MICHAEL KENNETH ALPERT

A Trompa Natural para o Trompista Moderno

São Paulo

2010

MICHAEL KENNETH ALPERT

A Trompa Natural para o Trompista Moderno

Tese de Doutorado apresentada à Escola
de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Jardim

São Paulo

2010

FOLHA DE APROVAÇÃO

Michael Kenneth Alpert. “A Trompa Natural para o Trompista Moderno”. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música, Área de Concentração: Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Jardim

Data de Aprovação: _____ / _____ / 2010

BANCA EXAMINADORA

Prof.(*) Dr.(*)

Instituição:

Prof.(*) Dr.(*)

Instituição:

Prof.(*) Dr.(*)

Instituição:

Prof.(*) Dr.(*)

Instituição:

Prof.(*) Dr.(*)

Instituição:

DEDICATÓRIA

À minha mulher
Lucimara, meu filho
Felipe, e meus pais Eleanor e
Morton.

AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador, colega e amigo de muitos anos, Prof. Dr. Gil Jardim.
- À Prof^a Dra. Mônica Lucas por sua abnegada e extensiva ajuda na tradução, refinamento e formação de texto.
- Noara e Camilo por suas traduções.
- A todos os colegas trompistas do passado e presente.

RESUMO

Michael Kenneth Alpert. “A Trompa Natural para o Trompista Moderno”. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música, Área de Concentração: Musicologia.

A proposta deste trabalho é a de discutir aspectos do som da trompa, que está profundamente enraizado no instrumento histórico, anterior ao século XIX. É o som da trompa que inspira os músicos, atrai os ouvintes e estimula os compositores. É seu som que mantém o músico estudando por horas para adquirir as habilidades necessárias para tocar bem. Nos ouvintes, o som da trompa evoca heroísmo e nobreza, saudosismo e romantismo e, por décadas, foi a voz básica destes sentimentos em filmes e trilhas sonoras. Os compositores têm mantido uma relação sempre cambiante com este instrumento que, por sua vez, continua a se modificar, e as inovações que eles propuseram afetaram diretamente o som do instrumento. Esta pesquisa irá explorar as técnicas que os trompistas têm à disposição para dar colorido ao som do instrumento. A maioria destas tem suas raízes na execução da trompa natural e esta é a justificativa para a abordagem utilizada neste trabalho: aplicar as técnicas da trompa natural na execução da trompa de válvulas. O timbre da trompa natural é bastante afetado pela posição da mão. A sonoridade resultante pode ficar abafada, emudecida, metálica, cálida e rica ou aberta e brilhante. A ornamentação em forma de trinados labiais, grupetos e mordentes é um resultado da habilidade do executante, assim como arpear fácil e fluentemente ao longo da extensão do instrumento, é também um exemplo de habilidade técnica. Esta fluência apresenta-se como um aspecto da cor da tonalidade. A afinação, seja ela diatônica, justa, em quartos de tom ou seguindo a série harmônica naturais, também enfeita a cor do som. Na trompa, a afinação seguindo a série harmônica é obtida simplesmente tocando-se as notas naturais do instrumento. Como músico de orquestra, acredito que o posicionamento correta da mão e o treinamento da flexibilidade na trompa natural beneficiaram-me na obtenção das cores e no balanço desejados na música tocada em meu instrumento de válvulas. Enquanto solista e músico de câmara, os benefícios e novos usos dessas técnicas foram ainda mais evidentes. Este trabalho pretende então demonstrar, pela provisão de exemplos da literatura e

da prática profissional, como as técnicas da trompa natural podem melhorar a *performance* da trompa de válvulas moderna.

Palavres-chave: Trompa Natural – Trompa de válvulas (chaves) – As voltas - Técnica de mão
- As Séries Harmônicas – Flexibilidade - Sonoridade – Afinação – Textura – Interpretação.

ABSTRACT

Michael Kenneth Alpert, “The Natural Horn for the Modern Performer”. Doctoral Thesis presented at the School of Communications and Arts at the University of São Paulo for the conclusion of Doctorate degree in the area of Musicology.

The purpose of this document is to discuss aspects of horn sound deeply rooted in the pre-19th-century historical instrument. It is the sound of the horn that inspires players, draws listeners, and stimulates composers. Sound keeps the performer practicing for hours to learn the skills required to play well. To listeners, the horn’s sound evokes heroism and nobility, wistfulness and romance; for decades it has been an essential voice for such qualities in motion picture sound tracks. Composers have maintained an ever-changing relationship with an instrument that continues to evolve; their innovations directly affect the sound of the horn. This inquiry will explore techniques that horn players could use to color the horn’s sound. Most of these techniques have their roots in natural horn performance, thus the reason for the manner of my approach: applying natural horn techniques to modern valved horn performance practice. Sound colors are not only characterized by timbre, but also through facility and intonation. Natural horn timbres are largely affected by hand position. The resulting sonority can be muffled, muted, brassy, warm and rich, or open and bright. The player’s ability to provide ornamentation through lip trills, turns, and mordents is a result of his or her facility. The ability to arpeggiate fluently and easily throughout the range of the instrument is another example of facile technique. This fluency exhibits itself as aspects of tone color. Intonation, whether it be diatonic, just, quartertone or natural harmonic, also colors sound. For the horn, natural harmonic intonation is simply achieved by playing the unadjusted notes of the harmonic series. As an orchestral player, I find that the right hand and flexibility training on my natural horn has been of great benefit in creating, on my valved horn, the colors and balance desired in the music. As a soloist, orchestral and chamber player, the benefits and new uses of these techniques are even more pronounced. This document is designed to demonstrate, by providing examples from the literature and professional practice, how natural horn skills can enhance modern valved horn performance.

Key words: Natural Horn – Valved Horn – Crooks – Hand Horn – Harmonic Series – Flexibility – Sonority – Intonation – Texture – Interpretation.

Lista de Figuras

Figura no. 1: Jean-Baptiste Lully.....	6
Figura no. 2: Francisco Cavalli.....	6
Figura no. 3: Conde Frantisek Antonin von Sporck.....	7
Figura no. 4: Trompa Parforce.....	8
Figura no. 5: Waldhorn.....	8
Figura no. 6: J. S Bach.....	9
Figura no. 7: Corno da tirarsi.....	10
Figura no. 8: Lituus.....	10
Figura no. 9: Jan Zelenka.....	12
Figura no. 10: Johann Heinichen.....	12
Figura no. 11: Johann Hasse.....	12
Figura no. 12: J.J. Quantz.....	12
Figura no. 13: G. F. Handel.....	15
Figura no. 14: Antonio Vivaldi.....	15
Figura no. 15: G. P. Telemann.....	15
Figura no. 16: Método de Dauprat para agudo (‘cor solo’) e outro baixo (‘cor basse’).....	16
Figura no. 17: Giovanni Punto.....	17
Figura no. 18: W. A. Mozart.....	17
Figura no. 19: L.v. Beethoven.....	18
Figura no. 20: Conde Esterházy.....	19
Figura no. 21: Castelo Esterházy.....	19
Figura no. 22: J. Haydn.....	19
Figura no. 23: Franz Pokorny.....	20
Figura no. 24: Ernst zu Oettingen-Wallenstein.....	20
Figura no. 25: Antonio Rossetti.....	21
Figura no. 26: Frédéric Duvernoy.....	23
Figura no. 27: Louis Dauprat.....	23
Figura no. 28: Jaques-François Gallay.....	23
Figura no. 29: Trompa com 2 chaves Stölzel.....	24
Figura no. 30: Trompa com 3 chaves Périnet.....	24
Figura no. 31: Gioachino Antonio Rossini.....	25
Figura no. 32: César Frank.....	27
Figura no. 33: Friederich Gumbert.....	27
Figura no. 34: Johannes Brahms.....	29
Figura no. 35: Adolf Borsdorf.....	30
Figura no. 36: Carl Reinecke.....	30
Figura no. 37: Frantisek Skroup.....	31
Figura no. 38: Mikhail Glinka.....	32
Figura no. 39: Rudolph Bay.....	32
Figura no. 40: Giuseppe Verdi.....	33
Figura no. 41: Trompa com chaves da época de Antonin Dvorak.....	104

Exemplos Musicais

Exemplo 1: Francisco Cavalli, <i>Le Nozze de Teti e di Peleo</i>	06
Exemplo 2: Jean-Baptiste Lully, <i>La Princesse d'Elide</i>	07
Exemplo 3: Progressão de trompa.....	09
Exemplo 4: J.S. Bach, Cantata, <i>Mer hahn em neue Oberkeet</i> BWV 212.....	11
Exemplo 5: J.S. Bach, Cantata, <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern</i> , BWV I.....	11
Exemplo 6: J.S. Bach, <i>Cantata de Natal</i> , BWV 248.....	11
Exemplo 7: J.S. Bach, Cantata, <i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i> , BWV 14.....	12
Exemplo 8: J.S. Bach, <i>Missa Symbolum Nicenum (Missa em Sib)</i> , BWV 232.....	12
Exemplo 9: Heinrich Reinhardt, <i>Concerto para Trompa em Mib</i>	13
Exemplo 10: A. J. Hampel, <i>Lection pro cornu</i>	15
Exemplo 11: G. F. Handel, Trompa obligato da ária <i>Va tático</i> de <i>Giulio Cesare</i>	16
Exemplo 12: W. A. Mozart, <i>Concerto para Trompa em Mib</i> , K.495.....	17
Exemplo 13: L.v. Beethoven, <i>Sonata para Trompa e Piano</i> , op.17.....	19
Exemplo 14: J. Haydn, <i>Divertimento a Tre per il corno da caccia</i> , variação III.....	20
Exemplo 15: J. Haydn, <i>Sinfonia n° 31, 'Hornsignal' em Ré</i>	20
Exemplo 16: A. Rossetti, <i>Concerto em ré menor</i>	21
Exemplo 17: H. Berlioz, <i>Symphonie Fantastique</i> , mvto.V, <i>Songe d'une du Sabbat</i>	24
Exemplo 18: G. Rossini, <i>Prélude, Thème et Variations</i>	26
Exemplo 19: J. Brahms, <i>Trio para Piano, Violino e Trompa</i> , Op. 40.....	29
Exemplo 20: G. Verdi, <i>Otello</i> , ato I.....	33
Exemplo 21: Série Harmônica.....	39
Exemplo 22: Mapa dos posições para a mão direito.....	41
Exemplo 23: Diagrama das válvulas acionadas para as tonalidades.....	48
Exemplo 24: L. v. Beethoven, <i>Sexteto em Mi-bemol</i> , op.81b, <i>Allegro con brio</i>	91
Exemplo 25: L. v. Beethoven, <i>Sonata para Trompa e Piano</i> , op. 17.....	92
Exemplo 26: W. A. Mozart, <i>Aria Per Pieta bem mio</i> de <i>Così fan Tutte</i> , K.588.....	92
Exemplo 27: L. v. Beethoven, <i>Symphony No. 3 em Mi bemol Maior</i> , op.55.....	93
Exemplo 28: W. A. Mozart, <i>Concerto em Mi bemol Maior para Trompa</i> , K. 447.....	93
Exemplo 29: W.A. Mozart, <i>Quinteto para Trompa, Violino, duas Violas, Violoncelo</i>	94
Exemplo 30: J. Brahms, <i>Trio para Piano, Violino e Trompa</i> , op. 40.....	95
Exemplo 31: B. Britten, <i>Serenata para Tenor Solo, Trompa e Cordas</i> , op. 31.....	97
Exemplo 32: G. Ligeti, <i>Trio para Violino, Trompa e Piano</i>	98
Exemplo 33: S. Ferraz, <i>Elegia Fragmento</i>	99
Exemplo 34: J. Brahms, <i>Sinfonia No. 1, Finale</i>	99
Exemplo 35: G. Ligeti, <i>Hamburgisches Konzert für Horn solo und Kammerorchester</i>	101
Exemplo 36: J. Corigliano, <i>Concerto para Clarinete e Orquestra</i>	101
Exemplo 37: L. Foss, <i>Symphony No. 3, Symphony of Sorrows</i>	101
Exemplo 38: B. Britten, <i>Serenade for Tenor Solo, Horn, and Strings</i> , op.31, <i>Elegy</i>	100
Exemplo 39: V. Persichetti, <i>Parable para Trompa Solo</i>	102
Exemplo 40: P. Dukas, <i>Villanelle</i>	103
Exemplo 41: P. Dukas, <i>Villanelle</i>	103
Exemplo 42: G. Schuller, <i>Studies for Unaccompanied Horn Estudo XII</i>	104
Exemplo 43: A. Dvorak, <i>Sinfonia No. 9 (5), "O Novo Mundo", IV mvto</i>	105
Exemplo 44: Z. Kodály, <i>Dances of Galanta</i>	106

Exemplo 45: C. Saint-Saëns <i>Morceau de Concert, op.94</i>	106
Exemplo 46: Gordon Jacob, <i>Concerto for Horn and Strings, movimento III</i>	107

ÍNDICE

RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	x
INTRODUÇÃO: UMA PROPOSTA DE ESTUDO.....	01
Capítulo 1 - Informações históricas	06
1.1 1700-1750.....	07
1.2 J. S. Bach.....	09
1.3 Dresden.....	12
1.4 Hampel e Haudek.....	14
1.5 Handel, Telemann e Vivaldi.....	15
1.6 1750 – 1800.....	16
1.7 Leutgeb e Punto.....	17
1.8 Esterházy.....	19
1.9 Suábia: Oettingen- Wallerstein.....	20
1.10 O Século XIX.....	21
1.11 França - Trompas de válvulas versus trompas naturais.....	23
1.12 Alemanha.....	27
1.13 Inglaterra.....	29
1.14 Boêmia.....	32
1.15 Rússia.....	32
1.16 Itália.....	33
1.17 Conclusão relacionada à perspectiva histórica.....	34
Capítulo 2 - Princípios Básicos	37
2.1 Diferenças entre a Trompa Natural e a Trompa de Válvulas.....	37
2.2 O Instrumento.....	38
2.3 As Séries Harmônicas.....	38
Capítulo 3 - Técnica da Trompa Natural	39
3.1 Técnica de mão.....	39
3.2 As voltas.....	41
3.3 Sonoridade e Afinação.....	42
3.4 Conceitos de Afinação.....	43
3.5 Conceitos de Articulação.....	45
3.6 Conformação da Cavidade Oral.....	45
3.7 Projeção da Dinâmica.....	46
3.8 Notas problemáticas.....	46
3.9 Trinados.....	47

3.10 Introdução às notas e Exercícios.....	48
3.10.1 Dó, Mi e Sol.....	48
3.10.2 Ré.....	54
3.10.3 Fá.....	57
3.10.4 Lá e Si.....	62
3.10.5 Ré#, Dó#, Si e Fá#.....	66
3.10.6 Sib e Fa#.....	70
3.10.7 Láb.....	74
3.10.8 Lá.....	76
3.10.9 Sib, Si e Dó.....	82
3.10.10 Fá, Ré e Réb.....	86

Capítulo 4 - Aplicando técnicas da trompa natural à música originalmente composta

para esta.....	91
4.1 Flexibilidade.....	91
4.2 Técnica de mão.....	92
4.3 Uso do Timbre.....	90
4.4 Textura.....	95

Capítulo 5 - Aplicando Técnicas da Trompa Natural à Musica Composta para a Trompa de válvulas.....

5.1 Obras com uso prescrito da técnica de trompa natural.....	96
5.1.1 Uso da afinação harmônica natural.....	96
5.1.2 Uso de Portamento (Técnica da Mão Direita).....	100
5.1.3 Uso do Timbre e do Portamento.....	102
5.1.4 Uso da Técnica da Mão Direita.....	102
5.1.5 Usos do Timbre e da Coluna de Ar.....	103
5.1.6 Uso da Técnica da Mão Direita e Variações de Timbre.....	103
5.2 Aplicação de técnicas de trompa natural em peças sem prescrição de uso desta.....	104
5.2.1 Uso da Flexibilidade e facilidade.....	104
5.2.2 Uso da Ornamentação.....	106
5.2.3 Uso do Timbre.....	107

Capítulo 6 - Respostas ao Questionário.....

6.1 Através da prática com a trompa de mão você desenvolveu habilidades especiais. Quais das essas habilidades tiveram um efeito direto sobre a sua prática com a trompa de válvulas? (Liste os benefícios ou prejuízos).....	109
6.2 Quais, se for o caso, técnicas específicas da trompa natural você tem usado na sua execução da trompa de válvulas?.....	125
6.3 Você pode dar exemplos específicos dessas técnicas na literatura para trompa? Por favor, considere a música destinada à trompa natural, bem como peças compostas expressamente para trompa de válvulas.....	119
6.4 Como você compara a posição da mão direita para a prática da trompa aberta entre os dois instrumentos, trompa natural e com válvulas?.....	122
6.5 Você notou alguma mudança na posição da mão direita na prática da trompa de válvula, resultante do desenvolvimento da técnica da trompa lisa?.....	128
6.6 Você usa variações das posições de mão da trompa “aberta” em sua prática? Em caso positivo, explique o seu método.....	129
6.7 Faça um comentário a respeito da firmeza ou relaxamento da mão direita na técnica da trompa.....	132
6.8 Descreva da melhor forma possível como você ensina a técnica da mão direita na trompa moderna.....	134
P 6.9 Há estudos ou exercícios para desenvolver a técnica da mão direita na trompa de válvula?.....	138
6.10 Qual marca/modelo de trompa de válvula você toca mais frequentemente? O formato da campana é pequeno, médio ou grande?.....	139
6.11 Qual marca/modelo de trompa lisa (do período clássico) você usa? O formato da campana é pequeno, médio ou grande?.....	140
6.12 Compare os tamanhos das campanas destes dois instrumentos (natural e de válvula).....	141
6.13 A prática da trompa lisa influenciou de algum modo a sua escolha com relação à marca/modelo de trompa de válvula?.....	141
6.14 Em caso negativo, a prática da trompa lisa será levada em consideração na compra futura de uma trompa de válvula?.....	142
6.15 O Concerto para Clarinete de John Corigliano e Elegy , da Serenade para	

Tenor, Trompa e Cordas de Benjamin Britten, utilizam portamento de mão direita; isto é,, dinâmicas com técnica de mão. Que outros compositores/ composições você encontrou, para a trompa de válvulas, que exigem uma dinâmica com a técnica de mão direita?.....	143
6.16 Qual porcentagem de tempo em sua prática instrumental é destinada à trompa lisa?.....	144
6.17 Avaliação Das Respostas.....	144
6.18 Os participantes desta pesquisa.....	145
Conclusão.....	147
Referências Bibliográficas.....	151
Referências Musicais.....	158
Anexo - Índice de Extratos Orquestrais por Volta/Tonalidade.....	162

INTRODUÇÃO: UMA PROPOSTA DE ESTUDO

Existem muitas razões para se tocar trompa natural em pleno século XXI: alguns aprenderam o instrumento e desenvolveram uma boa técnica a fim de tocar com outros instrumentos de época a música de câmara e orquestra, ou para tocar o grande e rico repertório, escrito nos últimos 250 anos, no instrumento para o qual este foi originalmente concebido. Outros praticam a trompa natural como veículo para se alcançar uma melhor técnica na trompa de válvulas, devotando certas horas de estudo neste instrumento menos eficiente e tecnicamente mais exigente - que sendo menos estável, obriga o trompista a ganhar um grande controle, necessário à realização de determinadas passagens. Outros, ainda, estudam o instrumento para ter uma melhor compreensão da música escrita para trompa natural quando a tocam no instrumento moderno, descobrindo quais cores o compositor tinha em mente ao escrever para diferentes bombas, quais notas eram abertas ou fechadas em certa altura, ou como uma passagem devia ser articulada sem as válvulas, e como estes fatores podem influenciar uma interpretação na trompa moderna.

Sejam quais forem as razões que fazem trompistas em diversas situações optarem pela trompa natural, seus esforços têm, ao longo dos últimos anos, resultado em uma "escola" ou sistema de execução. O aparecimento de novos livros e a re-edição de tratados antigos e a oportunidade de ouvir e aprender com os instrumentistas que se especializaram nesta área tornaram possível voltar a estudar a trompa natural de maneira séria e sistemática. Músicos que começaram a tocar trompa há quinze ou vinte anos teriam obtido grandes benefícios de livros que apresentassem claramente informações básicas e conselhos práticos, bem como a perspectiva histórica.

Com este trabalho, desejo proporcionar uma abordagem sistemática para o estudo da trompa natural em aulas particulares ou em grupo, apresentando o material em uma ordem lógica e prática. Se não se dispõe de uma trompa natural, os exemplos musicais apresentados no presente trabalho podem ser reproduzidos na trompa moderna, sem o uso das válvulas, a fim de simular uma trompa natural.

