périmet. Birmingen, collection E. W. Buser.

Trompette à pistons en sol, faite vers 1850 par C. A. Müller, de Mayence; elle est munie de pistons viennois. Birmingen, collection E. W. Buser.

Cornet à pistons en si bémol, fait vers 1850 par Laberte Humbert, de Paris, facteur, dont on ne sait rien d'autre; il est muni de cylindres. Birmingen, collection E. W. Buser.

Cornet en si bémol d'Antoine Courtois, Paris série n° 1804 (vers 1865), vendu par S. Arthur Chappell, Londres, «Koenig's Model», muni de pistons Périmet. Bâle, collection E. H. Tarr.

Trompette en si bémol comportant un piston d'écho, faite en 1903 par C. Schäfer, de Hanovre; munie de cylindres, elle porte une inscription signifiant: «A notre cher Gustav Bernhardt, pour Noël 1903, ses parents.» Bâle, coll. E. H. Tarr.

Trompette en si bémol faite en 1974 par Arno Windisch, de Dresde, munie de cylindres. Bâle, collection E. H. Tarr.

Trompette en si bémol de la Vincent Bach Corporation, Elkhart, Indiana (USA), série n° 99770 (1976), munie de pistons Périmet. Säckingen, collection S. Schärr.

Trompette en ut munie d'un quatrième piston montant qui permet de l'accorder en ré; faite en 1921 par Jérôme Thibouville-Lamy, de Paris, sous le n° de série 137896; munie de pistons Périmet. Bâle, collection E. H. Tarr.

Trompette en si bémol aigu faite en 1970 par Henri Selmer, de Paris, sous le n° de série 55323; munie de quatre pistons Périmet. Bâle, collection E. H. Tarr.

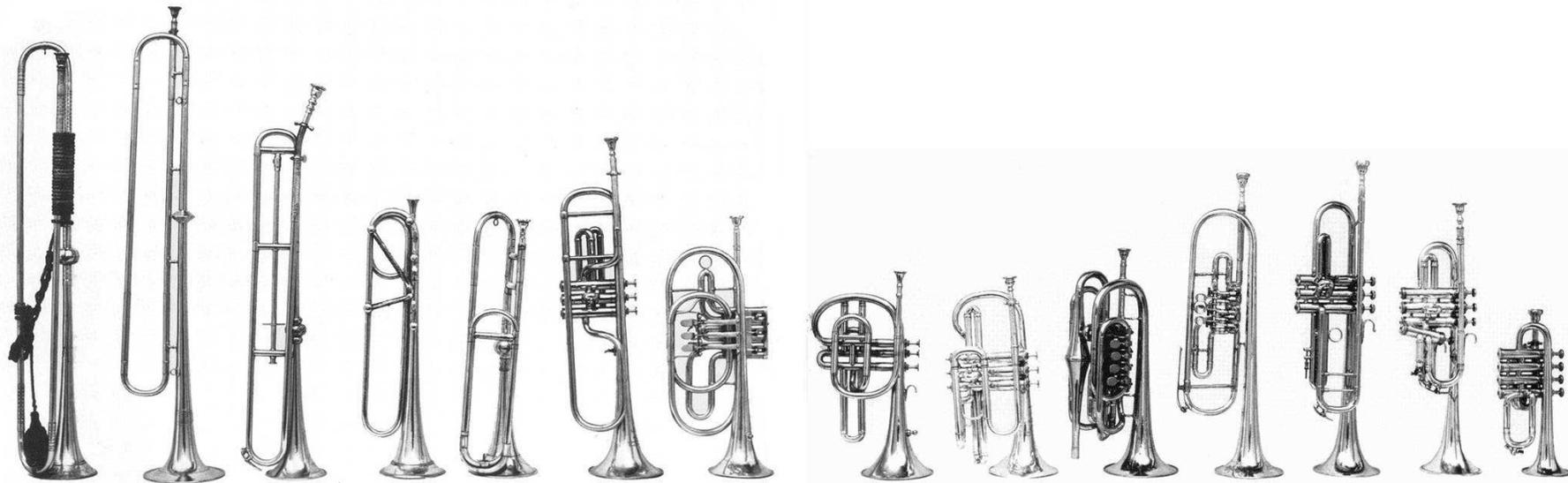


Figura 11: A figura mostra trompetes de diversas épocas. Desde o longo trompette naturel (primeiro à esquerda) até o moderno trompette piccolo (último à direita) (TARR, 1988, p. 154-155)

CAPÍTULO 3

DE 1815 ATÉ HOJE

3.1 O SISTEMA DE VÁLVULAS

3.1.1 Introdução

Para Tarr (1988), a invenção do sistema de válvulas é um dos acontecimentos mais importantes da história moderna do trompete, sendo que o outro é a aceitação do trompete na chamada música séria durante o século XVII. A invenção da válvula por volta de 1815 foi o resultado de uma procura que já havia se iniciado muito antes disso. A figura 12 mostra uma passagem do primeiro movimento da sétima sinfonia de Beethoven (1811 – 12) onde é possível notar um enorme salto no segundo trompete que vai de um g (sol 2) até um d'' (ré 4). Richard Wagner (1813 – 83) propôs que o segundo trompete tocasse o d''' uma oitava abaixo (d'', portanto). Isso porque no seu tempo já existia o trompete de válvula em que era possível tocar essa nota, inexistente na séria harmônica dos trompetes contemporâneos à Beethoven. No entanto, Felix Weingartner diz o contrário: para ele, não é correto fazer essas “correções”. Ele vê em Beethoven um “anseio esperançoso” pela reforma do instrumento, e isso não condiz

com resultado desejado pelo compositor que “como um grande mestre [podia] tornar em vantagem a completa imperfeição dos meios à sua disposição”.