Atualmente, muitos trompistas de válvula aprendem as técnicas da trompa natural, num esforço para entender a verdadeira intenção de compositores que escreveram

especificamente para este instrumento. O estudo da trompa natural está se tornando uma fonte de grande prazer e conhecimento musical para trompistas modernos, para os quais têm se aberto um grande leque de alternativas no que diz respeito tanto à interpretação historicamente informada das composições dos períodos Barroco e Clássico, como também de obras do romantismo e do séc. XX.

Performances em trompas de válvulas, de obras que foram concebidas para trompa natural, podem ser enriquecidas se o trompista estuda e compreende o idioma da trompa natural. O maestro europeu Nikolaus Harnoncourt discute o uso da trompa natural pelos trompistas de válvula em sua orquestra moderna como se segue:

Às vezes usamos trompas naturais nos ensaios, mas na performance, optamos sempre pelas trompas de válvula. Faço com que os instrumentistas experimentem os instrumentos antigos com técnicas de bouché (técnicas de abafamento feitos com a mão dentro de campana) porque este é um bom aprendizado para eles. Mas quando se trata de um concerto ou de uma gravação, eles transferem o que descobriram para o instrumento moderno.¹

Corroborando a opinião de Harnoncourt, de que a compreensão das características da trompa natural permite a trompistas modernos um embasamento histórico, útil na interpretação de composições originalmente destinadas às trompas sem válvulas, o trompista Jean Rife, natural de Boston, afirma:

A abordagem da música antiga não é uma tentativa de recriar alguma coisa, mas sim uma nova maneira de olhar a música. O que podemos aprender sobre a música através dos instrumentos originais ou cópias? O que podemos aprender sobre o compositor e sua época? Esta investigação abriu maneiras novas e provavelmente mais autênticas de se tocar e ouvir a música antiga. Toda essa informação me ajuda a encontrar onde me encaixo como intérprete, um criador de performances musicais.²

É muito improvável que os trompistas de válvula atuais irão tocar as composições para trompa natural exclusivamente na trompa sem válvula. No entanto, espera-se que o material desta pesquisa lance alguma luz sobre a música composta para a trompa natural, a fim de

¹ *Apud.* JOHNSON, Stephen. Making it Nex. In: Gramophone 69, mai. 1992, p. 26

² NUSSBAUM, Jefferey. Jean Rife: An Interview. In: *Historic Brass Society Newsletter*, v. 3, ago. 1991, p. 7-8

auxiliar os trompistas de válvula na compreensão do colorido original da frase, das nuances dinâmicas [*dynamic shading*] e das marcações de articulação idiomáticas para a trompa natural, quando executarem estas obras no instrumento moderno.

Os executantes de trompas com válvulas posicionam a mão direita dentro da campana para recriar o som tradicional do instrumento. A mão também proporciona um auxílio acústico para a produção do som. Ela é frequentemente colocada na posição mais vantajosa para executar toda a extensão do instrumento. Para alguns músicos, um ligeiro movimento da mão direita é usado enquanto se toca o instrumento, e este é comumente empregado para se fazer ajustes na afinação. Para outros, não há movimento dinâmico significativo da mão direita, que deve ser posicionada de maneira idêntica, tanto para tocar a trompa “aberta” quanto a “manuseada”. Apesar alguns músicos discorrerem sobre a mudança da posição da mão para criar efeitos de cor, desconheço qualquer material escrito detalhando a técnica. Em minha bibliografia, os artigos sobre a técnica da mão direita abordam predominantemente posições de mão parada e possível combinações de dedilhado. O que a literatura de fato dá conta, embora minimamente, são as mudanças da cor do som por meio da forma da cavidade oral. Nesse sentido, parece ser possível afirmar que a técnica de mão adequada constitui uma tradição oral, sendo assunto abordado no ambiente da aula, na relação direta entre professor e aluno.

É na maneira empregada para mudar alturas que reside a principal diferença técnica na execução da trompa natural e da trompa com válvulas. Na primeira, a mão, juntamente com a embocadura e a cavidade oral, são as ferramentas que definem a altura do som: o executante ou compositor escolhe o comprimento do instrumento. Uma vez posicionado, o comprimento do instrumento está estabelecido de forma fixa. Na trompa de válvulas, o comprimento do instrumento muda constantemente, com o movimento das válvulas. Assim, o trompista de válvulas utiliza tanto embocadura quanto o comprimento do instrumento para definir a altura do som.

Com o desenvolvimento da trompa de válvulas, o hábito de se usar a mão direita para definir a altura do som desapareceu por completo. Apesar disso, a possibilidade de aplicar essa técnica ainda continua a existir. Se um desses músicos descobre a funcionalidade da mão direita, esta pode se tornar um recurso extra em suas habilidades técnicas. Durante a

transição do instrumento natural para o instrumento com válvulas, os melhores executantes foram aqueles cujos professores fundamentaram sua educação nas técnicas da trompa natural. Dois exemplos brilhantes destes são Dennis Brain, na Inglaterra, e Philip Farkas, nos Estados Unidos.

Até meados do século XX, a ênfase dada à execução da trompa natural na educação do estudante esteve perdida nas principais escolas de música, especialmente nos Estados Unidos, onde havia também relativamente poucos instrumentos originais disponíveis. Por conta do mercado limitado, não se dispunha de novos fabricantes de trompa natural. Durante este período, muitos dos melhores músicos, que então se tornaram os melhores professores, não trilharam um caminho que envolvesse um conceito geral de execução na trompa natural. Devido a isso, foram deixadas de lado as tradições orais do ensino de muitos pontos refinados da técnica do instrumento.

Recentemente, um novo interesse pelos métodos de trompa natural possibilitou a músicos e professores uma compreensão mais profunda sobre a prática histórica do instrumento. Desta maneira, estudar a trompa natural com um professor informado pode ser um componente significativo no desenvolvimento de um estudante, uma vez que se combinam o desenvolvimento de habilidades técnicas com uma compreensão histórica do método. Numa era dominada por professores, músicos e estudantes de trompa de válvulas, os estudos de trompa natural voltaram a ser incluídos nas abordagens pedagógicas de muitos dos principais estúdios de ensino.

Muitos dados apresentados neste trabalho são fruto de minha experiência própria e do meu estudo da técnica de trompa natural, que evoluiu a partir de três fontes principais. A primeira e mais importante foi a escuta de *performances* de grandes músicos que tocam instrumentos do final do século XVIII e do século XIX como Hermann Baumann, Lowell Greer e Andrew Clark. A segunda delas foi o estudo dos mais importantes métodos de grandes professores de trompa natural, especialmente aqueles de Louis-François Dauprat, Frédéric Duvernoy e Jacques-François Gallay. A terceira foi a execução e prática do repertório orquestral do início do século XVII à música do século XXI. Estes três fatores me levaram a desenvolver fortes habilidades como músico e a obter um conhecimento completo da história de meu instrumento e seu repertório.

Assim, o presente trabalho tem como objetivo oferecer ao trompa moderno informações necessárias ao estudo e execução musical na trompa natural. No primeiro capítulo, apresento informações históricas, que discorrem sobre o desenvolvimento da trompa desde seu surgimento e a lenta transição para a trompa de válvulas, que durou a maior parte do séc. XIX.. No segundo capítulo, são discutidas as principais diferenças entre a trompa lisa e a de válvulas. O terceiro capítulo discorre sobre aspectos técnicos da trompa natural, como afinação, articulação, projeção, apresentando uma vasta série de exercícios para auxiliar o trompista moderno a trabalhar nestas questões. Os capítulos 4 e 5 são dedicados, respectivamente, à interpretação dos repertórios originalmente concebidos para a trompa natural e de válvulas. O trabalho se conclui com um questionário, respondido por trompistas que se dedicam à trompa natural e de válvulas, envolvendo tanto questões técnicas como de repertório. No anexo final, é apresentada uma seleção de extratos orquestrais organizados de acordo com a volta/tonalidade requerida.

CAPÍTULO 1: INFORMAÇÕES HISTÓRICAS

A introdução da trompa natural na sala de concerto foi, em si, uma mudança radical

Jean Baptiste Lully
Figura 1

em sua identidade. Até o séc. XVII, enquanto seu o papel principal se referia ao domínio da caça, seus executantes não tinham necessidade de ler música e, assim, os compositores tinham poucas oportunidades para descobrir o potencial deste instrumento. Com pouca música disponível para se tocar, os trompistas não tinham como se sustentar

Francisco Cavalli
Figura 2

enquanto profissionais. Também não lhes era dado incentivo para que

desenvolvessem sua técnica e os compositores mantiveram-se desconfortáveis com sua inclusão na orquestra. A primeira aparição da trompa na música notada é a pequena fanfarra ‘Erminio’ (1633) de Michelangelo Rossi, ‘Le Nozze de Teti e di Peleo’ (1639) de Cavalli³, e ‘La Princesse d’Elide’ (1664) de Jean-Baptiste Lully. Entretanto, a única função da trompa nessas óperas era tocar fanfarras, enquanto a orquestra permanecia em silêncio. A ópera de Lully demanda cinco trompas e Howard Mayer Brown afirma que essas tinham que dançar no palco também⁴. Depois disso, não houve desenvolvimento significativo até o Conde Franz Anton Sporck⁵ ouvir a então recém inventada *cor de chasse* em Versailles durante seu *Grand Tour* na década de 1680.

Le Nozze di Teti e di Peleo Francisco Cavalli

Trompas 1 - 5 Atto I, scena I. Chiamata Allá Caccia

Exemplo 1: *Le Nozze di Teti e di Peleo*, Atto 1, scena 1. Chiamata Allá Caccia. In: *The French Horn* (London: Benn, 1960; 2nd edn, 1973, p. 80).

³ MORLEY-PEGGE, Reginald. *The French Horn*. London: Benn, 1973, p. 80 (1^o ed. 1960)

⁴ BROWN, Howard Mayer e Stanley Sadie (ed.), *Performance Practice*. New York: W.W. Norton & Co. Inc, 1989, vol. 2: Music after 1600, p. 91 (2 vols.)

⁵ MORLEY-PEGGE. *Op. cit.*, p. 16

La Princesse d'Elide

Jean - Baptist Lully

Exemplo 2: “Airs des Valets de Chiens et des Chasseurs avec des Cors de Chasse” In: *The French Horn*, London: Benn, 1960; 2nd edn, 1973, p. 81.

1.1 1700-1750

Conde von Sporck
Figura 3

O Conde Frantisek Antonin von Sporck, um nobre rico de Lissa na Boêmia (agora Leszno, Polônia), impressionou-se tanto com a trompa que mandou seus dois criados, Wenzel Sweda e Peter Rolling, aprender a tocá-la em Paris. Na posição de dono de um dos maiores estabelecimentos de caça do período, o interesse principal 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, ao norte de Hradec Králove⁶, assim como em Lissa. O Conde Sporck também fundou a Ordem de Santo Huberto, santo patrono da caça⁷. A Missa de Santo Huberto é ainda tocada no dia 3 de novembro e trompas *parforce* são tradicionalmente utilizadas durante este serviço⁸. As trompas começaram a aparecer em seu conjunto musical desde seu início, mas o

⁶ POSTOLKA, Milan. Count Franz Anton Sporck In: SADIE, Stanley. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed., 20 vols. London: MacMillan, 1980, vol.18, p.26.

⁷ BRÜCHLE, Bernhard e Kurt Jantetzky. *The Horn*. London: B.T. Batsford, Ltd., 1988, p. 38.

⁸ *Id Ibid*, p. 44.

instrumento não aparece em nenhuma das músicas sobreviventes deste repertório de corte. Assim, o real legado do Conde Sporck reside no papel que exerceu ao 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 alguma conexão com o primeiro uso registrado de trompas na posição de membros efetivos da orquestra, na apresentação da ópera ‘Diana rappacificata con Venere e con Amore’ de Carlo Agostino Badia, encenada em Viena no ano de 1700⁹, pois, neste momento, outros estavam também pensando em incluir trompas em suas partituras. Elas reaparecem apenas 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 que os gritantes e ensurdecadores trompetes’¹⁰.

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

Trompa Parforce
Figura 4

instrumento resultante foi a *Waldhorn* – trompa natural – duplamente enrolada em fá. Ela se tornou o modelo mais freqüentemente utilizado durante o período barroco, sucedido pela *Waldhorn* triplamente enrolada em ré,

Waldhorn
Figura 5

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.

⁹ HIEBERT, Thomas. The Horn in the Baroque and Classical Periods. In: *Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge University Press, 1997, p. 104.

¹⁰ CARSE, Adam. *Musical Wind Instruments*. New York: Da Capo Press, 1965, p. 213. (1° ed. London: MacMillan Publishers, Ltd., 1939)

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, mostrada no Exemplo 3, foi a base da importante função de acompanhamento do instrumento. Duas trompas tocando parciais forneceram a base harmônica para muitas composições.

Exemplo 3: “progressão de trompa”

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

1.2 J. S. BACH

Johann Sebastian Bach

Figura 6

J. S. Bach, o mais celebrado dos compositores europeus, foi o primeiro a utilizar a trompa regularmente e, em 1713, incluiu o instrumento na sua Cantata de Weimar ‘Was mir behagt’ (BWV 208). Ele a usou novamente no Concerto de Brandenburgo no.1 (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.

As composições para trompa de Leipzig variam numa gradação que vai de dois pequeninos *obbligatos* na Cantata ‘Pastoril’ (BWV 212, 1742) a longos movimentos de cantata para pares de trompas em fá, tais como os coros de abertura de ‘Wie schön leuchtet der morgenstern’ (BWV 1, 1725) e o quarto movimento do *Oratório de Natal* (BWV 14, 1735). Em ‘Wär Gott nicht mit uns diese Zeit’ (BWV 14, 1735), o difícilimo *obligato* para trompa contralto em Si bemol sobe até o décimo oitavo harmônico, mas o *obligato* mais famoso de Bach para o instrumento é o *Quoniam* da Missa em Si menor (BWV 232). Todas estas partes limitam-se quase que inteiramente às notas da série harmônica, mas Bach

Corno da tirarsi
Figura 7

também escreveu algumas outras obras onde a linha da trompa solo é escrita na tonalidade do concerto e inclui muitas notas cromáticas que não são possíveis na trompa barroca tal como a conhecemos. Isso leva a crer que seu trompista tinha algum conhecimento rudimentar de abafamento com a mão, mas também é possível que, ao escrever para ‘corno’, Bach tivesse em mente um instrumento que não é aquele que conhecemos. O

Lituus
Figura 8

primeiro movimento da Cantata ‘Also hat Gott die Welt geliebt’ (BWV 68, 1725), por exemplo, inclui um extenso *obligato* em Ré menor para ‘corno’. Nela, o termo pode ser uma abreviação de ‘cornetto’, um instrumento que é utilizado no coral final da cantata. O termo também aparece alhures: ‘Halt im 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 esta 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 aparece nas partituras de Bach. Outros instrumentos mencionados por ele são ‘Corne par force’, ‘Corno da 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 1960¹¹, é um dos autores cautelosos em relação ao assunto: ‘Até novas evidências aparecerem, nós podemos apenas arriscar palpites’.

¹¹ Apud, MORLEY-PEGGE, Reginald. *The French Horn*, p. 140.

No. 16 Aria “Es nehme zehntausend Dukaten”

Exemplo 4: Cantata, “Mer hahn em neue Oberkeet” BWV 212, J.S. Bach. *Bach Studien für Waldhorn*, Heft 2, Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1958, p. 32.

No. I Coro

Trompa I em Fá

Trompa II em Fá

Exemplo 5: Cantata, “Wie schön leuchtet der Morgenstern,” BWV I, J.S. Bach. *Complete Horn Repertoire*, vol. I, Musica Rara, 1987, p. 3.

No. 36. Coro

Corno di Caccia I em Fá

Corno di Caccia II em Fá

Exemplo 6: Cantata de Natal, BWV 248, J.S. Bach. *Complete Horn Repertoire*, vol. III, Musica Rara, 1987, p. 42.

No. 2 Aria (soprano)

Corno di Caccia
em Si[♯] alto

Exemplo 7: *Cantata*, "Wär Gott nicht mit uns diese Zeit", BWV 14, J.S. Bach. Complete Horn Repertoire, vol. III, *Musica Rara*, 1987, p. 10.

No. 11. Quoniam Tu Solus Sanctus

Corno da Caccia
em Ré

Exemplo 8: *Missa Symbolum Nicenum* (Missa em Sib), BWV 232, J.S. Bach. Complete Horn Repertoire, vol. III, *Musica Rara*, 1987, p. 34.

1.3 DRESDEN

A situação de Bach em Leipzig era bastante diferente daquela em Dresden, onde a guilda

Jan Zelenka
Figura 9

Johann Heinichen
Figura 10

Johann Hasse
Figura 11

J.J. Quantz
Figura 12

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 1717¹², ou seja, em um período contemporâneo a Bach, temos evidências de que os trompistas de Dresden gabavam-se de um grande virtuosismo técnico. Este virtuosismo pode ser notado nos concertos de 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 Suécia¹³. 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 1734¹⁴, e uma peça anônima, possivelmente escrita por Anton Hampel¹⁵.

Exemplo 9: Heinrich Reinhardt, *Concerto para Trompa em Mib*, 1º movimento. *The Early Horn*, John Humphries, p. 85.

1.4 HAMPEL E HAUDEK

Hampel, que se especializou em tocar partes para trompa baixo, juntou-se à 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 Dobříš), mudaram-se para Dresden quando tinham por volta de 27 anos

¹² HIEBERT, Thomas. Virtuosity, Experimentation and Innovation in Horn Writing from Early 18th Century Dresden. In: *Historic Brass Society Journal*, v. 4, 1992, p.116.

¹³ RASMUSSEN, Mary A. A Contribution to the History of the Baroque Horn Concerto. In: *Brass Quarterly*, v. 5 n. 4, 1962, p. 135-152.

¹⁴ HIEBERT, Thomas. 'Virtuosity', p. 122.

¹⁵ RASMUSSEN, Mary A. *Op.cit.*, p.22.

de idade¹⁶, e lá permaneceram para o resto 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 garantiu que a tradição Saxo-Boêmia tivesse uma influência majoritária na escola de trompa francesa do século XIX.

Hampel também exerceu um importante papel no desenvolvimento da *Inventionshorn* e da *non-transposing mute*¹⁷, 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 1807¹⁸. Sobre a primeira vez que Hampel tentou imitar o hábito de alguns oboístas suavizarem seus instrumentos ao colocar um tecido na campana, Domnich escreve:

‘Ele ficou surpreso com o fato do instrumento elevar-se em meio tom. Em uma inspiração luminosa ele percebeu que tirando e inserindo alternadamente um tampão de algodão, podia cobrir continuamente qualquer escala diatônica ou cromática. Com isso, compôs algumas novas músicas para a trompa que incluíam notas até então estrangeiras ao instrumento. Logo depois, percebendo 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, o exame das composições de Hampel não deixam nenhuma dúvida de que ele sabia como usar a técnica de mão.¹⁹ 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 assemelha-se à linguagem do manuscrito de exercícios de autoria de Hampel, ‘*Lection pro cornui*’²⁰ perdido durante a Segunda Guerra Mundial.²¹ Outro exemplo precoce da técnica de abafamento pode ser achado em um volume de duetos escritos por Haudek,

¹⁶ *Apud*, HIEBERT, Thomas. ‘Virtuosity’, p. 122.

¹⁷ FRÖLICH, Joseph. *Horn*. In: ERSCH, J. S. and J.G. Grüber (ed.). *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*: 3 sections. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1837, p. 7 (2º v. H-N)

¹⁸ DOMNICH, Heinrich *Méthode de Premier et de Second Cor* (Paris Conservatoire, 1807), Preface, p. iv; traduzido em Morley-Pegge, *The French Horn*, p. 88.

¹⁹ *Id. Ibid*, MORLEY-PEGGE. *Op.cit.*, p.78.

²⁰ MORLEY PEGGE, Reginald. *The French Horn*, p. 202.

²¹ Cf. catálogo de Breitkopf de 1769, p.361. In; *Journal of the Historical /brass Society*, v. 32 p.42

recentemente reapareceridos em Londres²². Isto sugere que, se Hampel algum dia entendeu a técnica de mão como sendo sua própria invenção, não temeu dividi-la com seu colega.

Exemplo 10: Anton Joseph Hampel, *Lection pro cornui*, Morley Pegge, *The French Horn*, p. 203.