Figura 12: Trecho da Sétima Sinfonia de Beethoven (TARR, 1988, p. 145)

Através desta inovação a técnica do trompete experimentou uma mudança radical. O sistema de válvulas incorporou as vantagens dos sistemas anteriores eliminando as desvantagens. As desvantagens tanto do *stopped trumpet* quanto do trompete de chaves era a diferença existente entre as cores das notas da série harmônica em relação àquelas produzidas artificialmente (i.e., as notas que não poderiam ser tocadas no trompete natural). Apesar de oferecer um som mais homogêneo que o dos outros dois modelos, o trompete de vara não era ágil. Com o trompete de válvula todos estes problemas tiveram um fim: a qualidade do som era igual em todas as notas (com exceção dos primeiros modelos que foram aperfeiçoados posteriormente), além de oferecer quase tanta agilidade quanto um instrumento da família das madeiras. Apesar de tantas vantagens o trompete de válvulas encontrou bastante resistência no início, principalmente da parte dos trompetistas mais antigos devido tanto ao fato de que uma tradição seria quebrada com sua chegada quanto às imperfeições dos primeiros modelos desenvolvidos. O sistema de válvulas funciona da seguinte maneira:

Ao contrário do trompete de chaves e à maneira do trompete de vara, o trompete de válvula alonga seu tubo permitindo a transposição de todo o instrumento. Isso

se torna possível através de um sistema de um ou mais tubos, que quando acionado(s) através do pressionamento de sua(s) respectiva(s) válvula(s) desvia(m) o ar do tubo principal para seu(s) interior(es), devolvendo logo em seguida o ar ao tubo principal. Ou, se a válvula for mantida na posição aberta o ar poderá passar livremente – sem ser desviado pelo(s) tubo(s). Os tubos possuem tamanhos diferentes e dependendo do tubo acionado a afinação pode ser abaixada em até três semitons. As válvulas podem ser acionadas individualmente ou de forma combinada, permitindo, no segundo caso, abaixar a afinação em até uma quarta aumentada. A figura abaixo demonstra o funcionamento do sistema de válvulas:

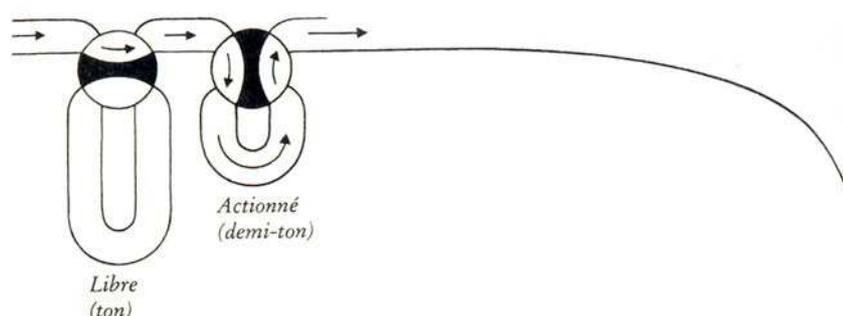


Figura 13: O sistema de válvulas (TARR, 1988, p. 157)

3.1.2 Tipos de válvula

As informações dadas neste item são extraídas do livro *The Trumpet* de Edward Tarr (1988). Segundo o autor se trata de um “breve sumário cronológico” de vários tipos de válvulas e seus inventores. Ele diz que devido à dificuldade de encontrar informações confiáveis, do ponto de vista científico, não tem dúvidas que “futuras pesquisas modificarão alguns dos detalhes” (p.158). Em suas palavras:

Primeiramente é preciso dizer que dificilmente uma área dentro das pesquisas de [instrumentos de] metal apresenta tanta informação (...) conflituosa como a das válvulas. (TARR, 1988, p.158; Tradução do Autor)

Esse conflito de informações se deve ao fato de que não sobreviveram ilustrações dos primeiros relatórios e patentes.

A primeira invenção de um tipo de mecanismo de válvula aplicado a um instrumento de metal deveria ser atribuída a um irlandês chamado Charles Clagget. Mas infelizmente o documento da patente, de 1788, não está claro e os instrumentos de Clagget não sobreviveram, o que impossibilita este fato de ter validade histórica. Heinrich Stöelzel tocou num trompete com válvula em Berlim em Julho de 1814. Quatro anos mais tarde, Stöelzel e Friederich Brühmel obtiveram uma patente para a chamada “válvula de caixa” ou “quadrada”, cuja forma externa era quadrada. São encontrados trompetes utilizando este sistema a partir de 1820. Pouco depois, Blühmel separado de Stöelzel, reclamava ter desenvolvido a idéia de uma válvula já em 1811. Seria chamada de *Röhren-Schiebeventil* ou *Schieberröhren*, sendo o segundo termo, usado para designar uma válvula tubular. Depois de separados, um construtor de instrumentos em Karlsruhe chamado W. Schuster fabricou para Blühmel instrumentos com a chamada válvula quadrada a que chamou de “válvula Shuster”.

Um trompete em F com três válvulas tubulares foi trazido de Berlim à Paris em 1826, enviado pelo diretor de música do rei da Prússia e construído por um certo Haltenhof. Em Paris F. G. A. Douverné reconheceu as enormes possibilidades oferecidas pelas válvulas e escreveu três métodos com um relatório detalhado do curso dos eventos relacionados ao trompete de válvula. Em 1828 Halary fabricou o primeiro trompete de válvula francês, com apenas duas válvulas. Um ano depois, Blühmel tentou patentear um *Drehbüchsenventil*, o que deve ter sido o primeiro sistema de rotor (ou válvula rotatória), mas teve seu pedido recusado. Mas como não

sobreviveram nem a descrição de Blühmel nem o instrumento, essa questão continua em aberto. A invenção do “tubo duplo” ou “válvula de Viena” (até hoje utilizada na “trompa de Viena”) é atribuída ao vienense Leopold Uhlman, que na verdade, apesar de ter recebido a patente em 1830 apenas melhorou um modelo de tubo duplo já existente, cobrindo os tubos móveis para evitar o contato com sujeira e incluiu um mecanismo de retorno na válvula. Alguns desenhos mostram uma bomba d’água¹⁰, talvez a primeira da história. No entanto, entre outros que desenvolveram este tipo de válvula estão C. F. Sattler, em Leipzig, Joseph Riedl e Anton Kail, quem em 1823 operou alguma melhoria. Provavelmente algo relacionado ao mecanismo de retorno.

Uma década depois, Riedl inventou a válvula rotatória. A patente de sua *Rad-Maschine* (“válvula de roda”) data de 1835. Acredita-se que sua invenção tenha sido antecipada pelo norte-americano Natham Adams (1783 – 1864), que em 1824 construiu um trompete com três válvulas que podem ser consideradas como válvulas rotatórias. Mas infelizmente, da mesma forma que Clagget, Adams ficou “aparte do desenvolvimento histórico” (TARR, 1988, p.160). Um outro tipo de válvula muito disseminado foi a *Berlin Pumpventil* (“válvula de bomba de Berlim”), patenteada em 1835 por Wilhelm Wieprecht. Neste caso, o pisto é curto e muito fino o que permite a construção da passagem de ar em um plano único. Adolph Sax, em sua oficina aberta em 1842 em Paris, construía seus instrumentos com esse tipo de válvula, que chamava de *cylindres*. Uma tentativa sem sucesso foi a válvula de disco, patenteada em 1838 pelo inglês John Shaw e construída por Augustus Köhler (ca 1810-1878). A válvula de pisto foi desenvolvida por François Périnet em 1839 a partir da válvula tubular. Neste modelo todas as válvulas ficavam alinhadas ao seu encaixe, otimizando o fluxo de ar

¹⁰ Mecanismo de evacuação do acúmulo da água resultante da calefação do ar quente, situado na parte inferior da volta do tubo principal.

que agora passava mais livremente, mesmo quando as válvulas eram acionadas. Outras invenções foram deixadas de lado, pois, segundo o autor, representam apenas aperfeiçoamentos dos modelos citados.

3.2 A ADOÇÃO DO TROMPETE DE VÁLVULA

Segundo TNG, as primeiras peças solo conhecidas para trompete de válvula foram encomendadas ou compostas por Kail. Eram peças escritas para trompetes em D grave, Eb e F com acompanhamento orquestral ou de piano. Kail se tornou professor de trompete e trombone com válvula do Conservatório de Praga em 1826. Além de Kail (1827), também compuseram para o trompete de válvula Lindpaintner (1829), Kalliwoda (1832), Höfner (1836), Conradin Kreutzer (1837), Friedrich Dionys Weber, C. Grimm e W. Smita (1855 e 1856). Na Itália Raniero Cacciamani em 1853-5 e Domizio Zanichelli em 1857 publicaram peças para trompete e piano em sua maioria baseadas em temas populares de óperas. Na França, as primeiras obras orquestrais que incluíam trompete de válvula foram *Macbeth* (1827) de Chelard, *Le francs-juges* (1826) e *Waverley* (1827-8) de Berlioz, *Guillaume Tell* (1829) de Rossini e *Robert le diable* (1831) de Meyerbeer. Assim como Meyerbeer, Wagner (*Rienzi*, 1842; *Lohengrin*, 1850) utilizou tanto trompete natural quanto o trompete de válvula.

Como os contemporâneos trompetes naturais, os primeiros trompetes de válvula franceses eram construídos em F, mais tarde, passaram a ser construídos também em G. Ambos com voltas para abaixar a afinação para E, Eb, D, C, B e Bb (às vezes também em A). Na Alemanha e na Inglaterra eram feitos em F e, raramente, em G com voltas para afinar em C e, às vezes, Bb. Em 1831, trompetes de válvula tubulares chegaram na Inglaterra vindos da Rússia.