1.5 HANDEL, TELEMANN E VIVALDI

G. F. Handel
Figura 13

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 a trompa na Inglaterra (*Water Music*, c. 1717) e muito embora níveis extremos de virtuosismo fossem

A. Vivaldi
Figura 14

G. P. Telemann
Figura 15

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 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.

²² HAUDEK, Karl, 28 Duets. In: *The Rare Brass Series*. London Gabrieli Brass Edition, 1994. (ed. Christerphar Larkin)

Trompa em Fá
Andante

Exemplo 11: G. F. Handel, trompa obligato da ária ‘Va tacito’ de *Giulio Cesare*

1.6 1750 – 1800

As mudanças que ocorreram no estilo musical na metade do século XVIII tiveram um efeito profundo no uso da trompa, uma vez que as texturas orquestrais ganharam um significado mais importante. Os compositores começaram a se aperceber 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

Figura 16: Método de Dauprat para agudo (‘cor alto’) e outro baixo (‘cor basse’).

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 novas e numerosas inovações, que rapidamente se tornaram uma parte vital da técnica solística, estão completamente ausentes nas partes orquestrais na segunda metade do século, XVIII. Estas últimas não parecem levar em conta a técnica da trompa de mão, já muito desenvolvida na época.

1.7 LEUTGEB E PUNTO

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 de sua docência, e que Leutgeb, por sua vez, é conhecido hoje primariamente por sua conexão com os concertos de Mozart.

Giovanni Punto
Figure 17

Leutgeb conheceu Leopold, pai de Mozart, quando se juntou à orquestra do Príncipe-Arcebispo de Salsburgo em 1763, mantendo contato com esta família quando mudou-se 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 de sua época, ele era certamente um executante refinado e musical cujo verdadeiro talento, de

W.A. Mozart
Figure 18

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’²³. Mozart nunca pediu a ele que se aventurasse nas linhas virtuosísticas que seus contemporâneos freqüentemente exigiam. Nenhum retrato dele sobreviveu e pode-se somente supor que ele tenha tocado um instrumento Boêmio. A duração de sua relação com Mozart nos dá uma visão fascinante da

maneira 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.

Trompa em Mib

Allegro maestoso

Exemplo 12: W. A. Mozart, *Concerto para Trompa em Mib*, K.495, c. 36-40.

²³ *Mercure de France* (maio 1770). In: Fitzpatrick, Horace. *The Horn and Horn Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*. Oxford University Press: London, 1970. p. 164.

Em contraste, Giovanni Punto, o trompista baixo para quem Beethoven escreveu sua sonata para trompa, foi durante grande parte de sua vida um virtuose viajante, e sendo o mais famoso dentre os 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 1770 e causando grande impressão em Franz Joseph Fröhlich (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 prateado, que ‘nenhum de seus predecessores possuía’²⁴ Apesar disso, o autor anônimo de *New Instructions*²⁵ 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 a destreza, ele tocou algumas dessas novas notas com uma dificuldade similar à aquela de alguém possuído por um pesadelo, quando tenta gritar mas não consegue’²⁶. Em defesa de Punto, entretanto, outros abraçaram a técnica de mão com entusiasmo. Ao escutar Willem Spandau (famoso virtuose holandês) tocar um concerto no Covent Garden, John Hawkins 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 melhora 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.’²⁷

Beethoven
Figura 19

²⁴ FRÖHLICH, Joseph. *Horn*, In: ERSCH, J.S. and J.G. Grüber, *Allgemeine Encyclopädie Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1837, p. 7.

²⁵ *New Instructions for the French Horn*. London: Longman and Broderip, c. 1780, p. 4.

²⁶ BURNEY, Charles. In: Abraham Rees. *Cyclopeadia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*, 39 vols. London: Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, 1819, v. 18 (sem número de páginas).

²⁷ HAWKINS, John. *A general History of the Science and Practice of Music*. London: Novello, Ewer & Co., 1875, v.2, p. 612 (1° ed. London: T. Payne, 1776; 3 volumes)

Trompa em Fá

Allegro moderato

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

Exemplo 13: Beethoven, *Sonata para Trompa e Piano*, op.17, c. 10 – 20.

1.8 ESTERHÁZY

Conde Esterházy
Figura 20

A família Esterházy gozou dos serviços de uma série de requintados trompistas mesmo antes de haver atraído Haydn para a corte em 1761. No dia 9 de abril de 1763, ao par de trompas formado por Johannes Knoblauch e Thaddäus Steinmüller, juntou-se Carl Franz, um virtuose renomado

J. Haydn
Figura 22

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

Castelo Esterházy
Figura 21

de nº 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 seção composta por quatro trompas²⁸. Desta vez, o resultado foi a Sinfonia nº 31, ‘Hornsignal’, em Ré Maior, que contém passagens virtuosísticas para

²⁸ LANDON, H.C. Robbins. *Haydn at Esterháza, 1766-1790*. Apud: Anthony Baines. *Brass Instruments: Their History and Development*. London: Faber, 1978, p. 42-44

todos os quatro instrumentistas, além de outras obras, entre as quais se incluem as sinfonias n.º. 48 em Dó Maior e n.º. 51 em Si bemol que exigem muito desses instrumentos.

Trompa em Mi♭

Variação III

Exemplo 14: J. Haydn, *Divertimento a Tre per il corno da caccia*, variação III. Verlag Doblinger, Munchen, 1957.

Trompas I e II em Ré

Adagio

Exemplo 15: J. Haydn, *Sinfonia n.º 31, 'Hornsignal' em Ré*.

1.9 SUÁBIA: OETTINGEN- WALLERSTEIN

Franz Pokorny
Figura 23

A música também era muito apreciada na corte Oettingen-Wallerstein em Harburg 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

Ernst zu Oettingen-
Wallerstein
Figura 24

Antonio Rosseti
Figura 25

adicional para a música praticada nesta corte e suas nomeações incluíram os grandes trompistas Josef Nagel, Franz Zwierzina e Carl Türschmidt, filho de Johann²⁹. Antonio Rosseti, mestre de capela da corte e o mais eminente de seus compositores, aproveitou-se disso e escreveu concertos extremamente trabalhosos para eles tocarem, dedicando um dos seis concertos remanescentes a Nagel e Zwierzina.

Trompa em Fá
Allegro molto

Exemplo 16: A. Rosseti, *Concerto em ré menor*, c. 15–26. N. Simrock, Hamburg – London, 1969.

1.10 O SÉCULO XIX

O contexto no qual os trompistas trabalhavam começou a mudar no início do século XIX: apareceram muitos livros didáticos, as partes orquestrais começaram a requerer a técnica de mão e a popularidade dos solistas viajantes subitamente minguou. Além disso, com a revolução industrial, foi desenvolvida uma tecnologia que permitiu a invenção das válvulas.

A partir de uma perspectiva moderna, a reação óbvia à invenção das válvulas teria sido, tanto da parte de compositores quanto de executantes, aquela de abandonar imediatamente a técnica de mão o quanto antes possível. Como escreveu Friederich

²⁹ MURRAY, Sterling E. Oettingen. In: SADIE, Stanley (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians* London: Macmillan, 1980, vol. 13, p. 507-8 (20 vols.)

Schneider na *Allgemeine Musikalische Zeitung* no ano de 1817³⁰: ‘Como os solos de trompa irão beneficiar-se desta invenção é fácil de imaginar: basta pensar na monotonia eterna das passagens tocadas em trompa na música de concerto até o momento’. Contudo, diferentemente do que podemos imaginar, a batalha pela supremacia da trompa de válvulas sobre a natural foi duramente travada, e embora as válvulas propusessem um avanço imediato, por muito tempo muitos músicos e compositores ainda preferiram a trompa antiga por um tempo bastante longo. A França foi particularmente vagarosa neste processo: o Conservatório de Paris aceitou a presença da trompa de válvulas apenas em 1903. Executantes ingleses também mostraram relutância considerável à mudança. Músicos alemães, diferentemente, adaptaram-se muito rápido à mudança. Mesmo assim, a supremacia do instrumento de válvulas esteve longe de ser completa por muito tempo. Na verdade, em alguns lugares fora da Europa, a trompa natural sobreviveu bem até o século XX. Morley-Pegge afirma que um primo de W. F. H. Blandford a ouviu sendo tocada em Goa por volta de 1920³¹.

A trompa foi apenas um entre muitos instrumentos cujo desenvolvimento foi bastante afetado pela Revolução Industrial. O piano, anteriormente um instrumento de intensidade suave, subitamente tornou-se imensamente poderoso, perfeito para a *performance* do virtuose em grandes salas de concerto e capaz de rivalizar com orquestras que, por sua vez, haviam aumentado em tamanho e em volume sonoro. O violino e sua técnica também mudaram consideravelmente. Estes dois instrumentos podiam agora oferecer intensidade sonora, o que serviu perfeitamente às idéias sustentadas pelos compositores românticos durante determinado período. Eles eram tocados por intérpretes cuja personalidade atraía, no mínimo, tanta atenção quanto sua extraordinária habilidade técnica. Franz Liszt encabeçou um exército de virtuosos do teclado que capturavam os corações e mentes do público por toda a Europa. O glamour e mistério que circundaram Nicolò Paganini dotaram o violino de um entusiasmo que poucas platéias podiam ignorar. Comparado a esses, os trompistas viajantes subitamente pareceram desinteressantes e os solos para madeiras e metais, que haviam aparecido regularmente em concertos durante

³⁰ *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig, 26 November 1817), col. 816. *Apud*. Friederich Schneider, In: *Historical Brass Society*, v.23, 1993, p. 76

³¹ Morley-Pegge/Blandford Correspondence, carta de Morley-Pegge a Blandford (23 ago. 1921). Bate Collection, Oxford University Music Faculty. *Apud*: Frank Hawken, The Morley-Pegge/Blandford Correspondence, *Historical Brass Society Journal*, v9, 1995, p. 126–34

todo o período clássico, desapareceram quase que completamente dos programas de concerto na década de 1830.

1.11 FRANÇA:TROMPAS DE CHAVES VERSUS TROMPAS LISAS

Embora as primeiras trompas de Sporck tivessem sido tocadas em Versailles, 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 ensino de trompa em toda a Europa. Seu principal impacto, entretanto, foi, inevitavelmente, na França, porque, apesar da tradição boêmia ter sido representada pelo ensino de Heinrich Domnich, o trabalho de Frédéric Duvernoy, Louis Dauprat e Jaques-François Gallay asseguraram o desenvolvimento de uma escola francesa distinta que foi apenas levemente influenciada pela invenção da trompa de válvulas.

Frédéric Duvernoy
Figura 26

Louis Dauprat
Figura 27

Jaques-François Gallay
Figura 28

O traço mais característico da escola de trompa do Conservatório de Paris foi a objeção consistente dos professores ao instrumento de válvulas e à sua música. O maior problema, em sua concepção, residia no fato do instrumento homogeneizar o colorido

tonal. Argumentos similares se alastraram na Alemanha, mas não chegaram a inibir a difusão do instrumento. 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 de 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.³²

Pierre-Josef Meifred introduziu a trompa de válvulas no Conservatório de Paris em um concerto em 1828 e lhe foi permitido que lá desse aulas do instrumento a partir de 1833, mas seu isolamento foi reforçado em 1842 quando foi substituído por seu antigo pupilo, o brilhante trompista natural Jacques-François Gallay.

O raciocínio de Meifred era claro e razoável, e ele explicava em seu método que não via a trompa de válvulas como uma substituta da 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’³³, ele sugere maneiras de tocar notas manuseadas na trompa de

Trompa com 2 chaves
Stölzel
Figura 29

válvulas, uma prática requerida no quinto movimento da Sinfonia Fantástica de Berlioz, por exemplo, onde, no compasso de número 9, no solo da terceira trompa, está marcado ‘bouché avec les cylindres’ (‘tampado com válvulas’). Finalmente, Meifred considerava importante que os compositores

Trompa com 3 chaves Périnet
Figura 30

tivessem a oportunidade explorar o potencial do novo instrumento. Ele pode ter sentido que havia esperança, quando as *Six Mélodies* (c.1840) para trompa de válvulas e piano de Gounod foram seguidas em 1854 pelo ‘Andante’ de Saint-Saëns para trompa de válvulas de órgão. Sua aposentadoria em 1864, entretanto, ocorreu mais ou menos na época da morte de Gallay e o Conservatório, ao invés de preencher dois cargos, os unificou e os entregou a Jean Mohr, um dedicado professor de trompa manual cujo método, datado de 1871³⁴, refletia a prática parisiense de ignorar completamente a existência da trompa de válvulas.

³² DAUPRAT, *Op.cit.*, p. 13.

³³ MEIFORD. *Op.cit.*, p. 4

³⁴ MOHR, Jean. *Méthode de Premier et de Second Cor*. Paris: Léon Escudier, 1871

Exemplo 17: H. Berlioz, *Symphonie Fantastique*, mvto. V, *Songe d'une nuit du Sabbat*, c. 9 – 11.

Os trompistas franceses eram, entretanto, menos unidos em sua opinião a respeito da trompa mista, uma técnica de instrumento natural do início do século XIX em que os executantes se especializavam na prática do registro médio, ignorando, quando possível, as notas muito agudas e muito graves, transpondo todas as partes para os tudéis de Fá, Mi, Mib e Ré. O principal defensor deste estilo foi Frédéric Duvernoy, um trompista de ‘grande segurança e potência’³⁵ que, até 1816, era o professor de trompa mais velho do Conservatório. A técnica também foi adotada pelo pupilo de Punto, Luigi Belloli, que, na posição de primeira trompa do La Scala de Milão, era o principal trompista italiano do início do século e cujos concertos demonstravam um alto grau de manuseio do som dentro de uma pequena tessitura, algo muito próprio ao estilo.

O aluno de Belloli, Giovanni Puzzi, transitava entre o *cor bassi* e a trompa mista, mas embora a única composição importante neste estilo tenha sido o *Prélude, Thème et Variations* (‘Péchés de Vieillesse, vol.9’), que Rossini escreveu para Eugène Vivier em 1857, Domnich considerava a trompa mista como uma grande ameaça à distinção já

Gioachino Antonio
Rossini

Figura 31

consolidada entre os executantes de trompa aguda e seus colegas menores, aqueles da trompa baixo. Enquanto Duvernoy, reconhecendo a forte convicção de seus colegas, taticamente tenha omitido qualquer referência à trompa mista em seu método, recomendando que os estudantes continuassem a praticar mantendo seus papéis de trompistas agudos ou baixos, Domnich não fazia segredo sobre sua hostilidade à trompa mista, descrevendo o instrumento como ‘um desastrosos desenvolvimento que foi introduzido em quase todas as orquestras’. Além disso, ‘muitos anos de trabalhos e estudos incessantes’ tinham sido necessários para aprender ‘a pureza do som e a acuidade de altura nos dois extremos do instrumento’. Agora,

³⁵ Morley-Pegge/Blandford Correspondence, carta de Morley-Pegge (23 ago 1921). Frank Hawkens. Op.cit. p. 232

‘desprovidas tanto das notas agudas quanto baixas, as trompas mistas [...] não são capazes de tocar no tudel em Dó, nem naqueles em Lá e Si bemol. Como conseguem? Quando vão tocar uma peça em Si bemol, ao invés de usarem o instrumento correto nesta tonalidade, usam a trompa em Mi bemol. Usam uma em Ré se a peça está em Lá, e se está em Dó, é preciso que usem que usem aquela em Fá.’³⁶

Para ele, ainda, um compositor que tenha escrito num destes tons para trompa convencional que espera expressar

‘o barulho da guerra, a glória da vitória, ou a pompa do triunfo, dispõe das trompas em uma maneira que elas o façam sem a ajuda da mão em suas campanas, mas como as trompas mistas são obrigadas a transpor [...] as notas sonoras freqüentemente se tornam notas de mão e sons brilhantes se transformam em acentos escuros e lúgubres. Além disso, na escala fictícia, que resulta da transposição, o artista deve às vezes mudar a segunda parte, tocando notas completamente destituídas de afinação, que podem ser tocadas somente por um bobo tremulante’³⁷.

Exemplo 18: G. Rossini, *Prélude, Thème et Variations*, c. 11 – 26, International Music Co., 1963.

Embora o uso da trompa mista tenha desaparecido rápido, ele contribuiu para a permanência da prática da trompa natural na França, em parte por que seus expoentes eram muito habilidosos na técnica de mão, em parte por ter reforçado a intransigência do Conservatório de Paris face à mudança.

Fora do Conservatório, esta opinião principiou a mudar gradualmente. ‘O preconceito em relação ao *cor à pistons* é tão profundamente enraizado que os artistas mais hábeis desdenharam este instrumento’, escreveu F. J. Fétis em 1865. Ele continua dizendo que

³⁶ DOMNICH, Heinrich. *Méthode de Premier et de Second Cor* (Paris Conservatoire, 1807), preface p. vii. Apud. COAR, Birchard. *A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France. Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 (ed. Trevor Herbert and John Wallace)p. 27

³⁷ *Id. Ibid.*, p. 27.

‘Eles estão convencidos que o *cor à pistons* é inferior à trompa natural, mas se alguns homens talentosos como Mohr, Pacquis e Baneux a estudassem, eles logo teriam provas de que sua qualidade sonora não perdeu nada de sua pureza [...] Além disso, a resistência à adoção da trompa de válvulas na orquestra em Paris e nas províncias da França me parece um grande absurdo’³⁸.

Pressão adicional veio da parte dos compositores, uma vez que a popularidade das óperas de Wagner não deixaram alternativa aos músicos parisienses além daquela de se usar válvulas. Quando compositores franceses como Halévy, Mayerbeer e Massenet

César Frank

Figura 32

começaram a escrever para o instrumento, a posição do conservatório já estava bastante isolada. A decisão César Frank de incluir quatro trompas em sua Sinfonia (1886-8) foi como um novo cravo lacrando o caixão filosófico do Conservatório e, em 1898, o sucessor de Jean Mohr, o devoto executante de trompa natural François Brémont, curvou-se ao inevitável, organizando um curso informal semanal de trompa de válvulas. Cinco anos depois, ele encerrou a oposição oficial do país à nova trompa, decretando que as peças-chave da competição anual do Conservatório deveriam a partir de então ser tocadas no instrumento de válvulas³⁹.

1.12 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 certo que

Friederich Gumbert

Figura 33

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 1879⁴⁰. Brahms escrevia todas as suas linhas para trompa natural. Joseph Lewy, um dos principais divulgadores da trompa de chaves, insistia em 1850 que a técnica de mão devia ser vista como um elemento essencial da técnica do

³⁸ FÉTIS, F.J. In: *Revue et Gazette Musicale*, 1865, pp. 215-16. Apud. COAR, *Virtuosi*, p. 131.

³⁹ MORLEY-PEGGE, *The French Horn*, p. 4.

⁴⁰ Morley-Pegge/Blandford Correspondence, letter from Blandford, (23 ago. 1921). Apud. Hawkens. *Op.cit.*, p. 32

instrumento de válvulas.⁴¹ 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’⁴². Friederich Adolf Gumbert, primeiro trompista do Teatro e da Gewandhaus em Leipzig, expressou a mesma opinião em 1879:

‘Se alguém tem um som bobo, grosseiro e indistinto na trompa de válvulas, ele não fará melhor numa trompa natural [...]. Se alguém procura um efeito colorido e variado, no qual os sons manuseados podem ser mais vantajosos, como os abafadores dos instrumentos de corda, as válvulas da trompa não são um obstáculo, uma vez que se pode fazer uso da mão tanto na trompa de válvulas quanto na trompa natural’.⁴³

Ele acrescentou, entretanto, que Jean Désiré Artôt, professor de trompa no Conservatório de Bruxelas, e Adolf Lindner, a primeira trompa do Leipzig Gewandhaus de 1854, conseguiam manter ‘a qualidade preciosa de seu som natural’ quando tocavam o instrumento de válvulas⁴⁴. Richard Wagner também afirmou que alguns trompistas (entre os quais provavelmente se incluía Joseph Lewy) tinham aprendido a superar ‘a inegável perda de beleza sonora’ que se seguiu à introdução das válvulas⁴⁵, e, por esta razão, estava feliz em reservar notas manuseadas para efeitos especiais, embora contasse principalmente com o uso de válvulas.