Uma desvantagem do sistema de três válvulas é que quando usadas em combinação, a afinação vai ficando cada vez mais alta. Para compensar esta deficiência, os trompetes modernos possuem voltas móveis que são acionadas pelo executante através de anéis. Estes chamados “sistemas de compensação”, utilizados enquanto o instrumento é tocado foram desenvolvidos em Paris antes de 1858, o que obteve mais sucesso foi desenvolvido por D. J. Blaikley da Boosey & Co. em Londres em 1874 e ainda hoje é usado em instrumentos graves de metal. *Cornets* e Trompetes também passaram a ser construídos com sistemas semelhantes. Arban (1825-89) fez experiências junto com o engenheiro francês L. Bouvert, entre 1883 e 1888.

Dauverné em seu *Methodes Théorique e Pratique de Cornet à Piston ou à Cylindre* (Paris, 1840) diz que o *cornet* (Ing, *cornet*; Fr, *cornet*) nasceu quando Halary (1788-1861) contruiu um *posthorn*¹¹ (“*cornet* de postilhão”) com válvulas. Normalmente o *cornet* era afinado em Bb, às vezes em C. Sua afinação mais grave, G, é a afinação mais aguda do trompete francês. O tubo do *cornet* era mais estreito que o do trompete, o que conferia a ele maior agilidade. O som do *cornet* era definido como sendo menos “nobre, menos incisivo, de menor alcance – para Richard Strauss isso era uma abominação” (TARR, 1988), sendo, por outro lado, bonito, delicado e agradável. O primeiro cornetista com uma ampla técnica foi Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-89), um estudante do já mencionado Dauverné. Seu *Grande Méthode* (1864) forma, ainda hoje os fundamentos técnicos tanto do *cornet* quanto do trompete. Entre 1869-74 e 1880-89 Arban foi professor de *cornet* do Conservatório de

¹¹ Ou *post horn* (Fr. *cornet de poste*; Al. *Posthorn*; It. *cornetta di postiglione*). Pequeno instrumento de metal de tubo enrolado, utilizado a princípio pelos serviços de correio anunciando sua chegada e saída. Mais tarde (a partir do século XVII) passou a ser utilizado também dentro da música séria – mantendo uma conotação ao instrumento de sinalização. Por exemplo, no *capriccio sopra la lontananza* de J. S. Bach (1704). Em 1895-6 Mahler escreveu em sua Terceira Sinfonia um dos mais importantes solos da literatura orquestral do trompete. Hoje em dia esse solo é tocado principalmente nos modelos modernos em Bb e C (TNG, 2001, s.v. “post horn”).

Paris e desde esse tempo lá havia uma diferenciação entre aula de *cornet* e aula de trompete (as aulas de trompete começaram em 1833 com Dauverné). Segundo Tarr, em quase todos os lugares (França, Bélgica, Inglaterra e EUA) o *cornet* colocou em risco a existência do trompete, pois, apesar do seu som perder em “nobreza” o instrumento era mais fácil de ser executado. O uso do *cornet* teve dois aspectos positivos: em primeiro lugar, ele reconquistou o status de instrumento solista ao trompete, que desde o início do século XIX mantinha-se como instrumento de orquestra. Em segundo lugar, deu início à uma nova era onde o trompete passou (assim como o *cornet*) a ser afinado em Bb. (A importância deste evento será discutida abaixo.) Através do *cornet* também introduziu-se uma notação diferente. Por ele possuir metade do tamanho do trompete natural do período barroco, evitou-se transpor toda a série harmônica uma oitava acima mantendo-a, mas com a diferença que o c'''' do *cornet* em D deixou de ser o 16º parcial para ser o 8º como exemplifica a figura abaixo, relativa à série harmônica de um instrumento afinado em C (para o *cornet* em Bb a série harmônica soa uma segunda maior abaixo):



Figura 14: Série harmônica do *cornet* afinado em C (SADIE, 2001, v. 25, p. 836)

Trompetes em Bb já eram construídos na Alemanha antes de 1830 e tocados em bandas militares sob o nome *piston*. De derivação francesa este nome é uma derivação de *cornet à pistons* ou de *trompette à pistons*. O que motivou os trompetistas a trocarem o trompete em F pelo modelo menor em Bb, em meados do século XIX foi a crescente dificuldade técnica encontrada nas partes orquestrais. Os que primeiramente usaram este instrumento foram aqueles que haviam resistido ao

uso do *cornet* devido às suas características sonoras. O trompete em Bb, ao lado do modelo menor, se tornou o instrumento mais utilizado em todo o mundo até os nossos dias.

Em comparação com o antigo trompete em F, o trompete em Bb tem melhor projeção e melhor desenvoltura no registro agudo, mas por outro lado, possui menos som nos registros médio e grave. Esta transição se deu primeiro na Alemanha com o trompetista de Dresden Albert Kühnert (ca 1825-1889). Entre 1850 e 1860 ele começou a utilizar os dois instrumentos. Já em 1870, o trompete parece ter sido utilizado pelos primeiros trompetistas das principais orquestras alemãs, apesar de alguns dos trompetistas mais antigos continuarem a tocar as partes de segundo e terceiro com trompete em F. O maior foco de oposição ao trompete em Bb ocorreu na Inglaterra onde este era chamado de “*trumpetina*” e só foi adotado depois da morte de Thomas Harper – o filho – (1816-98), que utilizou o trompete de vara em F, até o fim de sua carreira em 1885. Walter Morrow (1850-1937), aluno de Harper, também defendia o uso do trompete longo. Apesar disso, Ernest Hall (1890-1984) quem introduziu o trompete em Bb na Inglaterra por volta de 1912. Nos EUA o *cornet* era, muitas vezes, utilizado no lugar do trompete.

Os compositores mais importantes para a história do trompete, do período de 1850 até 1915 eram, na Alemanha e Áustria, Gustav Mahler (1860-1991) e Richard Strauss (1864-1949). Na França Claude Debussy (1862-1918), e na Rússia, Peter Tchaikovsky (1840-1893) e Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Em suas óperas e poemas sinfônicos, Strauss fez maiores exigências técnicas que aquelas feitas até ele, expandindo a tessitura do trompete até o d’’, e isso não apenas em dinâmica forte, mas também (o que é bem mais difícil de executar) no *piano*. Além disso, notas agudas eram exigidas em passagens ligadas. Para Tarr (1988), quanto à importância

dessas obras no repertório do trompete e quanto às dificuldades técnicas que elas apresentam, podiam ser comparadas às peças tocadas pelos clarinistas¹² do período barroco.

Also Sprach Zarathustra (1896), Strauss escreve um salto de oitava do c'' para o c''' (figura 15) o que faz necessário o uso do trompete em C, ao invés do antigo em F. Uma passagem em *Sinfonia Domestica* (1903) supera em dificuldade e trecho de *Zarathustra*: após um salto ligado de oitava do g' ao g'' (figura 16) o trompete desce arpejando até o c'', onde executa mais um salto de oitava, dessa vez articulado (c''-c''')



Figura 15: *Also Sprach Zarathustra*, Strauss (TARR, 1988, p. 173)



Figura 16: *Sinfonia Domestica*, Strauss (TARR, 1988, p. 173)

¹² O termo *clarino*, como já discutido anteriormente, se refere ao registro agudo do trompete natural, muito utilizado no período barroco, portanto, clarinista é o trompetista especialista na técnica de tocar nesse registro.

Em sua Primeira Sinfonia (1888), Mahler aumenta o número de trompetes da orquestra para quatro. No último movimento de sua Segunda, Sexta e Oitava Sinfonia de ele utiliza, respectivamente, dez, seis e oito trompetes. Na Oitava (1907) ele escreve para o primeiro trompete um e-bemol''', mas dá opção de esta nota ser tocada uma oitava abaixo. Na França, influenciado pela técnica ágil dos cornetistas, Debussy exige, além de muita expressividade, agilidade na digitação. Na Rússia, Korsakov escreve uma das passagens mais virtuosísticas da literatura orquestral em *Sheherazade* (1888), onde um ágil *staccato* duplo é exigido.



Figura 17: *Sheherazade*, Korsakov (TARR, 1988, p. 173)

Em *Mlada* (1892), Korsakov utiliza dois novos instrumentos, que na verdade são apenas dois trompetes contemporâneos modificados em sua estrutura. O primeiro chamado *Tromba alta em F*, era um trompete em F com um tubo de diâmetro mais largo, utilizado apenas na região grave. O outro era um trompete em D/Eb agudo.

Alguns dos mais importantes construtores de instrumentos de metal do século XIX foram: Moritz (Berlim), Pelitti (Milão), Sax (Bruxelas e Paris), Besson (hradec Králové), Boosey (Londres), Hawkes (Londres), Conn (Elkhart, Indiana) e Covesnon (Paris). Markneukirchen e Kraslice, firmas especializadas na construção de partes menores, como válvulas, campanas e outras partes situavam-se muito próximas umas das outras e vendiam seus produtos para uma montadora que gravava seu próprio nome no produto finalizado.

3.3 A PARTIR DO SÉCULO XX

Após a Segunda Guerra Mundial, as diferenças entre as escolas nacionais de trompete começaram a diminuir. Com o crescimento tanto do número de integrantes da orquestra quanto do tamanho físico das salas de concerto, houve uma busca por instrumentos com maior capacidade sonora, portanto com diâmetros mais largos. Esse processo parece ter iniciado na a trompa, logo depois no trombone, e por último, no trompete. Antes da guerra, instrumentos com diâmetro de 10,9 a 11,2 mm eram preferidos na Alemanha e França. Hoje, o diâmetro varia entre 11,66 a 11,74 mm. Esses instrumentos exigem mais ar, o que faz com que os estudos de técnica respiratória ocupem, hoje, tanto espaço em nossas formação. O trompete de rotor mais popular durante a maior parte do século XX era um modelo fino (10,9 mm), usado em Viena e em Dresden, feito por Heckel, e um modelo mais largo (11,2 mm) usado em Berlim e feito por Josef Monke, de Colônia. Os trompetes americanos (de válvula tubular) e os alemães (de rotor) diferem também em outros aspectos em sua construção o que define as diferenças no som e na resposta do instrumento. Além de seu diâmetro mais largo, os trompetes americanos possuem um trecho cônico maior no tubo que os modelos alemães. A campana americana é menor, o copo do bocal é meio-largo, se comparado ao alemão que é mais largo. Apesar de os bocais terem se padronizado no início do século XX, eles podem variar bastante na sua largura e forma da borda, forma e profundidade do copo e largura da garganta.