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 à igualdade de seus sons’. Apesar disso,

‘abusa-se sempre dela. Esse instrumento é freqüentemente usado de uma maneira contrária ao seu caráter, tanto por compositores quanto por maestros arranjadores. A trompa natural era um dos melhores instrumentos para se cantar [...] e, ao mesmo tempo, um dos instrumentos mais aptos a produzir efeitos magníficos na orquestra, quando usado da maneira correta [...]. Escuta-se freqüentemente [...] que a trompa perdeu algo da beleza de seu som por conta do mecanismo que adotou, que algum dia pensaria-se que ela devesse soar como um trompete ou um trombone. O

⁴¹ LEWY, J.R. *Douze Etudes por lê Cor chromatique et lê Cor simple* (Leipzig: Breitkopf e Härtel, 1850). In: MORLEY-PEGGE. *Horn*, p. 211.

⁴² SCHUBERT, Franz. ‘Über den Gebrauch und Missbrauch der Ventilinstrumenten in Verbindung mit andere Instrumenten’, *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 61, (Leipzig: Kahnt, 18th August 1865, p. 296). *Apud*. Howard Rasch. A Historical Perspective. In: *Historical Brass Society Journal*, v.12, 1997, p.65 (trad. por John Zimmer)

⁴³ GUMBERT, Friedrich. *Praktische Horn-Schule*. Leipzig: Forberg, 1897, p. 3.

⁴⁴ *Id. Ibid.*, p. 3.

⁴⁵ WAGNER, Richard. In: *Tristan und Isolde* (Leipzig, 1860). London: Dover, 1982 (prefácio da partitura).

problema não é o som do instrumento, mas a maneira distorcida em que ele é utilizado. É justo dizer que quanto mais simples é a linha de trompa, melhor será seu som⁴⁶

Apesar de tudo, com conselhos, os estudantes deveriam começar pela trompa natural antes de aprender a usar as válvulas, uma idéia 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’⁴⁷.

Johannes Brahms

Figura 34

Brahms foi um grande defensor da trompa natural e sua música apresenta um entendimento minucioso deste instrumento. A respeito de sua preferência pela trompa natural para o seu Trio de Trompa, Brahms explicou teria declarado que se o músico não for obrigado a misturar as notas abertas com as manuseadas, ele nunca aprenderia a unificar som de seu instrumento nas formações de música de câmara⁴⁸. A trompa de válvulas é tende a se sobrepor acusticamente ao violino e ao piano, e em seu Trio, uma junção mais

compatível pode ser obtida utilizando-se uma trompa natural. Pode-se supor que Brahms estava bastante consciente deste elemento quando escolheu a combinação desses instrumentos para esta composição, e é facilmente imaginável que o espírito da trompa natural esteja manifestado nele.

Exemplo 19: J. Brahms, *Trio para Piano, Violino e Trompa*, Op. 40, c. 8 – 28. Edition Peters.

⁴⁶ WITH, Adam. *Praktische, systematisch geordnete Hornschule*, op 43. Offenbach: André, 1863, p. 4.

⁴⁷ KLOTZ, Carl. *Praktische Schule für das einfache u. Chromatische Horn*. Offenbach: André, 1863, p. 4

⁴⁸ BOZARTH, George, S. Brahms. In: Bozarth. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. London: Garland Pub. Inc., 1963, p. 201

1.13 INGLATERRA

Os músicos ingleses trilharam um caminho intermediário na disputa entre a trompa natural e a de válvulas. Os instrumentos de banda que se tornaram mais importantes no mercado inglês no meio do século XIX estavam invariavelmente equipados com as três válvulas, mas Algernon Rose⁴⁹ 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 arrançadas de trompa contribuem muito para fazer uma banda militar soar bem e vencer as dificuldades da trompa natural tomava o mesmo período de tempo que o soldado era obrigado a servir’. Na Londres de 1880, o público do ‘Grand Method’, um volume que combinava os esforços de Dauprat, Gallay e Meifred⁵⁰, constituía 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’. A despeito disso, o instrumento de três válvulas foi ganhando terreno e seu progresso 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 Orchestra.

Embora a chegada de Borsdorf seja vista como um evento importante na história da trompa na Inglaterra, ele era, na verdade, apenas um entre um grupo de músicos do continente que lá trabalharam durante o século XIX. O desaparecimento da figura do trompista viajante e das orquestras particulares, que eram um traço da Europa setecentista, deixou muitos músicos numa situação de busca de alternativas de emprego. Embora a opção de juntar-se a uma classe de músicos autônomos desenvolvida em Londres fosse uma alternativa um tanto anônima em relação à aclamação internacional atribuída a Punto, Türschmidt e Palsa, ela ainda se apresentava como uma opção atraente para músicos estrangeiros. Músicos como Steglich e Eckhoff tocaram na orquestra da Sociedade Filarmônica e, em meados do século,

Adolf Borsdorf
Figura 35

⁴⁹ ROSE, Algernon. *Talks with Bandsmen*. London, Tony Bingham, s.d., (c. 1996), p. 88 (1º ed. London: William Rider, 1895)

⁵⁰ MEIFRED, GALLEY e DAUPRAT, *Grand Method for the French horn*. London: Lafleur, 1880, p. 1.

o aluno de Dauprat, Antoine Pacquis, encontrava-se ativo na capital, ganhando a fama de ‘último dos grandes executantes de trompa natural deste país’. Em 1862, embora não estivesse acostumado à trompa de válvulas, deu uma demonstração desta. Esta

Carl Reinecke
Figura 36

demonstração se deveu provavelmente ao fato de estar trabalhando na época como representante inglês da marca Raoux, de Paris. Membro da Orquestra de Halle entre 1871 e 1874, ‘tentou em vão’ tocar as partes de trompa de Wagner no instrumento natural e, de acordo com Borsdorf, finalmente ‘jogou a música no chão e dançou sobre ela. Hallé tentou acalmá-lo, mas ele meramente expressou, “Eu não ligo. Esta não é a maneira de escrever para o instrumento”, e executou outra dança guerreira’⁵¹. Em 27 de janeiro de 1872, outro músico estrangeiro, Fritz Wendland, fez uma rara participação solo no Crystal Palace⁵², onde tocou um noturno para trompa e orquestra de Carl Reinecke. Isto o levou a ser nomeado como primeira trompa da Philharmonic Society e também da Mann’s Crystal Palace Orchestra. A chegada de Borsdorf da Saxônia para tocar na banda de palco do Covent Garden teve um efeito significativo sobre a 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, não como trompistas. Quanto aos outros, havia trabalho suficiente para garantir a sobrevivência de um pequeno número de músicos, desde que continuassem trabalhando. Parar significava um desastre quase que certo. Não havia absolutamente nenhum tipo de benefício para músicos aposentados, não importava quanto tempo se havia trabalhado na orquestra.

⁵¹ Morley-Pegge/Blandford Correspondence; carta de Blandford a Morley-Pegge (25 set. 1945). In: Hawkens. *Op.cit.* p. 145

⁵² Programa de concerto, British Library. In: Morley-Pegge, *The French Horn*, p. 87

1.14 BOÊMIA

Frantisek Skroup
Figura 37

Os trompistas de Praga não se preocuparam em mudar tão cedo para o novo instrumento. Joseph Kail, a primeira trompa do Teatro Nacional de Praga desde 1826, tinha vivenciado a experiência de ajudar Riedl e Uhlmann em seus experimentos com válvulas em Viena e logo começou a ensinar trompete e trombone de válvulas no Conservatório de Praga⁵³. Duas canções com *obbligati* de trompa de válvulas compostas por Frantisek Skroup, datadas de aproximadamente 1840, foram publicadas em Praga e seu 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.

1.15 RÚSSIA

Alemanha também exerceu enorme influência sobre a música russa na segunda metade do século XIX. Friederich Homilius, a primeira trompa do teatro Imperial de São

Mikhail Glinka
Figura 38

Petersburgo, havia anteriormente tocado numa banda militar em Dresden⁵⁴ e também figurava entre os docentes do Conservatório de São Petersburgo quando este foi fundado em 1862. A escrita para trompa de Glinka 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 alemãs.

⁵³ NÖDL, Karl. Posthumous Papers. In: BRÜCHLE and Janetzky, *A Pictorial History*, p. 253.

⁵⁴ PIZKA, Hans. *Dictionary for Hornists*, München: Pizka, 1986, p. 187

1.16 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

Rudolph Bay
Figura 39

ouvi virtuosismo como o dele. Seu tratamento magistral do instrumento era como o de uma flauta⁵⁵. 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 Bolonha⁵⁶. A despeito 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 permitia tocar um concerto pra 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 rouxinol; havia se tornado uma chaleira desajeitada, rosnando notas graves como um urso’.

Diz-se que Tosoroni publicou o primeiro método de trompa com válvulas da Itália,

*Metodo per Corno da Caccia a 3 pistoni*⁵⁷, na época de seu segundo

Giuseppe Verdi
Figura 40

encontro com Bay, mas outros estavam menos convencidos da adoção das válvulas. O *Metodo d’Intrusione par Corno da Caccia* de Raniero Cacciamani⁵⁸, que se seguiu ao anterior, em 1860, inclui exercícios para trompa natural antes de progredir para o instrumento com 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

⁵⁵ BAY, Rudolph, Bay’s Efterlade Papers, v.3: Musicalske Rejse, 1842-3, p. 41. *Apud.*: MEIFRED, GALLAY e DAUPRAT. *Grand Method*, p. 22

⁵⁶ PELLITI, Enrico. The Pelliti Firm: Makers of Brass Instruments in 19th Century Milan. In: *Historical Brass Society Journal*, v.6, 1994, p. 328, nota 32 (trad. Renato Meucci)

⁵⁷ TOSORONI, A. *Metodo per Corno a 3 pistoni* (Milan: Lucca, depois de 1840), In: BRÜCHLE, Bernhard e Daniel Lienhard. *Horn Bibliographie*, Wilhelmshaven: Neinrichschofen, 1983, v. 3, p.23.

⁵⁸ CACCIAMANI, Raniero. *Methodo d’Istruzione par Corno da Caccia*. Milan: Ricordi, c. 1860

alternada com a do outro'⁵⁹. Algo desta conexão com a técnica da trompa natural está clara no 'Otello' (1887) de Verdi, já que, com exceção dos ornamentos iniciais, a passagem mostrada no exemplo poderia ter sido vista na época de Dauprat como uma escrita exemplar para trompa natural. Mesmo o Ré grave e o Ré bemol estão aproximados estilisticamente, descendentemente e por graus.

Exemplo 20: Verdi: *Otello*, ato I, Miniature Score, p. 94 (IMC edition)

1.17 PERSPECTIVA HISTÓRICA: CONCLUSÃO

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, de 1874. O Conservatório de Paris

⁵⁹ PELLITI. *Op.cit.* p. 328, nota 35

manteve a trompa natural em seu currículo até 1903. Apenas dois professores de trompa de válvulas haviam lecionado no Conservatório até então: Pierre-Joseph Emile Meifred (1791-1867) e François Brémond (1844-1925). Ambos, Meifred e Brémond, foram alunos dos grandes mestres de trompa natural Dauprat Louis-François (1781-1868) e Jacques-François Gallay (1795-1864), respectivamente. Meifred ensinou trompa de válvulas juntamente com a trompa natural de 1832 até sua aposentadoria em 1864, que foi também o ano da 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 da trompa natural foi abolido, Brémond passou a ensinar apenas a trompa de válvulas. Os franceses tinham uma sólida tradição no ensino da trompa natural.

Entre 1864 (aposentadoria de Brémond) e 1897 (admissão de XXX), 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 esses anos, surgiram algumas das melhores composições para trompa escritas no século XIX: da primeira à nona sinfonia de Anton Bruckner, da segunda à quarta sinfonia de Johannes Brahms, da quarta à sexta sinfonia de Pyotr Il'yich Tchaikovsky, da segunda à quarta sinfonia de Gustav Mahler e os poemas sinfônicos de Richard Strauss, *Macbeth*, *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegels Streiche lustige*, *Also Sprach Zarathustra*, *Don Quixote* e *Ein Heldenleben*. Essa impressionante lista de composições compõe o repertório básico das obras de trompa tocadas nas orquestra sinfônica profissional.

A partir dessas observações, parece possível concluir que a opinião duradoura que considerava a trompa natural como superior à sua contraparte valvulada advém principalmente de dois fatores:

A primeira são os relatos que afirmam que a trompa natural tinha uma qualidade vocal lírica que não poderia ser igualmente alcançada pelo instrumento de válvulas. A segunda é que a força pedagógica da altamente desenvolvida arte da performance da trompa era demasiadamente forte para suportar uma mudança radical. O surgimento das válvulas desafiou significativamente o método pedagógico da trompa e seu caráter como uma forma de arte. Com referência à primeira observação, vale apresentar seguinte crítica

da performance de Joseph Leugeb a partir de uma fonte contemporânea da época - o *Mercure de France*, de maio de 1770:

"O Sr. Leutgeb, primeiro *Cor de Chasse* de Vossa Alteza Sereníssima, o arcebispo de Salzburgo, apresentou dois concertos com toda arte que é possível. Ele extrai deste instrumento entonações que não cessam de surpreender os espectadores. Seu talento está acima de todos para cantar o adagio tão perfeitamente quanto a mais doce, mais interessante e mais precisa voz poderia fazer."⁶⁰

Quanto à segunda condição, deve-se notar as diferenças pedagógicas entre os dois tipos de trompa. Na trompa natural, a mão direita altera o som no final do instrumento, de forma similar à cavidade oral de um cantor. Para ambos, o trompista e o cantor, a origem do som está em uma vibração entre o aparelho respiratório e o sistema que define o som, sendo a embocadura o ponto de partida para o trompista, assim como as pregas vocais o são para o cantor. Educar a mão direita para definir o som da trompa pode ser comparado ao treino dos lábios e da cavidade oral para se definir o som da voz. Hoje entende-se que as artes vocais são completamente diferentes das artes instrumentais, mas para a *trompa natural* existe uma ligação forte. Esta conexão pedagógica com as artes vocais é encontrada não apenas na técnica da mão direita. Os trompistas, antes do surgimento das válvulas, freqüentemente estudavam canto ou violino antes da trompa. Ouvido e musicalidade excelentes eram qualidades necessárias para o músico antes que se iniciasse na trompa. A arte da trompa com válvulas foi completamente redefinida quando essas pré-condições deixaram de ser *absolutamente* necessárias, embora ainda desejáveis. Quando reconhecemos que a invenção destas alterou completamente o método como o instrumento era ensinado, juntamente com as qualidades em razão das quais a trompa foi consagrada, não é difícil entender por que o instrumento com válvulas encontrou resistência nas escolas de trompa com as tradições mais fortes na trompa natural. Numa tentativa de combinar o que ele percebeu ser as melhores qualidades das trompas naturais e de válvulas, Meifred, no Conservatório de Paris, desenvolveu uma técnica "que combinava a técnica de mão com o uso de válvulas, incentivando a utilização de notas abertas e fechadas em toda a tessitura do instrumento, para alcançar um equilíbrio e para obter efeitos expressivos."⁶¹ Os trompistas não adotaram esse método por diversas razões ele pode ter surgido cedo demais (logo após

⁶⁰ FÉTIS, J. *Revue et Gazette Musicale*, 1865, p.215 . *Apud*. COAR. *Virtuosi*, p 131

⁶¹ SNEDEKER, Jeffrey. Meifred, (Jean) Joseph (Pierre) Emile. In: SADIE, S. (ed.) *New Grove Dictionary*, p. 277.

a invenção das válvulas); sua localização geográfica, em um país de tradição conservadora (e se o grande trompista austríaco, Franz Strauss, tivesse defendido tal estilo?); ou ainda a pura dificuldade em executar a técnica.

O trompista moderno que pretende adentrar no estudo e na pesquisa da trompa natural, pode extrair da vastíssima e documentada história, uma linha pedagógica que melhor se conforme aos objetivos pretendidos. É com isso em mente que este trabalho vem à tona; ele representa uma busca pela continuidade de um processo que foi abandonado por mais de um século. Dúvidas com relação aos benefícios do estudo da trompa natural podem ser resolvidas ao testemunharmos o grande número de trompistas renomados, em todo o mundo, que têm se dedicado ao estudo deste instrumento e o benefício que este estudo trouxe para suas carreiras.

CAPÍTULO 2 - PRINCÍPIOS BÁSICOS

Segue-se abaixo uma visão geral dos princípios de se tocar trompa lisa, endereçada a trompistas modernos. Estas prescrições devem servir como guia para ajudar estudantes num início seguro, sem cair nas armadilhas vivenciadas por instrumentistas que começaram por si próprios, vinte anos atrás.

2.1 DIFERENÇAS ENTRE A TROMPA NATURAL E A TROMPA DE VÁLVULAS:

A trompa natural e a trompa de válvulas diferem em um aspecto significativo. Na trompa natural muda-se o comprimento (length) do tubo alterando as bombas enquanto na trompa de válvulas, muda-se o comprimento do mesmo através de um mecanismo de válvulas. A velocidade com que essas mudanças podem ocorrer as leva a serem tocadas de duas maneiras diferentes. Na trompa natural, o instrumentista conta com a embocadura e com a mão dentro da campana para ajustar instantaneamente a altura do som. Na trompa de válvulas o músico ajusta a altura do som através da embocadura, do comprimento do instrumento (combinação de válvulas), e da mão dentro da campana. O trompista de válvulas, devido à facilidade em mudar o comprimento do instrumento, eliminou a necessidade de ajustar as notas através da mão na campana.

Na trompa natural, aspectos como a flexibilidade dos arpejos, a precisão dos harmônicos acima do 12º parcial, a facilidade da mão direita na campana, os ajustes da cavidade oral para influenciar o tom e entoação, a precisão em dobrar os harmônicos mais baixos, e a execução de ornamentos, de trinados, por exemplo, grupetos, escalas fluentes ou frações de escalas, etc. fazem parte da técnica avançada dos trompistas agudos. Com o uso de válvulas, o instrumento se estende muito além das capacidades da voz humana, trazendo mais consistência ao som, uma tessitura maior, e um som mais volumoso ao longo dessa tessitura.

2.2 O INSTRUMENTO

Primeiramente, e talvez o mais importante, seja achar e adquirir uma , réplica de trompa lisa caso seja possível. Os problemas específicos requerem soluções diferenciadas caso o estudante apenas esteja aprendendo técnicas de trompa lisa numa trompa moderna. O tamanho da abertura da campana não é, de forma geral, muito diferente dependendo do tipo de instrumento utilizado. O peso e a conseqüente ressonância da trompa atual é um fator importante. Muitos fabricantes de trompa no mundo todo têm projetado e fabricado trompas lisas de acordo com as especificações de seus predecessores.

Em ter os instrumentos históricos, nota-se uma grande variedade de modelos de trompa lisa. Os instrumentos remanescentes, fotografias dos séculos XVIII e XIX mostram inúmeras experiências em modelos. Contudo, há duas configurações mais comuns: a primeira conhecida como *orquesterhorn*, possui voltas (vários tamanhos de tubos que são usados para mudar a tonalidade) e uma volta de afinação localizada junto ao corpo do instrumento. A outra, conhecida como *inventionshorn*, possui um tudel fixo, uma campana grande e poucas voltas, que são inseridas no corpo do instrumento para mudar tonalidade e também como volta de afinação. A *inventionshorn* deriva do modelo boêmio-autríaco atribuído a Joseph Hampel, o pai da técnica da trompa lisa, e data de cerca de 1740-1750. Ambos os modelos de instrumentos são aceitáveis; o primeiro produz um som brilhante e claro, mais estável nos harmônicos abertos e o segundo possui uma sonoridade mais melodiosa, com um timbre mais projetado com grande espaço na campana para movimentação da mão.

2.3 AS SÉRIES HARMÔNICAS

A maneira pela qual a trompa lisa funciona é fundada sobre a série harmônica da nota dó escrita. Quase todas as partes de trompa lisa são baseadas na escrita na tonalidade de dó. A volta que utilizada, entretanto, é que levará a música a soar na tonalidade correta. Assim, as partes contêm anotações que especificam a tonalidade final: "trompa em mi bemol", "corno em sol" , etc. Isso é realmente necessário e conveniente para os trompistas, dado que só é preciso aprender uma única configuração de posições de mão, pois a escrita está sempre na mesma tonalidade.

A primeira coisa que um estudante deve memorizar é a série harmônica de dó. Esta é composta de notas que estão disponíveis sem qualquer alteração no posicionamento da mão direita na campana. Como percebemos na figura 1 abaixo, a 7^a, 11^a, 13^a e 14^a posições (também chamados de harmônicos ou parciais e denominados como quartos de tom) são desafinados em relação a escala temperada e não podem ser tocados com aposição aberta de mão, como todas as outras.