Como já visto, as partes de trompetes nas peças orquestrais modernas freqüentemente alcançam o d'''' , que começou a ser escrito, nesse período por Strauss e Mahler. Alguns músicos de *jazz* tocam, com certa freqüência acima do b -bémol''''', mas para tocar nessa região é necessário um esforço que tende a prejudicar a “sensibilidade” necessária para tocar com o som exigido pela música clássica, os

registros médio e grave. A técnica do duplo *staccato* (ta – ka) é usada para passagens muito rápidas onde não é possível usar a articulação simples (ta), assim como a do triplo *staccato* (ta – ta – ka, ou ta – ka – ta) usada para grupos de três notas. Vários efeitos utilizados anteriormente apenas no *jazz*, são utilizados agora em música de câmara e sinfônica: por exemplo, o *frulatto*, que é produzido através da colocação da ponta da língua no céu da boca, próximo aos dentes frontais enquanto o ar tenta passar por ela, causando uma vibração da língua semelhante àquela que acontece nos lábios durante a execução do instrumento. Foi usado por R. Strauss em *Dom Quixote* (1897). Essa influência do *jazz* pode ser observada também no uso de novas surdinas como a *cup*, *harmon* ou “*wa-wa*”, “*solotone*”, *felt*, e *plunger*. – somadas à tradicional *straight*, feita de madeira ou metal.

A escola orquestral moderna se viu influenciada pelas peças mais importantes do século XIX e início do século XX: Wagner inovou com a “entrada inaudível”, onde os instrumentos vão entrando um a um, formando uma densa massa sonora. No começo do século XIX essa técnica favoreceu uma forma de tocar, em que as notas longas não tinham um início preciso, seguido de uma leve explosão no som, causada pela passagem abrupta de ar pelos lábios. Uma outra característica interessante pode ser observada nas passagens rápidas com notas curtas articuladas. No início do século XX, era comum alguém articular essas notas muito pontuadamente, em termos técnicos, ao invés de pronunciar-se a sílaba “ta”, pronunciava-se “tat”. Com o passar dos anos, ambas as formas de tocar foram consideradas como maus hábitos e corrigidas pela escola moderna. Hoje, é considerada como ideal para a música clássica, um tipo de articulação onde todas as notas soem iguais, independentemente do registro. A única variação usada é o “da” que em relação ao “ta” soa mais leve. O mundialmente reconhecido professor James Stamp (1905-86) adicionou o ataque sem

língua, onde a abertura do canal para a passagem do ar é feita pelos lábios ao pronunciar a sílaba “pu”. Segundo Tarr (1988), o trompete é o mais estrênuo dos instrumentos, a pressão de ar necessária para a execução das notas agudas supera as exigências do trombone ou do oboé. No trompete as notas agudas são produzidas não apenas através da tensão dos lábios, mas principalmente pelo aumento da pressão do ar, controlado pelo diafragma e formado na cavidade bucal produzida pela língua. Tarr (1988) faz uma interessante constatação: ele diz que o ouvinte, na maioria das vezes, fica “excessivamente impressionado pelo vigor físico de um trompetista e negligencia o lado musical da performance” (TARR, 1988, p.196). Isso só prova que ainda hoje o trompete possui aquelas duas naturezas apresentadas anteriormente: uma que sugere força, imponência e na outra mais nobre e elegante.

Apesar da resistência de alguns trompetistas antes da Segunda Guerra, as exigências cada vez maiores das partes orquestrais, o redescobrimento das obras barrocas para trompete e os efeitos explorados por compositores como Stravinsky, levou à construção de trompetes menores (mais agudos) e também ao seu uso constante. As afinações mais comuns são em D (antigamente usado para obras barrocas), Eb (usado para peças solo como o concerto de Haydn), F (antigamente usado pelos primeiros trompetes nas obras de Bach, especialmente no Segundo Concerto Brandemburguês; hoje é raramente usado), G (hoje usado nas obras de Bach) e Bb/A (o chamado trompete *piccolo* em Bb, que é o trompete agudo mundialmente mais usado nas obras de Bach à Stravinsky). Há também o *piccolo* em C.

Um chamado “reflorescimento do trompete natural” aconteceu durante o século XX quando várias tentativas foram feitas por trompetistas e construtores de instrumentos de metal de reconstruir, assim como foi feito com o cravo ou com a

flauta-doce, um trompete como era feito no período barroco. Explica-se a dificuldade em fazê-lo através do fato de que a técnica aplicada ao trompete barroco está muito distante daquela aplicada no período romântico e início do século XX.

Para falarmos dessa volta à produção barroca que se deu no século XX, é necessário falar do chamado “trompete de Bach”. Este que não é uma reprodução do instrumento utilizado nos tempos de Bach, foi desenvolvido pelo trompetista e cornetista de Berlim Julius Kosleck (1835-1905) que apresentou este instrumento publicamente pela primeira vez em Novembro de 1881. Tratava-se de um trompete em Bb/A, reto e com duas válvulas – supostamente um *buisine* do período medieval com duas válvulas e um tubo acrescentado para abaixar afinação para D. O instrumento recebeu (erroneamente) o nome de “trompete de Bach”, pois com ele era possível resolver o problema com o registro agudo, muito presente nas obras de Bach. O instrumento foi copiado por John Morrow (1850-1937) e por John Solomon (1856-1953), trompetistas ingleses que tiveram contato com Kosleck em 1884, durante um festival em Essenach chamado *Bach-fest*. O trompete de Bach foi utilizado de 1886 até 1892, quando começaram a ser construídos trompetes menores afinados em D (agudo).

A primeira tentativa com sucesso de se reproduzir um trompete barroco foi feita por Walter Holy (1921-2006) em 1960. O instrumento foi construído a partir de um modelo enrolado¹³ do período barroco acrescido de um sistema de três furos por Otto Steinkopf e Helmut Finke e foi chamado de “clarino”. O que não está correto, pois como já foi discutido, o *clarino* não era um instrumento, mas o registro agudo do trompete barroco.

¹³ Num quadro pintado por E.G. Haussmann, Gottfried Reiche (1667-1734), trompetista para quem Bach escreveu a maioria de suas cantatas, segura um trompete enrolado, “possivelmente chamado de *Jägertrompete* ou também de *Italianische Trompete*” (TARR, 1988, p.106).

O trompete natural tem sido ensinado na *Schola Cantorum Basiliensis* (Basel, Suíça) desde 1973, que com a colaboração do *Trompetenmuseum Bäd-Sackingen* (Alemanha), não trabalha mais com cópias de instrumentos, mas com instrumentos originais. Hoje existe um movimento muito intenso na Inglaterra nesse sentido devido ao grande número de gravações de música antiga feitas por lá. Alguns construtores que têm feito reproduções de instrumentos: Egger, Webb e Meinl (trompetes de chaves); Webb (“trompete de vara inglês”) e Robb Stewart (instrumentos de sopro das bandas norte-americanas do século XIX).

Pensamos ser de suma importância falar brevemente sobre a arte dos solistas da virada do século XX,¹⁴ já que é do alto nível técnico (e artístico) desses personagens da história do trompete que provém nossos conhecimentos e técnica. É com a sensibilidade e expressividade desses solistas que nós, enquanto formandos da escola orquestral do nosso tempo, devemos aprender. Devido aos esforços desses intérpretes, o trompete pôde ser aceito novamente como instrumento solista dentro da chamada música clássica, após a Segunda Guerra. Segundo Tarr (1988), antes disso, os últimos a serem considerados solistas, de fato, foram os clarinistas barrocos e Anton Weindinger. Os novos solistas deste período trabalhavam não com música sinfônica, mas com música militar e com o *jazz*. Essa classe de solistas pode então ser separada entre os cornetistas e os solistas de *jazz*, como propõe Tarr em seu livro¹⁵.

O primeiro e maior cornetista ligado à música militar e à música tocada nos *salons* europeus dos séculos XIX e XX foi J. B. Arban (1825-89). A essa mesma

¹⁴ Robert M. Hazen fornece uma breve narração histórica das peças para *cornet* solo e piano em seu artigo “Parisian Cornet Solos of the 1830s and 1840s: The Earliest Solo Literature for Valved Brass and Piano” (*ITG*, 1995).

¹⁵ TARR, Edward H. *The trumpet*; tradução para o inglês S. E. Planck e Edward Tarr. Portland, Amadeus Press, 1988.

geração pertenceram L. A. St Jacome (1830-98), Jules Levy (1838-1903) e Alessandro Liberati (1847-1927). Em uma segunda geração destacou-se Herbert L. Clarke (1867-1945), quem em torno de 1906 já ensinava sobre respiração diafragmática. Clarke tocou, entre 1893 e 1917, com a famosa banda militar de John Philip Sousa (1854-1932). Outro cornetista desta época foi Bohumir Kryl (1875-1961), famoso pela proficiência na região grave. À terceira geração solista pertenceram os ingleses Jack Mackintosh (1891-1979) e George Swift (1911-1986) e também os americanos Del Steigers (1899-1950) e Rafael Mendez (1911-81). Na Alemanha, devem ser citados Julius Kosleck (1835-1905) e Hugo Türpe (1860-1900), mais tarde vieram Willie Liebe (1905-77) e Franz Willy Neugebauer (1904-75). O repertório de todos eles era composto por inúmeras obras virtuosísticas na forma de tema e variação.

Sobreviveram gravações de todos eles (exceto de Kosleck e Türpe), onde é possível notar claramente, apesar das dificuldades técnicas da indústria fonográfica da época, a forma como eles tocavam. Usavam pouquíssimo *vibrato* e um estilo de *rubato* que antecipava apenas as últimas notas de determinada frase.