Exemplo 21

3 TÉCNICA DA TROMPA NATURAL

3.1 TÉCNICA DE MÃO

Cada trompista e cada tipo de trompa pressupõe posições exatas da mão na campana, que devem ser gradualmente aprendidas e decididas para cada trompista e para cada tipo de trompa. O ouvido deve ser o guia. Morley-Pegge apresenta uma interessante lista comparativa entre diferentes posições de mão de oito trompistas diversos entre 1803 e 1911.⁶² Nela, é possível observar que cada trompista defende, surpreendentemente, diferentes configurações. Todas são válidas, embora sejam pessoais, e estão sujeitas a alterações, conforme a mudança de concepção sonora. O conceito de trompa lisa definitivamente não é uma ciência objetiva. Este desafio torna o aprendizado mais criativo e interessante.

O mapa abaixo está organizado para demonstrar alguns dos princípios básicos necessários para a compreensão prática deste processo. Entendendo-o, o trompista moderno também poderá usar melhor as funções da mão direita na música contemporânea. A mão direita necessita cobrir a campana parcialmente e talvez de modo um pouco mais relaxado do que o usual. Quando ela cobre ou fecha a abertura da campana, sendo inserida gradualmente, a afinação da nota abaixa. O trompista deve deixar isso acontecer. Ele deve evitar compensar a afinação com o lábio, em qualquer direção. Ele deve aprender a deixar a

⁶² MORLEY-PEGGE. *The French Horn.*, p. 99

mão trabalhar. O abaixamento da afinação continua até que a mão cubra totalmente a campana, fazendo soar meio tom acima do próximo harmônico inferior. A abertura totalmente fechada é o que atualmente se denomina *trompa bouché*. Embora isso não seja claramente perceptível em nosso limitado sistema de notação, a distância entre cada nota da série harmônica é progressiva. Duas notas quaisquer da série não são exatamente equidistantes entre si. Esta é a escala natural, simplesmente perfeita. Nós, seres humanos, não somos perfeitos, e nossos instrumentos também não, motivo pelo qual é importante descobrir compromissos válidos. O movimento da mão direita que abaixa uma nota dada em meio tom é o que atualmente se denomina *trompa eco*, *meio bouché* ou *três quartos bouché*. A razão para que haja tantos nomes para este procedimento são as diversas posições da mão para abaixar cada um dos variados harmônicos em um semitom. Isso pode ser facilmente observado através do mapa das posições da mão direita, abaixo. É importante começar a aprender essas posições para cada nota coberta, trabalhando para abaixar cada harmônico.

Mapa de mão direita

○ = posição normal da mão
 + = completamente fechado
 ⊗ = mão bem aberta ou fora de campana
 x/x = frações de aberturas

Exemplo 22

3.2 AS VOLTAS

Como já mencionado, a tonalidade da composição geralmente prescreve o tamanho da volta necessária. Exceções acontecem quando trompas em afinações distintas da tonalidade da composição são utilizadas para obter efeitos timbrísticos e harmônicos

específicos. As afinações mais comuns são, nessa ordem, mi bemol, ré, fá e mi, tanto para solos quanto para música de câmara. Outras afinações, encontradas principalmente no final do século XVIII incluem dó grave, sol, lá, si bemol grave, si bemol agudo, dó agudo e ocasionalmente si, lá bemol, fá sustenido e ré bemol. Outras afinações são incomuns, ocorrendo geralmente em óperas. Contudo, na prática, essa diversidade não chega a afetar a técnica da trompa lisa, pois neste instrumento, o trompista só precisa aprender as posições de mão para a tonalidade de dó, que é sempre a tonalidade notada. Entretanto, há diferenças que requerem um ouvido muito versátil e sensível. Este deve ser muito bem treinado e estar sempre atento, visto que, para alguns sons notados na parte, podemos ter até quatorze diferentes sonoridades e sensações labiais distintas! O trompista moderno vivencia situações enigmáticas similares, quando tem que transpor ou quando é solicitado a tocar uma parte em si bemol para tuba wagneriana. Com isto, é totalmente possível para um trompista moderno dominar este aspecto da trompa lisa.

3.3 SONORIDADE E AFINAÇÃO

É interessante especular por que Mozart, Beethoven e Brahms teriam escolhido este instrumento para papéis importantes, em detrimento de instrumentos como o trombone, por exemplo, que na época era um instrumento menos limitado e harmonicamente mais versátil. A resposta parece óbvia, especialmente após ouvir grandes intérpretes, como Hermann Baumann ou Lowell Greer, tocando trompa lisa nos concertos de Mozart. A natureza quente do som, o legato extraordinário, e o timbre próximo à voz. Esses grandes compositores certamente se encantaram com o desafio proporcionado pelas limitações idiossincráticas, ao mesmo tempo em que se sentiram atraídos pelo potencial sonoro da trompa natural.

Com relação à sonoridade, cabe ao músico algumas escolhas importantes, que surtirão efeito em todos os outros aspectos da técnica. Caso haja preferência por um som mais aberto, mais próximo ao som da trompa moderna, a posição da mão direita deverá ser parecida com a configuração utilizada atualmente na mão direita. A limitação para essa escolha pode ser observada tocando o si bemol 3 com a mão inteiramente fora da campana. Essa nota deve servir como parâmetro para a afinação, porque é um dos harmônicos fora da

afinação temperada, sobre os quais se tem pouco ou nenhum controle. Por isso, e por que ele é uma nota da região média do instrumento, sugerimos que seja a base para afinar a trompa. Em primeiro lugar, deve-se afinar o si bemol 3 (que soa mi bemol 3 com a volta em fá). Em seguida, afina-se o dó 4 (que soa fá 3 usando a volta em fá). Essa nota deve ser afinada posicionando-se a mão corretamente. Essa será a posição de mão básica para a maioria das notas abertas e vai determinar um som basicamente aberto. As notas fechadas vão ser dominadas a partir com estas, e o efeito geral vai ser o de um timbre bem equilibrado, que combine as diferentes qualidades de notas.

Caso o músico escolha uma qualidade sonora distante e suave, advinda de uma maior cobertura com a mão, o processo de afinação deverá se iniciar igualmente com o si bemol 3 (ou seja, o sétimo harmônico). Para isso, o instrumentista deve deixar as pontas dos dedos da mão direita tocarem o interior da campana com a mão levemente aberta e em seguida afinar a volta adequadamente. Essa posição da mão afetará ligeiramente a afinação e a nota terá um timbre um pouco mais aberto. Depois, o trompista procurará encontrar qual a porção da campana que deve ser fechada para obter o dó 4 e com isto, obterá uma sonoridade básica mais fechada. Embora essa qualidade de som possua um caráter mais vocálico, os trompistas modernos costumam demorar mais tempo para se acostumarem a esta como sendo a sonoridade de referência na projeção do instrumento. Contudo, essa configuração básica de mão requer menor movimentação entre os vários posicionamentos e, desta forma, facilita a técnica. A primeira opção sonora oferece um som mais aberto e claro, mas com menos mistério, e a segunda, um som menos unificado porém com uma técnica de mão mais rápida. Cada uma das configurações possui suas virtudes próprias, e ambas devem ser experimentadas. O músico deve encontrar um resultado final que se situe entre esses dois extremos.

3.4 CONCEITOS DE AFINAÇÃO

Afinação é uma preocupação constante para trompistas, em todos os tipos de trompa. Entretanto, para o executante da trompa lisa, a afinação envolve intensa concentração, conhecimento e flexibilidade. Esse aspecto do aprendizado, que consiste em ajustar as notas na trompa lisa, é um dos maiores benefícios para o músico, quando este

retorna para a trompa moderna (em que os problemas de afinação são menores). Primeiramente o trompista deve se sentir confortável com a sensação dos parciais do 7º, 11º e 13º harmônico. Esses harmônicos devem ser ajustados pela mão para obter o cromatismo desejado. Em seguida, é preciso encontrar a posição da mão que ajustará a afinação desses três parciais até a altura desejada. O sétimo harmônico, o sib3, requer uma leve cobertura para se chegar à nota lá. Em seguida, deve-se soprar firmemente o lá, crescendo e diminuindo enquanto os olhos permanecem fixos no afinador. O fá 4 e lá bemol 4 também são notas que requerem cobertura completa, mas oferecem menor sensação de insegurança do que o lá 3. Essas três notas provêm de harmônicos baixos. Esses harmônicos se situam em lugares ou nós definidos, com os quais não estamos familiarizados; desta forma, todas as notas cobertas que derivam deles são difíceis de serem sentidas e afinadas. É necessário estudar cada uma delas com atenção redobrada, transformando-os exercícios em si.

Outras dificuldades notórias de afinação são representadas por notas com posições entre a *trompa eco* e a *trompa bouché*. Destas, a mais difícil é o ré 3, que exige muito exercício. É interessante observar que, sobretudo obras do período clássico (entre as quais os concertos de Mozart, de Haydn e a sonata op. 17 de Beethoven) não se encontre esta nota escrita, pois ela é uma nota muito difícil na trompa lisa. Entretanto, o ré passa a se tornar comum na música para trompa a partir da metade do século XIX: um bom exemplo é o Trio para trompa, violino e piano de Brahms (op40).

Outro problema, embora menos óbvio, de entonação é a dificuldade de discernir entre a afinação e o timbre de uma nota. Como o timbre flutua devido aos diferentes posicionamentos de mão, o ouvido pode facilmente se confundir. Ouvimos um som externo distintamente em cada ouvido, e o som captado ressoa também no interior de nosso corpo, gerando vibrações sonoras de nosso crânio, dentes e tímpanos. Simultaneamente, devemos dirigir nossa atenção para o som emanado da campana para nosso ouvido direito, assim como para todos os sons que reverberam de todos os lados. Na trompa moderna, todo som produzido tem qualidade semelhante, e, nela, a questão dos timbres é menos problemática, ao menos no que diz respeito à percepção das notas. As diferenças entre os matizes timbrísticos das notas das variadas posições da mão direita na trompa natural podem produzir confusão. Por isto, a percepção da afinação torna-se uma tarefa árdua, porém de enorme importância. O afinador eletrônico pode ser uma ferramenta muito útil nesse

processo de aprendizado, e sempre deve ser usado como ponto de referência, sem no entanto tornar sua presença uma necessidade que beire a dependência. Outra ferramenta útil são os dispositivos de gravação.

3.5 CONCEITOS DE ARTICULAÇÃO

Quando o trompista ajusta a nota para cima ou para baixo com a mão, trabalhando o mesmo harmônico (por exemplo, partindo da nota Dó 4 indo para a nota Si 3 e retornando para o Dó), o resultado será um glissando, gerando um efeito de “Doo waa”⁶³, e por isto este movimento deve ser combinado com um ataque preciso de língua. O trompista deve dominar o legato de forma segura, como se fosse um trombonista tocando duas notas ligadas de uma posição para outra. O som do glissando deve ser contínuo de uma nota a outra, utilizando harmônicos próximos (por exemplo, partindo da nota Dó 4 indo até o Ré 4 e retornando novamente para o Dó). O movimento rápido e delicado da língua pode ser criado articulando-se uma consoante sutil, como “d” ou “l”, similar à articulação criada pela interrupção da coluna de ar pela válvula. Isto não será necessário quando há mudança de harmônico, mas pode se tornar desejável em muitos casos, como opção ao som ligado entre notas e para uniformizar o som de uma passagem. Nesse caso, também, o desenvolvimento de uma técnica específica necessária para o domínio da técnica da trompa de mão fornecerá ao trompista moderno uma importante ferramenta para uma articulação mais versátil. Dennis Brain foi um mestre neste tipo de articulação: em sua execução, o que soava como um legato perfeito era, muitas vezes, uma passagem articulada.

3.6 CONFORMAÇÃO DA CAVIDADE ORAL

Eldon Matlick descreve sucintamente o uso da vocalização para desenvolver a afinação⁶⁴. Muitos métodos também fazem referência a esta técnica. As vogais "a", "i", "o", "u", pressupõem formas diferentes para a cavidade oral. Na mudança da vogal "a" para "u", entram em jogo sucessivamente a parte de trás da (palato mole e dorso da língua) e a parte da frente da boca (palato duro e ponta da língua). O trompista não utiliza as cordas vocais quando toca, mas pode exercitar a emissão das vogais, sem utilizar a trompa, a fim de

⁶³ Tipo de efeito sonoro em que a mudança da mão direita de dentro para fora da campana é claramente perceptível, seja em uma nota única, seja na ligação entre dois sons.

⁶⁴ MATLICK, Eldon. Teaching Horn Tone. In: *The Instrumentalist*, v. 7, mai. 1988, p. 40

aprender a formar a cavidade oral, que auxiliará no controle da afinação. Sendo assim, como o desenvolvimento desta técnica é essencial para se controlar a afinação e, ela é fundamental na execução musical sem o auxílio das válvulas.

3.7 PROJEÇÃO DA DINÂMICA

Para aplicar essas técnicas a um trecho musical, o trompista necessita de pleno domínio das mesmas, além de uma disposição para enfrentar desafios. A chave é o uso adequado do ar. Uma nota Dó 4, soará muito mais projetada do que um Si 3. Que é *bouché*. O trompista deve compensar essa diferença, variando a quantidade de ar, sempre atento à quantidade necessária a cada nota. O Si bemol 3 (que é tocado com a mão fora da campana) e o Lá 3 (tocado com a mão dentro da campana) são exemplos de situações extremas. O Si bemol necessita de menos quantidade de ar (som mais macio) enquanto o Lá bemol necessita de uma quantidade muito maior de ar (som mais áspero). A habilidade para compensar o ar rapidamente é de fundamental importância para o instrumentista de trompa natural. Se isso não ocorrer, a diferença de timbres ficará prejudicada, parecendo haver um grande desnível de uma nota para outra. Uma vez dominada esta técnica, a sonoridade resultante será tão ou mais macia do que a da trompa moderna. Nos estágios avançados de tal coordenação, a prática continua sendo necessária, porém a tendência é a de tornar estas modificações na coluna de ar naturais, exatamente como ocorre com o processo de aprendizagem do dedilhado. O domínio da técnica de mudança dinâmica rápida (devido às diferentes posições da mão), também é muito útil na música moderna, além de fornecer diversas opções de articulação na música barroca e clássica.

3.8 NOTAS PROBLEMÁTICAS

Um conjunto de notas problemáticas são aquelas que se situam abaixo do Dó 2. Um bom exemplo é o sol 1 escrito na sonata op. 17 de Beethoven. O fechamento da mão parece não ser a melhor maneira de produzir esta nota, e tende a sufocar excessivamente o som. Essas notas são comumente chamadas *notas fictícias*. *Fictício* significa artificial ou manipulado; esta é uma perspectiva para compreender estes sons. Elas são manipuladas pela abertura ou pelo relaxamento da embocadura, da mandíbula ou da cavidade oral; contudo, para o trompista natural, isto não consiste em um artifício. Ele aprende a torcer o

dó natural para baixo, produzindo uma escala cromática que se estende por um intervalo de 4°, até o sol (como no concertino de Weber).

O passo seguinte é equilibrar a qualidade do som em toda a tessitura da trompa natural. A técnica de torcer o som para baixo pode ser utilizada pelo trompista em outros lugares para corrigir problemas de afinação. Este já era um procedimento padrão para os trompistas de caça, quando estes deixaram de cumprir exclusivamente o papel prático de sinalizar as caçadas e passaram a tocar junto com as cordas e oboés. Para o trompista moderno, esta habilidade serve como ferramenta para muitas nuances do jazz e consiste em um exercício valioso para ganhar flexibilidade, para fortalecer e para obter um maior controle da embocadura em todos os registros, especialmente na região grave.

3.9 TRINADOS

O trinado na trompa natural apresenta poucos problemas novos para o trompista que tenha desenvolvido a técnica de trinado de lábios e língua. Entre estes, incluem-se os trinados de tom inteiro entre harmônicos abertos (como entre Dó 4 e Ré 4) e entre harmônicos vizinhos fechados (como Si 4 e Dó 5, como ocorre no Concerto de Brandenburgo nº 1). Quando harmônicos vizinhos, necessários ao trinado, não distam um tom ou um semitom,

Quando duas notas de um trinado necessitam posições de mão distintas, o trompista tem de aprender a “enganar” o ouvido do ouvinte. Um exemplo deste tipo de trinado é a segunda entre Lá 3 e Si 3. Essas duas notas requerem duas posições de mão ligeiramente diferentes para estarem afinadas. O músico pode começar o trinado lentamente, corrigindo as diferenças a fim de obter um intervalo afinado, para que o ouvinte perceba quais são as notas em jogo. Rapidamente, ele acelera o trinado, deixando a mão direita numa posição de compromisso entre as notas. Outro trinado comum é aquele entre o Fá# 4 e Sol 4. Este trinado deve ser iniciado com um Fá# em posição coberta e com um sol aberto, transformando-se rapidamente em um trinado de lábio entre o 11° e o 12° harmônicos, com uma posição levemente aberta para o Fá# e um pouco fechada para o Sol. Se a resolução do trinado estiver afinada, o ouvinte aceitará o procedimento.

3.10 INTRODUÇÃO ÀS NOTAS E EXERCÍCIOS

Os seguintes exemplos musicais foram estruturados para o aprendizado da trompa natural de uma maneira sistemática; começando com exercícios instrutivos projetados para se aprender as notas destacadas, seguidas por exemplos de excertos orquestrais que empregam estas notas.

A trompa natural é um instrumento não-transpositor e geralmente empregará voltas na tonalidade da composição (ou numa tonalidade próxima). Embora as tonalidades dos seguintes exemplos orquestrais vão de Lá a Dó baixo, os trechos podem ser praticados com qualquer volta, para o estudo da linguagem da trompa natural. Se não houver uma trompa natural disponível, estes exemplos podem ser tocados na trompa de válvulas sem utilizá-las. o gráfico a seguir mostra as válvulas a serem usadas na trompa dupla em Si-bemol/Fá, a fim de atingir as várias tonalidades dadas nos seguintes exercícios e excertos.

<u>Tonalidade/Trompa em -</u>	<u>Válvulas acionadas</u>
Lá	Polegar/2ª válvula
Sol	Polegar /1ª e 2ª válvulas
Fá	Nenhuma válvula/aberto
Mi	2ª válvula
Mi bemol	1ª válvula
Ré	1ª e 2ª válvulas
Dó	1ª e 3ª válvulas

Exemplo 23

3.10.1

I. Dó, Mi e Sol

Estas notas abertas são parte da série harmônica, e são produzidas apenas com um delicado ajuste, para garantir a afinação. Geralmente, as notas Mi são baixas.

1

7

11

2

7

13

3

4

7

11

5

This musical score is for guitar, written in 4/4 time. It consists of ten staves of music, each beginning with a measure number in a box. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes, sixteenth notes), rests, and bar lines. The key signature is not explicitly shown, but the notes are primarily natural, suggesting a key of C major or F major. The staves are numbered 6 through 10, with some staves containing additional measure numbers (7, 11, 8, 7, 10, 9, 7, 10) indicating specific measures within the system.

6

7

7

11

8

7

10

9

7

10

5

8

11

3

12

4

7

9

13

4

6

8

14

15

This musical score is for guitar, spanning measures 15 to 20. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 in measure 15 to 3/4 in measure 16, and back to 4/4 in measure 18. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and slurs. Measure numbers 15, 16, 18, 19, and 20 are indicated at the start of their respective staves. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The score is divided into systems: measures 15-17, 18-20, and 21-23. The final measure shown is measure 23, which ends with a double bar line.

15

16

5

18

5

9

11

19

8

12

20

4

6

Trompa 2 em Mib
3o mvto.

Sinfonia No. 3 "Eroica"

Ludwig van Beethoven

Allegro Vivace

9

16

24

30

sf

cresc.

f

sf

cresc.

f

f

Trompa 2 em Mib

Abertura de "Das Rheingold"

Richard Wagner

Ruhig heitere Bewegung

8

13

sehr zart

p

sempre p

3.10.2

II. Ré

Esta nota é o nono parcial da série harmônica. Como este Ré é ligeiramente alto na maioria das voltas, pode ser necessário que ele seja ligeiramente coberto. Ao aprender as notas alteradas da trompa natural, é recomendável o uso de um afinador ou de um instrumento de teclado bem afinado, a fim de se descobrir quanto ajuste é necessário em cada volta.

8

13

7

10

3

5

7

4

7

11

5

5

7

Trompa I em Fá

Sinfonia No. 6 "Pastoral"

Hirtengesang. Fröhe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

Beethoven

Allegretto (♩. = 60)

p

cresc.

sf

p

Trompas I e II em Lá

Sinfonia No. 7

Allegro con brio (♩=72)

Beethoven

5

Concerto Brandenbarguês No. I
(1o mov.)