No *jazz*, não é possível negligenciar a contribuição de Louis Armstrong (1900-71) que foi uma das figuras mais historicamente importantes deste estilo. Ele não apenas foi o primeiro a utilizar a extensão do trompete até o f^{'''} do instrumento em Bb (portanto um e-bemol'''), mas também estabeleceu padrões de fraseamento no *jazz*. Outros nomes importantes a partir daí foram Dizzy Gillespie (1917-1993) no *Bebop* e Miles Davis (1926-1991) no *Cool jazz*. Enquanto era característica de Gillespie a extroversão e a execução virtuosa de muitas notas em todos os registros, Davis se preocupava mais com frases de poucas notas, no entanto carregadas de expressão e com uma grande variedade de cores. Uma técnica muito utilizada no *jazz* para diferenciar cores durante a execução é a técnica do “meio-pisto”, onde o

trompetista não pressiona a válvula até o fim, o que proporciona um som escuro e longínquo. Harry James (1916-83) e Clifford Brown (1930-56) também fizeram parte dessa geração de solistas de *jazz*, um com sua técnica no estilo clássico altamente desenvolvida e outro com seus solos “longos e brilhantemente concebidos” (TARR, 1988, p.199), respectivamente, influenciam ainda hoje os instrumentistas.

No estilo do *jazz* existem trompetistas que são verdadeiros especialistas no registro agudo (assim como Heinisch e Rosemberger do período barroco). Podemos exemplificar esse fato com os nomes Cat Anderson (1916-81) e Maynard Ferguson (1928-2006). Anderson foi o primeiro trompete de Duke Ellington (1899-1974) durante muitos anos, e Ferguson primeiramente ficou famoso com a orquestra de Stan Kenton (1912-1979), mas em 1970 formou sua própria orquestra. Ambos tocavam no registro agudo a partir do b-bemol’’ até por volta do e-bemol’’’’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, após apresentar toda a trajetória do trompete e seus principais personagens, pudemos nos perceber mais próximos da realidade social e política que envolve a prática profissional deste instrumento. Olhando para a história de cada um dos nomes citados neste trabalho e observando a dificuldade que a música sempre encontrou em se estabelecer, ou em ser aceita pela sociedade como necessária e transcendental, não como um simples ofício, e conhecendo nesse contexto os caminhos percorridos pela história do trompete, buscando sua colocação dentro da chamada música séria, percebemos que ao nos apropriarmos dessas informações nos é conferida uma responsabilidade: nossa participação na história do trompete, que continua sendo escrita através das pesquisas feitas e dos concertos tocados e que tem a mesma importância que a de todos esses memoráveis nomes citados no trabalho, dentre eles, como exemplo de esforço e persistência e também, como relato das dificuldades enfrentadas para que o instrumento alcançasse sua colocação, podemos citar Anton Weidinger que, para se apresentar como solista em jantares, aniversários reais e outras comemorações na corte de Viena, devia se inscrever formalmente através de uma carta que seria analisada ora pelo líder musical da corte (*Hofkapellmeister*), que no caso era Antonio Salieri (1750-1825), ora pelo “oficial administrativo da corte” (*Obersthofmeister*), que algumas vezes rejeitaram o pedido, dizendo em uma delas que um “concerto de trompete (...) não é agradável à Majestade a Imperatriz” (TARR, 1996, p33; Tradução do Autor).

Descobrimos que para continuarmos a escrever essa história com sucesso, não basta aquilo que muitos de nós recebe gratuitamente, um talento natural que nem sabemos exatamente de onde vem, mas, somado a esse dom, deve estar todo o nosso

esforço, inspirado no pioneirismo de um Julius Kosleck, com seu “trompete de Bach” ou mesmo em J. B. Arban, que sendo o maior representante da virtuosa prática do *cornet*, não poupou esforços ao escrever o seu *Grande Méthode* que até hoje é parte fundamental do ensino do trompete em todo o mundo.

Sabendo então que nossos esforços são recompensados pela certeza de estar contribuindo para o universo do conhecimento, podemos concluir que ainda que tenha havido alguma omissão nos detalhes, o objetivo principal deste trabalho foi alcançado: conhecemos o trompete em suas mais diversas formas e contextos e discutimos sua importância dentro das sociedades, desde as tribos primitivas até sua enorme contribuição no moderno *jazz*.

BIBLIOGRAFIA

Bíblia sagrada contendo o Antigo e o Novo testamento; tradução João Ferreira de Almeida. 2ed. São Paulo, Geográfica, 1999.

HAZEN, Robert M. “Parisian Cornet Solos of the 1830s and 1840s: The Earliest Solo Literature for Valved Brass and Piano”. *International Trumpet Guide*, (Maio, 1995), p. 34-38.

LESSEN, Martin. “The Last Trumpet: A History of the English Slide Trumpet by Art Brownlow”. *Notes*, v. 54, n° 2 (Dezembro, 1997), p. 484-485.

SACHS, Curt. *História universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1947.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música: edição concisa*; tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994.

------. *The New Grove of Music and Musicians* 2ed. London, Macmillan Publishers, 2001, v. 25 e v. 27.

TARR, Edward H. *The Trumpet*. Portland, Amadeus Press, 1998.

------. “Haydn’s Trumpet Concerto (1796-1996) and its origins”. *International Trumpet Guide*, (Setembro, 1996).

WEBB, John. “The Billingsgate Trumpet”. *Galpin Society Journal*, v. 41, (Outubro, 1988), p. 59-62.