Trompas I e II em Fá

J.S. Bach

6

8

Trompa I em Fá

Concerto para Piano em Fá Menor

F. Chopin

Allegro vivace

3

1

9

2

9

3

5

4

7

10

5

6

6

6

10

This block contains three staves of music for Trompa I in F major. The first staff starts at measure 6 and ends at measure 10. The second staff continues from measure 6 to measure 10. The third staff continues from measure 6 to measure 10. The music is in 4/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Sinfonia No. 6

Trompa I em Fá

Beethoven

1

8

17

23

cresc. *p dolce*

cresc. *dolce*

cresc. *f*

This block contains four staves of music for Trompa I in F major. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 8. The second staff continues from measure 8 to measure 17. The third staff continues from measure 17 to measure 23. The fourth staff continues from measure 23 to measure 23. The music is in 3/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *cresc.*, *p dolce*, *dolce*, and *f*.

O Barbeiro de Sevilha

Trompa I em Mi

Rossini

1

4

p

tr

This block contains one staff of music for Trompa I in D major. The staff starts at measure 1 and ends at measure 4. The music is in 4/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p* and *tr*.

Sinfonia No. 9

Trompa I em Ré

Beethoven

Allegro, ma non troppo, un poco maestoso (♩=88)

Abertura de Fidelio

Trompas I e II em Mi

Beethoven

Allegro

Trompa II em Mi

Allegro

Concerto para Piano No. 5

Trompas I e II em Mi♭

Beethoven

Allegro

(1o mvto.)

Trompas I e II em Mi $\flat$

Sinfonia No. 5

(3o mvto.)

Beethoven

Allegro ($\text{♩}=96$)

Trompas I e II em Dó

(4o mvto.)

Allegro ($\text{♩}=84$)

Música Aquática

Suite em Fá Maior, HWV 348

G.F. Handel

Trompas I e II em Fá

Trompas I e II em Sol

Sinfonia No. 40

Mozart

Trio: Allegretto

Trompas I e II em Lá

Sinfonia No. 7

Beethoven

Vivace (♩=104)

(1o mvto)

ff

7

11

p

Trompas I e II em Lá

Sinfonia No. 29

W.A. Mozart

Allegro con spirito

zu 2

4

Trompas I e II em Mi

Sinfonia No. 4

J. Brahms

Andante Moderato

pp

pp

f

f

3.10.4

IV. Lá e Si

O Lá é produzido abaixando um pouco o bemol do sétimo parcial (Sib).

O Si é produzido abaixando um pouco o oitavo parcial (Dó).

1

8

11

2

8

12

3

7

4

6

9

5

6

11

16

6

Sinfonia No. 7

Trompa II em Mi

Beethoven

Sinfonia No. 9

Trompas I e II em Dó

F. Schubert

Sinfonia No. 3
(4o mvto)

Trompa I em Dó

J. Brahms

Sinfonia No. 1

Trompa I em Mi

J. Brahms

Trompa I em Sol Pavane pour une Infante Défunte

Ravel

Lent (♩=54)

pp

Cédez p pp

Trompa em Mi♭ Concerto para Piano No. 22

W. A. Mozart

Allegro (♩ = 96)

3.10.5

V. Ré#, Dó#, Si e Fá#

As notas Ré # 3 e 4 são produzidos respectivamente com um ligeiro abaixamento do quinto parcial (nota Mi) e do décimo parcial, Mi.

O Dó # é produzido abaixando nono parcial, Ré, muito alto.

As notas Si 2 e 3 são produzidas respectivamente abaixando o segundo parcial (nota Dó) e o quarto parcial, Dó.

As notas Fá# 2 e 3 são produzidas respectivamente abaixando o terceiro parcial (nota Sol) e o sexto parcial, Sol.

1

7

11

2

8

12

3

7

12

4

8

15

Detailed description: This page contains four systems of musical notation, each starting with a system number in a box. System 1 (measures 1-15) is in 4/4 time, treble clef, and consists of three staves. The first staff has measures 1-6, the second staff has measures 7-11, and the third staff has measures 11-15. System 2 (measures 1-15) is in 4/4 time, treble clef, and consists of three staves. The first staff has measures 1-4, the second staff has measures 4-8, and the third staff has measures 12-15. System 3 (measures 1-15) is in 4/4 time, treble clef, and consists of three staves. The first staff has measures 1-7, the second staff has measures 7-12, and the third staff has measures 12-15. System 4 (measures 1-18) is in 3/4 time, treble clef, and consists of three staves. The first staff has measures 1-8, the second staff has measures 8-15, and the third staff has measures 15-18. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

5

6

8

12

Sinfonia No. 2

Trompas I e II em Ré

J. Brahms

Allegro non troppo

Sinfonia No. 2

Trompa I e II em Ré

Beethoven

Allegro (♩=100)

(3o mvto.)

p *sf* *p*

cresc. *p*

Sinfonia No. 7

Trompa II em Ré

Assai meno troppo (♩=84) (3o. mvto.)

Beethoven

8 *p dolce*

15

22 *cresc.*

28 *ff*

36 *fp*

Abertura de Guilherme Tell

Trompas I e II em Mi
Allegro vivace

Rossini

8 *ff*

15 *p*

" Sonho de uma Noite de Verão"

Trompa I em Mi

7. Noturno

Mendelssohn

Con moto tranquillo

p dolce

8

15

p *mf* *cresc.* *dim.* *mf*

22

cresc. *p* *cresc.* *p*

29

Concerto para Piano No. 5

Trompas I e II em Mib

"Imperador"

Beethoven

Allegro

p

2.

5

3.10.6

VI. Sib e Fa#

Essas notas são sons baixos na série harmônica (sétimo e décimo primeiro parciais), e requerem que se tire a mão da campana, para subir a afinação. Alguns professores de trompa do século XIX, como Duvernoy, sugeriram que o Fá# fosse tocado totalmente fechado, abaixando o 12º parcial Sol.

1

8

2

5

3

8

12

4

8

5

9

Detailed description: The image displays five musical exercises, each consisting of a single staff in treble clef. Exercise 1 is in 4/4 time and contains 8 measures of music, primarily using half and quarter notes with some rests. Exercise 2 is also in 4/4 time and contains 5 measures, featuring a key signature change to one sharp (F#) in the fifth measure. Exercise 3 is in 4/4 time and contains 8 measures, with a key signature change to one sharp in the third measure. Exercise 4 is in 3/4 time and contains 8 measures, featuring a key signature change to one sharp in the second measure. Exercise 5 is in 3/4 time and contains 9 measures, featuring a key signature change to one flat in the fourth measure. Each exercise is marked with a box number (1-5) and a measure count (8 or 9) indicating the end of the exercise.

Trompa I em Do **Sinfonia No. 1** J. Brahms
Più andante (4o mvto)

Trompas I e II em Mi **Sinfonia No. 4** F. Mendelssohn
Con moto moderato (3o mvto)

Trompas I, II e III em Mi♭ **Sinfonia No. 3** Beethoven
Allegro con brio (♩=60) (1o mvto.)

Sinfonia No. 9

Beethoven

Trompa IV em Mi $\flat$

(3o mvto.)

Lo stesso tempo

4

cresc. *cresc.*

7

cresc.

10

3

p *più p*

13

pp *f*

15

sf *sf* *ff* *dolce*

19

2

f

23

sf *sf* *ff*

26

p *pp cresc. p*

29

cresc.

3.10.7

VII. Láb

O Láb 3 é produzido fechando-se completamente a campana, abaixando o sétimo parcial Sib em um tom. Se este Láb estiver muito alto, é possível curvar levemente os dedos no interior da campana, abaixando também a nota com os lábios.

O Láb 4 é o décimo terceiro parcial da série harmônica e precisa ser coberto.

1

6

2

3

6

11

16

19

Sinfonia No. 9
(3o mvto.)

Beethoven

Trompa IV em Mi♭
Adagio (♩=60)

O pedal Sol 1 no oitavo compasso deste trecho é obtido através de um abaixamento significativo do segundo parcial Do 2. Beethoven também utiliza esse pedal Sol no primeiro movimento de sua Sonata Op. 17 para trompa e piano.

Sinfonia No. 3
(1o mvto.)

Beethoven

Trompa I em Fá
Allegro con brio

Sinfonia No. 2
(1o mvto.)

J. Brahms

Trompa I em Ré
Allegro non troppo

p dolce

cresc. un poco stringendo

f rit. dim. a tempo

3.10.8

VIII. Lá

O Lá 4 é a nota mais controversa da trompa natural, pois pode ser tocado tanto por um abaixamento significativo do décimo quarto parcial (Lá#) ou pela elevação significativa do décimo terceiro parcial (Láb). Recomenda-se aprender ambas as posições, para que se possa selecionar a forma mais adequada em uma dada composição. Para auxiliar no abaixamento da afinação na maneira fechada, deve se curvar os dedos no interior da campana fechada pela mão.

3

8

5

4

4

6

6

6

10

7

7

12

No seguinte exercício, deve-se alternar entre o Lá 4 fechado e aberto, esforçando-se para igualar a afinação.

Serenata em bemol maior K. 375

Trompa I em Mi♭

(1o mvto.)

W.A. Mozart

Allegro moderato

Trompa I e II em Mib

Sinfonia Concertante, W. 364

(1o mvto.)

W. A. Mozart

Allegro

p

Concerto Brandenbuguês No. 1

Trompas I e II em Fá

(3o mvto.)

J.S. Bach

Allegro

Trompa I em Mib

Sinfonia No. 3

(4o mvto.)

Beethoven

Allegro molto

ff sf sf sf sf sf

sf sf sf

Trompas I e II em Fá

Sinfonia No. 8

Beethoven

Tempo di menuetto (♩=126)

(3o mvto.)

Musical score for Trompas I and II in F, 3rd movement of Symphony No. 8 by Beethoven. The score is in 3/4 time with a tempo of 126 beats per minute. It consists of six systems of staves, each with a first and second staff. The music features various dynamics including *dolce*, *cresc.*, *p*, *f*, and *dim.*, along with articulation marks like slurs and accents. The key signature has one flat (F major/D minor).

System 1 (Measures 1-6): *dolce*, *cresc.*, *p*, *cresc.*

System 2 (Measures 7-11): *p*, *p*, *p*

System 3 (Measures 12-17): *p*, *cresc.*

System 4 (Measures 18-24): *f*, *p dolce e cresc.*, *p*, *cresc.*, *p*

System 5 (Measures 25-30): *cresc.*, *cresc.*, *p*, *cresc.*

System 6 (Measures 31-36): *p*, *cresc.*, *p*, *dim.*, *dim.*

2

34

pp

pp

Trompas I e II em Fá

Suite "Música Aquatica"

G.F. Handel

6. Menuet

8

13

Trompa em Mi♭

Sinfonia No. 3

R. Schumann

Allegro (♩ = 66)

f

10

3.10.9

IX. Sib, Si, e Dó

Essas notas abertas constituem os 14º, 15º e 16º parciais da série harmônica.

1

 Exercise 1, measures 1-7. The first staff contains measures 1-6, and the second staff contains measure 7. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes with various slurs.

7

2

 Exercise 2, measures 1-6. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The melody consists of eighth and quarter notes with various slurs.

6

3

 Exercise 3, measures 1-5. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody consists of eighth and quarter notes with various slurs.

5

4

 Exercise 4, measures 1-5. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody consists of half and quarter notes.

5

5

 Exercise 5, measures 1-5. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The melody consists of half and quarter notes.

5

This musical score is for guitar, written in 4/4 time. It consists of 12 staves of music, with measure numbers 6, 7, 8, and 9 indicated at the beginning of their respective staves. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). Staves 6 and 7 contain melodic lines with some chromaticism. Staves 8 and 9 feature more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The score concludes with a double bar line at the end of the final staff.

Missa em Si Menor, BWV232

J. S. Bach

Trompa solo em Ré

Aria "Quoniam tu solus"

7

11

Trompas I e II em Mi

Sinfonia No. 2

Beethoven

larghetto (♩=92)

(2o mvto.)

p

3

3

Trompas I, II e III em Mi♭

Sinfonia No. 3

Beethoven

Allegro vivace (♩=116)

(3o mvto.)

sf

cresc.

cresc.

cresc.

sf

8

Concerto Brandenbúrguês No. 1

J. S. Bach

Trompas I e II em Fá Trio II

8

15

23

28

Trompas I e II em Ré

Sinfonia No. 31

J. Haydn

Adagio

(2o mvto.)

3.10.10

X. Fá, Ré e Réb

Trompa em Mi $\flat$

Partita em mi bemol maior

Franz Krommer

Andantino ($\text{♩} = 84$)

(Mvto. II - Romanza)

(Mvto. IV)

Rondo ($\text{♩} = 88$)

Abertura de 'Barbeiro de Sevilha'

Rossini

Trompa I em Sol

Allegro

5

Abertura de "Semiramide"

Rossini

Trompas I, II, III e IV em Ré

Andantino

p

7

pp

13

17

ff

4 APLICANDO TÉCNICAS DA TROMPA NATURAL À MÚSICA ORIGINALMENTE COMPOSTA PARA ESTA.

Antes de iniciar este capítulo, reitero que o intérprete pode escolher o instrumento de sua preferência - a trompa natural ou a trompa de válvulas – para executar o repertório solo da música anterior ao surgimento da trompa valvulada. Na música posterior a este surgimento, a trompa natural deve ser utilizada quando o compositor especifica este instrumento para sua composição. Neste capítulo, concentrar-me-ei em aspectos da execução do repertório originalmente concebido para trompa natural na trompa de válvulas. Quando o executante toca em conjunto, é frequentemente obrigado a utilizar a trompa de válvulas, mas, como solista, pode escolher o instrumento preferido para uma composição específica.

Nos itens abaixo, voltados para a prática, os exemplos estão organizados nos seguintes tópicos: flexibilidade, uso da técnica da mão, timbre e textura. Cada exemplo serve como ponto de partida para passagens semelhantes ou para tratar de problemas com os quais o músico se depara na literatura para trompa.

4.1 FLEXIBILIDADE

Muitas vezes é necessário articular rapidamente uma passagem arpejada. Isto pode ser feito tanto alterando-se as válvulas dentro da passagem quanto mantendo a mesma combinação de válvulas, normalmente a que imita a volta original. Cada abordagem tem um som resultante distinto. Mudando-se as válvulas, cada nota ganha mais clareza. Ao tocar a passagem utilizando o mesmo comprimento de tubo, ou seja, sem alterar as válvulas, a passagem ganha maior uniformidade timbrística.

Allegro con brio

Trompa II em Mi $\flat$

The musical notation is for Trompa II in B-flat, showing a rapid arpeggiated passage in C major. The tempo is marked 'Allegro con brio' and the dynamic is 'f' (forte). The passage consists of a series of eighth notes arpeggiated across the staff, ending with a whole note rest.

Ex. 24: Ludwig van Beethoven *Sexteto em Mi-bemol, op.81b*,
Allegro con brio, c.16.

Ex. 25: Ludwig van Beethoven *Sonata para Piano e Trompa, op. 17, c. 148.*

4.2 TÉCNICA DE MÃO

Neste exemplo de *Così fan tutte* de Mozart, a trompa cria um efeito de som na ária , *Per Pieta bem mio*. Nesta peça, em que Fiordiligi canta seu amor em crise, o trecho da trompa representa o seu coração batendo enquanto ela canta "caro bene". A passagem poderia ser tocada tanto com válvulas quanto sem, criando-se uma trompa-Mi e utilizando movimentos leves da mão. Contudo, a velocidade e agilidade necessárias, assim como a própria natureza da passagem exposta me levam a concluir que é mais seguro executar a passagem na trompa-Mi da minha trompa de válvulas, evitando assim os dedilhados desajeitados que resultam da transposição. Esta opção recria ainda o efeito desejado por Mozart: a fluência entre as notas é mantida usando o mesmo comprimento de tubo e a sutil mudança de timbre no Fá semi coberto confere à "batida do coração" um pouco mais de vibração.

Ex. 26: Wolfgang Amadeus Mozart, *Aria Per Pieta bem mio de Così fan Tutte*, K.588; No.25 Rondo, compasso 76.

4.3 USO DO TIMBRE

No exemplo 26, o Lá bemol no final do solo poderia realizado com auxílio do *bouché*, que contribui para se atingir a mudança de dinâmica *piano subito*. Uma ótima maneira para se executar o *piano subito* mantendo a ligadura é fechar a nota na trompa em

Fá. Entretanto, não é necessário tocar a passagem inteira na trompa em Fá. É possível começar usando os dedilhados da trompa dupla para a passagem, criando um timbre de trompa em Fá, e então, no último sol agudo, mudar para trompa em Fá aberta. Isso prepara o movimento da mão para o Lá-bemol 4 *bouché*.

Ex. 27: Ludwig van Beethoven. *Sinfonia No. 3 em Mi bemol Maior, op.55, Allegro con brio*, compasso 408.

O trecho a seguir (Ex. 27), extraído do *Concerto para trompa em mi bemol, K.447*, de Mozart, explora as qualidades timbrísticas da trompa. Mozart escreve notas longas na passagem do solo porque elas são interessantes, já que cada uma delas tem um timbre diferente; a primeira nota, totalmente fechada, é *a cappella* por um compasso. Na trompa de válvulas, fica difícil dar sentido a esta passagem, porque o sentido de tantas notas longas deixa de ficar claro para o executante e para o público. Muitas vezes usamos a expressão dinâmica para auxiliar a fluência desta passagem. Mas por que não considerar as intenções do compositor, alterando o timbre das notas, conforme prescrito na técnica da trompa.

Ex. 28: Wolfgang Amadeus Mozart *Concerto em Mi bemol Maior para Trompa e Orquestra, K. 447. Mvt. 1 Allegro*. compassos 95-103.

Na passagem seguinte, também de Mozart, o si bemol é totalmente aberto, enquanto o dó sustenido é totalmente fechado. Compositores clássicos muitas vezes escrevem um Si

bemol para a trompa em uma dinâmica *forte* pouco após a metade do primeiro movimento, em forma sonata. Muitas ele vezes este Sib funciona como dominante na estrutura harmônica dominante e é de longa duração. O som da campana totalmente aberta dá a essa nota uma qualidade característica. Este é um exemplo interessante, pelo fato de Mozart chamar a atenção para o som totalmente aberto do si bemol e depois para o som totalmente fechado do dó sustenido. O timbre desta passagem é tão encantador que é válido considerar a adição desses efeitos na execução da obra na trompa de válvulas.

Ex. 29: Wolfgang Amadeus Mozart *Quinteto em Mi bemol para Trompa, Violino, duas Violas, e Bass (Violoncello)*, K.407 (386c), Allegro, compassos 88-91

A escrita de Brahms para metais é freqüentemente tida como tendo sido influenciada por sua experiência de aprendizado na trompa natural quando menino: quase toda nota que ele escreveu para trompetes ou trompas pode, em teoria, ser tocada em instrumentos sem válvulas. Além disso, sua preferência, quando adulto, pela trompa natural também refleti seu sério interesse pela música do passado: enquanto Wagner desenvolvia teorias a respeito da "obra de arte do futuro", Brahms preparava assiduamente edições acadêmicas de manuscritos de música barroca francesa, reunindo uma coleção que inclui manuscritos autógrafos de Mozart e Schubert, e construindo um círculo de amigos que incluía alguns dos musicólogos mais eminentes da época. Ele homenageou abertamente tanto Handel quanto Haydn em conjuntos de variações, e seu carinho especial pela música de Bach é claro em seu prelúdio coral para órgão, no uso da Cantata n.º 150 como base do final da quarta sinfonia, e na magnífica escrita fugal do Requiem Alemão.

É possível supor que, ao escrever para a trompa de mão, muito tempo depois de a maioria dos instrumentistas profissionais alemães terem adotado as válvulas, Brahms estava mantendo a tradição, ou antes uma afeição pela trompa natural. É evidente que ele não se opunha à idéia de que suas composições poderiam também ser tocadas com válvulas. Isto certamente está comprovado em seu *Trio para Piano, Violino e Trompa*, op. 40.

Há muitos exemplos no Trio para trompa onde a mão fechada pode ser utilizada com grande vantagem para o equilíbrio e para o colorido. Ao se tocar o Trio com piano e violino moderno, a trompa natural às vezes não é forte o suficiente nas seções fortes. Mas, o uso exclusivo da trompa de válvulas pode oferecer ao trompista um entendimento mais profundo dos lugares em que Brahms gostaria que o som fosse mais moderado. A seguir, apresento um exemplo de uma passagem deste autor em que se pode utilizar o efeito da trompa de mão: é possível tocar a primeira passagem (a melodia, *molto p*), com a mão aberta, porém velada, e a segunda passagem (acompanhamento, *pp*), à maneira da trompa natural, utilizando a técnica da mão.

Ex. 30: Johannes Brahms, *Trio para Piano, Violino e Trompa*, op. 40.

4.4 TEXTURA

Muitas vezes na literatura sinfônica para duas trompas, há passagens em que as trompas estão em oitavas e subitamente, quando aparece a nota ré, a segunda trompa salta uma oitava para tocar em uníssono com a primeira. Uma das principais razões para isto é o fato de o Ré 3 ser raramente utilizado na escrita orquestral clássica para trompa, por causa de sua natureza bouché e por sua dificuldade de produção; o Ré 4, diferentemente, é um harmônico aberto. Na maioria dos casos, este é um efeito especial, e deve ser tocado como escrito. Contudo, às vezes, ele chama muita atenção para a mudança de textura na orquestração. Isto acontece especialmente nos acompanhamentos de solos. Em casos como este, a segunda trompa, mesmo tocando em um instrumento de válvulas, deve manter o uníssono escrito.

5 APLICANDO TÉCNICAS DA TROMPA NATURAL À MUSICA COMPOSTA PARA A TROMPA DE VÁLVULAS

Na trompa de válvulas, pode-se dividir o emprego da técnica de trompa natural em dois grupos básicos: no primeiro, situam-se as obras em que a técnica de mão é prescrita pelo próprio compositor; no segundo, inserem-se passagens que, embora não tenham sido originalmente concebidas para a técnica da trompa natural, se beneficiam muito de seu emprego. Discorrerei a seguir sobre as obras do primeiro grupo.

5.1 OBRAS COM USO PRESCRITO DA TÉCNICA DE TROMPA NATURAL

Ao me referir às obras nas quais o próprio compositor sugere o emprego da técnica de trompa natural, detendo-me nos seguintes tópicos: uso da afinação harmônica natural, uso do portamento (técnica da mão direita), uso do timbre e do portamento, usos do timbre e da coluna de ar, descritos a seguir.

5.1.1 Uso da Afinação Harmônica Natural

Dois compositores da música do século XX que usaram com sucesso a afinação harmônica natural são Benjamin Britten (1913-1976) e György Ligeti (b.1923). Em 1943 Britten escreveu a *Serenade, op.31* para Peter Pears e Dennis Brain; ambos inspiraram seu trabalho. O primeiro e último movimento da obra, *Prólogo* e *Epílogo*, são escritos para trompa solo e usam a notação convencional para indicar os tons a serem tocados. Britten informa o trompista solo que a passagem "deve ser tocada em harmônicos naturais." O Lá 4, no terceiro compasso antes do final, é convencionalmente tocado como um si-bemol baixo (ou um lá-sustenido alto) ao invés de um lá-natural baixo. Esta passagem pode ser tocada em uma trompa natural ou em uma trompa de válvulas.

A passagem pode ser tocada na trompa em Fá aberta da trompa valvulada. Com respeito à afinação, o resultado é igualmente bom. Mas, quando o executante toma a trompa natural para tocar esta passagem, o público é informado de que algo fora do comum está prestes a acontecer, ficando de certa forma preparado para a sonoridade exótica das notas fá e si-bemol. A prescrição original de Britten é que o prólogo e o epílogo sejam tocados na trompa de válvulas (em fá), utilizando apenas os harmônicos. Contudo, na prática, como o público não está informado a respeito das diferenças de sonoridade e afinação resultantes, a trompa natural torna-se uma ferramenta muito eficaz para evidenciar para a intenção do compositor, já que acrescenta à performance um aspecto visual.

Trompa em Fá
Andante (♩=80) sempre ad libitum

* solo

poco accel.

p

pp

cresc.

5 a tempo

pp

più f

9 animando

molto cresc.

f

ff

a tempo

12

, molto rall.

dim.

ppp

* to be played on natural harmonics

Ex. 31: Benjamin Britten *Serenata para Tenor Solo*,
Trompa e Cordas, op. 31; Prologo.

Gregory Ligeti escreve audaciosamente para violino e trompa com afinação harmônica natural em seu *Trio para Violino, Trompa e Piano*, escrito em 1982. A peça foi estreada por Saschko Gawriloff, violino, Hermann Baumann, trompa, e Eckart Besch, piano, em 7 de agosto de 1982. Ligeti compôs a obra para trompa dupla em F/B-bemol ou trompa tripla, *ad libitum*.

Ele emprega a técnica da trompa natural na textura e na afinação; convida o intérprete a utilizar técnicas da trompa natural, além daquelas indicadas na partitura. Na introdução da obra, Ligeti diz que "a técnica da trompa natural pode ser usada em outras passagens além daquelas que estão especificadas, por exemplo, ao longo de todo o primeiro movimento."⁶⁵ Ele usa o *glissandi* harmônico natural em diversas tonalidades (ou voltas), sendo o primeiro em Si-natural ("H baixo") ou com todas as três válvulas do lado Fá pressionadas, utilizando, com isso, o maior comprimento possível da trompa dupla. Os efeitos *Bouché*, fechar "eco" (meio-bouché), surdina *straight*, e campana para cima com "a mão para fora da campana" também são técnicas empregadas; cada uma destas obtendo um efeito específico de timbre. Ligeti usa a notação B (Si bemol) para indicar o uso de uma única volta "volta" para a passagem abaixo do colchete. Ao longo da obra, ele utiliza as denominações das tonalidades em alemão, seguidas por sua tradução em inglês.

Ex. 32: György Ligeti *Trio para Violino, Trompa e Piano (1982), Lamento. Adagio*, compasso 51.

O compositor brasileiro vivo, Silvio Ferraz, compôs um sexteto de sopros intitulado *Elegia Fragmento*, escrito para instrumentos do século XVIII, que inclui dois clarinetes, duas trompas naturais e dois fagotes. O compositor explicou que sua intenção era a de temperar sua composição com as sonoridades dos instrumentos históricos, em comemoração aos 250 anos do nascimento de Mozart. Ele incorpora uma seleção de fragmentos de obras de Mozart, na composição (daí o nome *Elegia Fragmento*) e para reforçar essa idéia, ele escreve para uma formação clássica de sexteto de sopros com instrumentos do século XVIII.

No que diz respeito às partes da trompa, o estilo de escrita não parece, inicialmente, particularmente idiomático para a trompa natural, porém, depois de ter apresentado e gravado este trabalho, considero sua escrita muito eficaz, oferecendo uma grande

⁶⁵ LIGETI, György. *Trio for violin, horn and piano (1982)*. Schott: Mainz, 1984.

diversidade técnica. Pode-se observar que se a peça fosse executada em trompas modernas, todas as notas fechadas da trompa natural poderiam receber a indicação *bouché* ou mesmo tocadas como notas abertas. Contudo, sem as notas fechadas da trompa natural, a obra corre o risco de perder uma grande parte de seu efeito musical. Estes são fatos a serem considerados, caso esta obra seja realizada na trompa moderna.

soffio

Trompa natural em Fá

ppp

fff

ppp

fff

(voce)

4

4

ppp

fff

ff

Ex. 33: Silvio Ferraz *Elegia Fragmento* (2006), *Lento*, compassos 52 – 61

As sinfonias de Brahms, escritas para trompa natural, foram, e são, raramente executadas com esta instrumentação. As obras estão repletas de sutilezas de timbre e fraseado, quando concebidas no estilo da trompa de mão. Em sua primeira sinfonia, Brahms indica uma "chamada de trompa alpina" para trompa em Dó. O público austríaco deve ter tido familiaridade com este tipo de passagem e com seus harmônicos naturais. No contexto da prática performática atual, ainda podemos evocar essa referência, embora de uma maneira mais limitada. É especialmente característico da sonoridade da trompa alpina manter os escritos ré3 e sol4 altos, e o fá-sustenido4 baixo, enfatizando a distância entre o sol e o fá sustenido.

Più andante

Trompa em Dó

f sempre e passionato

5

Ex. 34: Johannes Brahms *Sinfonia No. 1, Finale*, compasso30; chamada de trompa alpina.

O *Hamburgisches Konzert für Horn solo und Kammerorchester (mit zwei Bassethörner vier und obligaten Naturhörnern)* de Ligeti, composto em 1998/99 não só utiliza a técnica da trompa natural, como ainda requer o uso da própria trompa natural, além

da trompa de válvulas, na parte de solo. A obra foi estreada por Marie Luise Neunecker com o ASKO Ensemble de Amsterdam, em 20 de janeiro de 2001. Já a partir do título (orquestra de câmara, corno de basseto, trompas naturais *obbligati*), as intenções de Ligeti, assim como na *Elegia Fragmento* de Silvio Ferraz, são as de evocar sons do passado. Novamente, a maior parte da técnica da trompa natural na peça não está relacionada com o uso da mão. O uso de harmônicos naturais em quatro voltas diferentes das trompas naturais é significativa. Ele cria mudanças timbrísticas apenas silenciando as trompas naturais e fechando com a mão a última nota tocada pelas quatro trompas naturais no movimento final, indicando que a parte deverá soar meio tom acima.

$$\frac{9}{8} = \frac{4}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8} \text{ piu mosso: poco vivace, leggero con eleganza } (\text{♩} = 144)$$

Ex. 35: György Ligeti *Hamburgisches Konzert für Horn solo und Kammerorchester (mit zwei Bassetthörnern und vier obligaten Naturhörnern)* (1998/99) III. Aria, Aksak, Hoketus, compassos 23-26.

5.1.2 Uso de Portamento (Técnica da Mão Direita)

Alguns compositores efetivamente escrevem portamentos de mão direita. Esta não é uma técnica difícil, se executada corretamente. Descrevo alguns elementos-chave para a produção deste efeito: a mão afeta a altura o som de modo contínuo, conforme se afasta ou se aproxima da campana. Assim, para um determinado portamento que requeira a abertura da mão, o movimento perto da campana deve começar devagar e depois gradualmente se acelerar. Opostamente, se o portamento vai do aberto ao fechado, a mão deve se mover mais rápido no início e mais lentamente perto do fim. Para fazer a transição gradual entre

duas notas suavemente, o trompista deve usar uma única combinação de válvulas que permita a execução afinada tanto da nota aberta quanto da nota fechada. A escolha uma combinação de válvulas muito longa ou muito curta pode fugir da intenção do compositor. O fluxo de ar deve mudar, de modo a acomodar o aumento ou a diminuição da resistência causada pela mudança na posição de mão. Esta técnica pode ser bem observada nos exemplos a seguir.

Trompa em Fá

mp

* Não é completamente aberto - 1/4 grau em baixo de Si $\flat$

Ex. 36: John Corigliano *Concerto para Clarinete e Orquestra* (1977), I. Cadenzas, folha de ensaio 8. (A instrumentação inclui seis trompas, um executante no palco e cinco fora do palco de maneira que "cerquem o público, e estejam nos camarotes da platéia")

Trompa em Fá

ff

Ex. 37: Lucas Foss *Symphony No. 3, "Symphony of Sorrows* (1991), "III. Wasteland.

"Voices singing out of empty cisterns," Trompa I, compassos 487-504.

Trompa em Fá

pp

rall.

portamento

pp

Ex. 38: Benjamin Britten *Serenade for Tenor Solo, Horn, and Strings*, op.31, Elegy, compassos finais.

5.1.3 Uso do Timbre e do Portamento

Parable, de Vincent Persichetti (1950), utiliza a técnica de fechamento para criar mudanças timbrísticas. As mudanças na posição de mão requeridas para este trecho são precisas e rápidas, mas uma vez mudada, a mão permanece nessa posição durante toda a passagem. O trecho também utiliza o portamento de modo bastante eficaz, dado o contexto de tristeza e dor expresso na peça.

Ex. 39: Vincent Persichetti *Parable para Trompa Solo (Parable VIII)*, op.120 (1950), compassos 1-8.

5.1.4 Uso da Técnica da Mão Direita

Em *Villanelle* (1906), de Paul Dukas (1865-1935), o compositor utiliza várias técnicas de trompa natural. Ela foi escrita como peça de graduação para os alunos de trompa do Conservatório de Paris. *Villanelle*, escrita apenas três anos após o fim formal do currículo de trompa natural, oferece o melhor exemplo de uso dinâmico da técnica de mão na trompa de válvulas. A abertura inteira é escrita para trompa sem válvulas e deve ser tocada na trompa de válvulas porque não há tempo suficiente para trocar de instrumento no decorrer da peça. Ao executar essa peça, descobri como o meu conceito de cada instrumento - trompa de válvulas e trompa natural - diferem. Na trompa natural, minha posição de mão está sempre de prontidão para mudanças, permanecendo também mais fechada para deixar menos evidentes as mudanças timbrísticas entre as notas abertas e fechadas. Realizar a abertura de *Villanelle* com a posição de mão que uso na trompa natural (levando em consideração a diferença de proporção entre a campana de trompa moderna e da trompa natural), faz com que a passagem funcione razoavelmente bem. Ela funcionaria perfeitamente, se a campana da trompa moderna tivesse a mesma dimensão que a campana da trompa para qual Dukas concebeu a peça. Levei algum tempo para reposicionar minha mão para executar satisfatoriamente a abertura de *Villanelle*. A escrita de Dukas para a

técnica da trompa sem válvulas é avançada, equiparando-se ao nível técnico requerido por algumas das grandes peças para trompa natural.

Ex. 40: Paul Dukas *Villanelle* (1906), compassos 46-49.

5.1.5 Usos do Timbre e da Coluna de Ar

Uma passagem em *Villanelle* faz uso do eco na trompa. No final desta passagem, no meio de uma nota longa, Dukas solicita ao trompista a mudança da trompa fechada para a aberta, "open (*pp!*)". Antecipando a descrença do executante, ele escreve entre parênteses uma exclamação - *pp!*. Este efeito é uma técnica da trompa natural - alterar o fluxo de ar para manter a dinâmica constante (e *pp!*) - combinada com uma técnica da trompa de válvulas, já que seu uso é necessário para manter a afinação. A coordenação desses dois efeitos deve ser perfeita.

Ex. 41: Paul Dukas *Villanelle* (1906), compassos 164-168.

5.1.6 Uso da Técnica da Mão Direita e Variações de Timbre

O compositor e ex-trompista Gunther Schuller explora o uso da técnica da mão direita no décimo estudo de seu *Studies for Unaccompanied Horn*. As alterações rápidas entre as posições aberta, *bouché* e eco (frequentemente considerada como semi-fechada) exigem grande flexibilidade e sutileza na mão direita, muito comuns na trompa natural. Neste estudo, o objetivo é desenvolver a habilidade de movimentos e a coordenação da mão direita do trompista moderno.

Lento (♩ = c. 63)

*⊕ = efeito eco

Ex. 42: Gunther Schuller *Studies for Unaccompanied Horn Estudo XII* (1962), compassos 1 - 12.

5.2 Aplicação de técnicas de trompa natural em peças sem prescrição de uso desta ofereço a seguir aplicações inovadoras e possivelmente controversas da técnica da trompa natural no repertório trompístico. Nos capítulos anteriores, indiquei métodos eficazes e seguros para a prática da performance trompística, e espero que com esses exemplos, incentive compositores a escreverem música que facilite a prática, a partir do conhecimento da história da trompa. Com estes exemplos, o compositor fazer uso de diferentes técnicas disponíveis para os executantes. Meu ponto de partida é que os compositores escreveram o que eles desejavam ouvir e deixaram para o executante criar o som. Na maioria dos casos, revelo escolhas que têm funcionado para mim, pessoalmente. Novamente, estes exemplos representam uma classe de passagens semelhantes e atuam como um ponto de partida na literatura. Os tópicos tratados serão o uso da flexibilidade e facilidade e ornamentação.

5.2.1 Uso da Flexibilidade e facilidade

As obras de Dvorak são grandes exemplos da questão sobre o que o compositor parece pensar que os instrumentistas vão fazer em relação ao que está escrito na parte versus o que os trompistas deveriam ter realmente feito. Em primeiro lugar, um ponto importante: isto não é escrita

para trompa natural, é escrita para trompa de válvulas. Talvez Dvorak tivesse a idéia de que seus trompistas mudariam as voltas na trompa de válvulas, como a da ilustração adaptada com um tudel (lead-pipe) removível como a trompa natural, tocando em uma variedade de

Trompa com chaves da época de Antonin Dvorak
Figura 41

tons para se adequar melhor à tonalidade da música. Isso poderia ser feito, mas a realidade é que a trompa rapidamente descartou o uso de tudeis (lead-pipes) para alterar tonalidades e transpôs tudo para F, não importando se estivessem tocando em uma única trompa em F, uma única trompa em Bb, e no início do século XX, uma trompa dupla.

Muitas obras de Dvorak poderiam facilmente explorar o uso da técnica da trompa natural para facilitar várias passagens em tonalidades complicadas. Um desses casos é o famoso dueto soli da 1ª e 2ª trompa em sua nona sinfonia, "O Novo Mundo". Como no caso citado anteriormente, em referência ao solo de Mozart, "Così fan Tutte", as peças estão em 'E' (transpostas para um semitom abaixo), tornando os dedilhados do trecho mais complicados de controlar (transpor o dedilhado entre a 1ª [D #] válvula e 2ª / 3ª válvulas [C #]), sendo agravado pelo ritmo acelerado em direção ao final da frase. A 1ª e a 2ª parte, ambas podem ser tocadas apertando-se a 2ª válvula e tocando todos os harmônicos abertos parciais.

Ex. 43: Antonin Dvorak, *Sinfonia No. 9 (5)*, "O Novo Mundo", IV. *Allegro com fuoco*, mm. 192 – 196.

Em *Dances of Galanta* de Kodály, no contexto do tempo, *Allegro molto vivace*, o crescendo e o movimento harmônico arpejado, me indicam que devo procurar uma combinação de dedilhado que permita que a passagem seja tocada com pouca ou nenhuma alteração nas válvulas. Para as trompas II e IV, que são simplesmente a trompa em F aberta. Se as trompas I e III tocam a passagem na trompa em F aberta o "fá-sustenido" poderia ser baixo; também, o trompista está trabalhando mais alto nas séries harmônicas. Visto que o movimento é tão rápido, os problemas de entonação leve podem não ser perceptíveis no contexto da passagem. O executante teria de decidir se está confortável nos harmônicos mais altos e confortável com as entonações. Aviso como cada nota nesta passagem está nas

séries harmônicas e apenas o Fá sustenido, o 11 ° harmônico, é muito baixo. O Si bemol final da trompa I fica convenientemente baixo no acorde de sétima dominante.

Allegro molto vivace

Trompas 1 e 2 em Fá

Trompas 3 e 4 em Fá

cresc. -

fff

Ex. 44: Zoltán Kodály *Dances of Galanta*, m.597

5.2.2 Uso da Ornamentação

Um exemplo de ornamentação é tomado de *Morceau de Concert*, op.94, de Camille Saint-Saëns. Esta peça, escrita para trompa de válvulas, apela para uma rápida escala tônica para o “dó” agudo. A passagem pode ser dedilhada, mas no tempo da peça, também é eficaz tocar todas as notas na trompa em F aberta até o “lá”. Nesse ponto, a trompa em Bb pode ser empregada e a escala continua do “si” ao “dó”. Uma passagem semelhante foi escrita por Mozart em seu *Quinteto em Mi bemol para Piano, Oboé, Clarinete, Fagote e Trompa*, K.452. O trompista natural pode aplicar técnica semelhante ao realizar essa passagem, exceto quando tocar a passagem de Mozart na volta em mi bemol, nenhum alívio seria obtido instantaneamente empregando uma volta menor.

Allegro non troppo

Trompa en Fá

f

Ex. 45: Camille Saint-Saëns *Morceau de Concert*, op.94, *Allegro non troppo*, sete compassos depois de número 10.

5.2.3 Uso do Timbre

Do *Concerto for Horn and Strings* de Gordon Jacob, essa passagem do último movimento é interessante para se aplicar o uso do eco onde o 'pp' começa, ecoando o compasso anterior. Se controlado corretamente, pode-se conseguir um suave (soft); timbre ainda razoavelmente aberto nestas notas até chegar à silenciosa (con. sord.) frase onde a mão poderia fechar a abertura da campana um pouco mais intensamente para dar um caráter de som ainda mais distante.

Tempo del adagio (♩ = 54)

Trompa em Fá

p *pp* con. sord

Ex. 46: Gordon Jacob *Concerto for Horn and Strings*, movimento III, 6 compassos antes da letra O.

6 RESPOSTAS AO QUESTIONARIO

Para finalizar este trabalho, fiz uma pesquisa prática com instrumentistas que se dedicam à trompa natural. Esta pesquisa se deu em forma de questionário, em que lancei aos instrumentistas questões que se referem à experiência destes com a trompa natural. Incluí no formulário instrumentistas que se dedicam a ambos instrumentos, assim como músicos que tocam apenas a trompa natural. Entre os intérpretes que responderam o questionário, há músicos brasileiros, europeus e norte-americanos. Com isto, as considerações obtidas representam uma amostra bastante variada do universo de trompistas. O objetivo deste questionário é o de reunir informações sobre as técnicas desenvolvidas individualmente pelos executantes, sem a pretensão de fazer uma análise estatística dos dados. O conteúdo desta pesquisa serve para compartilhar e comparar as informações recolhidas, no sentido de enriquecer o universo técnico de músicos que se dedicam à trompa lisa.

Procedimento de entrevista e público alvo

Inicialmente, selecionei vinte e quatro trompistas profissionais que têm uma experiência significativa com a trompa natural. O fato de todos os questionários terem sido respondidos foi bastante recompensador, e com isso, considero que a pesquisa tenha sido um sucesso. Todas as vinte e duas respostas são excelentes, pois apresentam ideias e opiniões distintas sobre a interpretação na trompa natural. Essas diferenças podem ser o resultado dos muitos e variados caminhos que conduziram esses instrumentistas ao interesse e estudo da trompa natural. Valeu notar que a maioria dos trompistas chegou à trompa natural após aprender a trompa de válvulas, embora pelo menos um instrumentista tenha iniciado seus estudos diretamente na trompa natural e um as tenha estudado em paralelo. Dentre as respostas ao questionário, 3 vieram de trompistas residentes Brasil, 14 de músicos atuantes nos Estados Unidos e 7 na Europa.

Com relação às questões apresentadas, apresento coletivamente as respostas individuais dos instrumentistas, seguidas de um resumo geral de seus conteúdos (Veja lista de participantes na página 144 [6.18]).

Habilidades Relacionadas (trompa natural ao trompa de válvulas):

6.1 *Através da prática com a trompa de mão você desenvolveu habilidades especiais.*

Quais das essas habilidades tiveram um efeito direto sobre a sua prática com a trompa de válvulas? (Liste os benefícios ou prejuízos)

Divido as respostas nas seguintes categorias:

Melhoria da Técnica da mão direita:

Apenas para sons fechados. (J.M.)

Ajustes de mão direita de afinação (L.G.)

Minha mão direita costumava ser "estúpida". Agora eu toco com as duas mãos. (L.G.)

Mais habilidade com a mão direita em diversas formas de uso da mão. Mão direita mais relaxada. (K.L.)

Posições mais flexíveis das mãos. (D.H.)

Salvo a técnica de trompa de mão, as habilidades [de tocar trompa] são idênticas. (Vide o *Method* de Dauprat, com o anexo de Meifred para válvulas.) (R.J.K.)

Aperfeiçoou a minha mão direita para a técnica de trompa de mão e afinação na trompa de válvulas. (J.P.)

As habilidades motoras da minha mão direita têm melhorado. (W.R.)

A trompa soa mais limpa, mais eficiente. (J.S.)

Eu nunca fui bom na técnica de mão, até estudar a trompa natural. Minha técnica de trompa de mão melhorou, e isto está diretamente ligado ao estudo da trompa natural. A trompa natural tornou fácil entender que a técnica abaixa o som meio grau acima do harmônico imediatamente inferior. Não tenho mais medo de usar a minha mão direita para alterar a

altura do som ou o timbre na trompa de válvulas, algo que eu observo que meus alunos hesitam em fazer. (M.S.)

Aperfeiçoou a técnica da trompa de mão. (K.T.)

Mais consciência da posição de mão. (F.R.W.)

Após o contato com a trompa natural, a aquisição da técnica da mão direita é muito útil para a performance no instrumento moderno. (C. B.)

[ver comentário de R.S. sobre *Ornamentação*]

Melhorias com relação à Embocadura:

Firmar a embocadura no registro baixo tocando em longas voltas (ou seja, Dó e Si bemol baixo). (A.C.)

Relaxamento da embocadura no registro agudo, ao tocar peças barrocas agudas com a mão para fora da campana. (A.C.)

Consolidar notas descentradas. Uma vez que todas as trompas têm um *gremlin* em algum lugar, isso é valioso. (L.G.)

Maior precisão e confiança nas notas longas *pianissimo* “abelhadas” [*buzz*].(P.K.)

Técnica de lábios, flexibilizando-os para cima e para baixo. (H.P.)

Força. (J.P.)

Nem sempre contar com uma grande quantidade de ar, mas usar um lábio flexível e uma embocadura cuidadosa. (L.S.)

Capacidade de tocar os ataques limpos em uma trompa longa e tocar com razoável

precisão nas séries harmônicas. Ambos se traduzem em uma melhor precisão na trompa de válvulas. (R.S.)

Maior precisão, aumentando a segurança no lábio sepecialmente nas notas longas *pianíssimo* “abelhadas” [buzz] (J.S.)

A coluna de ar não é a única parte da execução que é mais focada na trompa natural; sinto que o centro da minha embocadura também está mais controlado, mais justo. O alvo [bullseye] é mais estreito na trompa natural, portanto, é preciso ter uma projeção mais precisa. Isso se traduz em uma melhor precisão na trompa de válvulas. É fácil, no entanto, usar uma abertura muito focada na trompa de válvulas, o que gera um som menos ressonante. (M.S.)

Maior precisão. (K.T.)

Maior precisão (ao passar de tubos longos para tubos mais curtos). (F.R.W.)

Maior sensibilidade de embocadura e abertura da trompa de mão. (G.W.)

Não há alterações de embocadura de uma trompa para outra. Inclusive é possível o uso do mesmo bocal para as duas. Fica a gosto do trompista. (J.T.)

observação: As respostas mais comuns indicaram melhora na técnica da mão direita, embocadura mais resistente, melhor som, articulação, flexibilidade, precisão, afinação e fluxo de ar. Foram indicadas, ainda, melhor compreensão do contexto histórico do repertório, da estrutura harmônica das peças tocadas, melhor colorido de som, timbre e fraseado. É interessante notar que não foi mencionado nenhum tipo de prejuízo.

Aumento da Flexibilidade:

Flexibilidade de som. (H.P.)

Sinto que a minha ligadura de lábio tornou-se melhor depois de trabalhar na trompa natural; eu sou forçado a praticar mais! (M.S.)

Melhoria na flexibilidade. (K.T.)

Maior flexibilidade. (F.R.W.)

Com o treino na trompa natural, a flexibilidade fica mais ágil e as notas mais centradas na trompa de válvulas.(J.T.)

Ornamentação:

Melhor habilidade técnica para realizar ornamentação e trinados de lábio. (L.S.)

Habilidade para usar a mão para fazer alguns dedilhados alternativos, trinados, dinâmicas, e outros efeitos de maneira mais fácil, ou realizável. (R.S.)

Uso de trinados de lábio em semitons e outras ornamentações de "lábio" (notas ornamentais, etc). (K.T.)

Pelo fato de não ter o auxílio de válvulas na execução dos ornamentos na trompa natural, toda a técnica de flexibilidade deve ser intensamente trabalhada, sempre observando a firmeza da embocadura. Quando se pratica os ornamentos na trompa natural e usa-os na trompa de válvula, verifica-se que eles ficam mais precisos.(J.T.)

Coluna de ar:

Aumento da eficiência do controle do ar (velocidade do ar) para acelerar as mudanças de registro com mudança de embocadura mínima. (P.K.)

Na minha experiência, as pessoas são muito obcecadas pela técnica de mão direita, e também demasiado presas às questões de embocadura. A mão direita é fácil.

O verdadeiro desafio é o ar. Toda volta é diferente, exigindo uma diferente quantidade, velocidade, volume de ar. Voltas em Si b baixo e Dó têm fome, e necessitam de enormes quantidades de ar, não muito rápido. Voltas altas falam rapidamente, mas não aceitam muito ar. E nós temos que ajustar muito rápido. As peças do séc. XIX francês, com toda a

sua técnica de trompa de mão são de várias maneiras menos difíceis do que uma ópera de Mozart. Regentes não entendem isso. (J.R.)

Em relação à coluna de ar, deve se prestar atenção na mudança entre a trompa natural e de válvulas, pois é um pouco diferente. (J.T.)

Na trompa natural, acho que é necessário usar uma coluna de ar mais direta, focada. Isto algumas vezes é útil, outras vezes, prejudicial para minha prática na trompa de válvulas. Quando quero um som clássico, eu uso o mesmo tipo de técnica da trompa natural; quando eu toco Brahms, isto não ajuda! (M.S.)

Som:

Maior atenção ao som. (K.L.)

Maior controle da cor do som. (D.H.)

Som bem focado. (J.P.)

Cada uma das trompas possui características peculiares devido à presença ou ausência das válvulas ou sua extensão tubular, e conseqüentemente há uma distinção de timbre e sonoridade entre elas. (J.T.)

Cor/Timbre:

Decisões sobre quando tocar uma nota com técnica de trompa de mão para efeito dramático, caso esta seja a vontade do compositor. (A.C.)

Consciência do colorido do som em diferentes voltas. (J.H.)

Consciência de quais notas eram originalmente fechadas. (J.H.)

Melhor compreensão da forma como as várias voltas do instrumento eram originalmente destinadas a acolher e intensificar o conteúdo artístico/ musical. Quando um trompista olha para um Dó, ele se beneficia com o conhecimento de qual timbre aquele harmônico deveria apresentar, como uma função da série harmônica completa de cada volta. Além disso, é uma nota "aberta", ou sujeita a algum grau de oclusão? Uma nota é apenas uma frequência afinada, mas o timbre conta a história inteira do som do instrumento e da frase. (R.J.K.)

Adoro os sons; as várias maneiras de usar diferentes voltas mudam o som da orquestra e o equilíbrio em peças como o Trio de Brahms. (J.R.)

Sensibilização para os efeitos especiais das notas fechadas e das notas abertas. (L.S.)

Usar a cor das tonalidades (voltas altas deveriam soar pequenas mas claras). (L.S.)

Meu conceito de som se tornou mais refinado. Estou ciente de uma paleta mais ampla de cor / timbre na trompa. (J.S.)

Mudanças de timbre necessárias na trompa natural inevitavelmente afetam as escolhas de fraseado (o que pode facilmente ser exagerado). (J.S.)

[ver comentários de S.G. sobre Interpretação]

Benefícios na Articulação:

Articulações, por exemplo, no período Clássico (Mozart, Rosetti, Haydn).

Decisões musicais de quando ligar/não ligar notas ditada por possibilidades de executar repertório na trompa natural. (AC)

Melhor ataque e ligaduras mais naturais. (H.P.)

Mais precisão no ataque e na articulação; diferenciação na articulação (trabalhando com a trompa moderna com maestros como Harnoncourt e Koopman, que são muito precisos, e pedem articulações específicas que são mais fáceis na trompa natural). (L.S.)

A capacidade de ser mais sutil e expressivo com articulações. (R.S.)

Refinamento e consciência de como a articulação pode variar - surgiu do trabalho com voltas diferentes. A trompa lisa me guiou para um legato mais suave, e para um staccato mais claro (vs. acentuado). (J.S.)

Interpretação:

Habilidades valiosas incluem sombrear ou colorir o som para se ajustar à tonalidade requerida pelo compositor. Uma ajuda adicional são as percepções fornecidas pela articulação e fraseado da trompa natural. Encontrei esta ajuda em Mozart, em particular. (S.G.)

Desenvolvi meu gosto através do estudo da trompa natural, ao longo de um período de 20 anos. (L.G.)

Conhecimento das intenções dos compositores. (D.H.)

Aplicação da leveza do estilo para interpretação e técnica na execução da trompa de válvulas. (P.K.)

Me dá dicas sobre o que o compositor pode ter ouvido e me guia para novas maneiras de olhar para as peças. (J.R.)

..., maior visão interpretativa, especialmente no que diz respeito à aplicação de efeitos *bouché* interpolados, [ao ato de] de parar em pontos importantes, [e desenvolver] um sentido mais apurado de nuance. (W.R.)

Consciência de diferentes estilos (clássico / barroco / romântico) e de ter o som adequado a eles. (L.S.)

Admiração pelas habilidades de compositores como Mozart e Beethoven na escrita para a trompa natural. (L.S.)

Sinto que tenho uma melhor compreensão do estilo clássico a partir do estudo da trompa natural. Ao olhar para uma parte, agora é automático para mim ouvir as cores tonais do instrumento para o qual uma peça foi escrita, algo que eu não conseguia antes de estudar a trompa natural. Além disso, o repertório para o instrumento (principalmente clássico) me deu razão para estudar mais música clássica do que eu faria de outra forma. O repertório para trompa natural do séc. XX permite explorar a técnica de trompa de mão que tantas vezes ocorre no repertório da trompa moderna. (M.S.)

A trompa de mão beneficiou especialmente os estilos de época. (G.W.)

Quando se estuda as músicas do período clássico ou romântico primeiramente na trompa natural, com a técnica da mão direita, o trompista consegue perceber as nuances timbrísticas das notas fechadas, semi-fechadas e abertas dentro das concepções da interpretação da música e ao aplicar esses conhecimentos na execução da trompa de válvulas a interpretação fica mais completa e com dinâmicas mais próximas da época. (J.T.)

Conhecimento das séries harmônicas:

A afinação melhorou, principalmente a partir da compreensão do funcionamento das séries harmônicas e da consciência do controle oferecido com o uso mais ativo da mão direita. (J.S.)

Muitos estudantes de trompa não compreendem as séries harmônicas e como elas influenciam tudo o que fazemos na trompa. O estudo da trompa natural nos obriga a reconhecer os harmônicos e seu lugar na nossa vida musical. (M.S.)

Tessitura:

Produção de notas agudas - procurar por todas aquelas notas, que são tão próximas entre si

na trompa natural, deve ajudar a tocar a trompa de válvulas. (J.H.)

Treinamento auditivo:

Desenvolvi uma melhor noção de intervalos e harmônicos em tonalidades diferentes. (J.M.)

Melhor senso de altura do som assim como da afinação e maior atenção ao som da trompa.
(K.L.)

Ouvido. (D.H.)

Entonação. (J.P.)

Reconhecimento de tonalidades e acordes. (H.P.)

Maior consciência da afinação [e] melhor precisão,....(W.R.)

Conscientização da tonalidade e afinação mais cuidadosa. Capacidade de tocar afinado quando muitas notas precisam ser ajustadas com embocadura e com a mão. (R.S.)

Tocar na afinação clássica nos torna consciente da importância do tom na precisão!
Aprender a “abelhar” [*buzz*] em uma frequência diferente me ensinou o quanto dependemos de pequenas variações em nossa embocadura. Além disso, quando a mão direita (trompa natural) é tão ativa na criação de tom/ entonação, você se torna mais forte em tom relativo. Você também se acostuma a corrigir as notas com a mão direita. (M.S.)

A trompa natural beneficiou meu ouvido. (G.W.)

Compreensão de transposições:

Entender porque nós transpomos e como podemos fazer isso mais facilmente são razões significativas para o estudo da trompa natural. Eu transpunha verticalmente antes de tocar a trompa natural; agora, eu combino solfejo e intervalo linear pensado para transpor. É importante saber onde minhas notas estão em relação à tonalidade - isto é algo que todo trompista natural DEVE saber, mas qualquer trompista de válvulas pode mais ou menos escapar sem saber. Mesmo tocando trompa de válvulas, agora eu insisto em partes originais e uso o meu ouvido mais do que fazia antes de estudar trompa natural. (M.S.)

Quando mudamos a tonalidade da trompa natural, é necessário que haja um treinamento auditivo e técnico em relação às séries harmônicas das diferentes afinações. A prática constante das diferentes tonalidades dá ao trompista uma grande relação de transposição intervalar e conseqüentemente uma grande apuração auditiva. O trompista natural deve ter muita atenção troca dos “crooks” de afinação, principalmente as com grandes diferenças intervalares, para que não haja confusão auditiva com as séries harmônicas. Deve se ter muita paciência ao iniciar esses estudos, pois com o treino, o ouvido se adequar, trazendo inúmeros benefícios ao trompista. (J.T.)

Comentários gerais:

Minha experiência com a trompa natural provavelmente não alterou minha execução na trompa de válvulas mais do que, ou tanto quanto, meu estudo de piano, ou o meu estudo de yoga, ou assistir às aulas de canto. Eu acho que é muito válido, mas ... (J.R.)

Gostaria de salientar que também em estudos de concertos clássicos na trompa de válvulas utilizo a técnica da mão para resolver problemas técnicos de passagens mais rápidas e com ligaduras grandes, antes de utilizar as válvulas. Pois esta técnica de estudo diminui drasticamente problemas com apoio, ar e séries harmônicas. (J.T.)

Efeitos negativos:

Dificuldade na capacidade de se tocar muito forte na trompa de válvulas. (A.C.)

Após um longo período de prática na trompa de mão, você realmente precisa praticar para obter uma trompa dupla de grande diâmetro para tocar afinado. (J.H.)

Quando volto a tocar trompa de válvulas após tocar trompa natural, tenho que me lembrar de usar um maior volume de ar na trompa de válvulas. (J.P.)

Às vezes é difícil para mim, quando uso a trompa de válvulas e toco uma peça que eu estudei na trompa natural, lembrar de usar as válvulas. (W.R.)

A prática da trompa natural enfatiza mais a sutileza, os aspectos detalhados do ar, projeção e articulação, e eu sempre tenho que mudar de marcha de volta para o ar maior, mais quente, e um som mais apropriado para uma grande orquestra. Esta capacidade desaparece se não for praticada regularmente. Ou seja, você não pode tocar com um som de grande projeção se você não praticar dessa maneira. (R.S.)

Eu não sinto que tenha havido quaisquer efeitos negativos na aprendizagem da trompa natural - exceto pelo ataque de fadiga na sala de estudo! (M.S.)

[ver as observações de M.S. sobre embocadura e coluna de ar]

6.2 *Quais, se for o caso, técnicas específicas da trompa natural você tem usado na sua execução da trompa de válvulas?*

Articulação para a música do período clássico (Mozart, Rosetti, Haydn)

Técnica de mão, o uso de sopro-livre, precisão. Ouço com frequência as pessoas lutando para criar ou manter um alto nível de desempenho sem qualquer ajuda da mão direita. (L.G.)

Uso mais seletivo de partes mais específicas da mão direita, incluindo até os dedos; uso mais suave do ar, ao contrário do alcance mais direto do volume de som encontrado na Literatura romântica tardia. (S.G.)

Mudanças rápidas entre as notas aberta e fechadas. Muitos compositores têm escrito obras para mim com passagens que lidam com esta técnica. (J.M.)

1) Às vezes, uso uma posição de mão parcialmente fechada para uma nota longa especialmente delicada . 2) Glissandos em jazz e música contemporânea. (K.L.)

Mão parada, eco, glissando de mão. (D.H.)

Uso um aro de bocal estreito em ambos os instrumentos, moderno e antigo, embora o meu bocal "moderno" tenha uma forma de copo convencional, moderna. Acho que o aro estreito auxilia numa articulação mais limpa. (J.H.)

A trompa moderna é apenas uma coleção de trompas naturais muito mais cilíndricas do que a concepção original, e deve ser tratada como tal, se alguém deseja conhecimento completo do instrumento e das suas capacidades. (R.J.K.)

Maior conhecimento das mudanças de cor na trompa natural, aplicável à interpretação na trompa de válvulas. (P.K.)

A resposta é "mão-fechada" - uma técnica de mão direita mais refinada em geral. (J.P.)

A passagem da trompa natural para a moderna foi difícil de aprender para mim, mas foi uma questão de ar. No início, passei semanas apenas na Trompa Clássica, em seguida novamente na Trompa Barroca, e depois voltava para a de válvulas. Agora eu posso facilmente mudar de uma volta para outra ou de uma trompa para outra. Esta experiência foi inestimável para mim, porque agora posso pegar um aluno de trompa de válvulas e sentir como ele precisa soprar, guiando-o muitas vezes para maior eficiência, melhorando sua execução. (J.R.)

Aplico tacitamente efeitos significativos de mão fechada, entendidos dramaticamente, onde sinto que o compositor queria uma mudança de timbre, tanto parando uma nota que não está necessariamente marcada *bouché*, quanto enfatizando um timbre mais metálico no meu som. Aplico a técnica de trompa de mão a composições para trompa de válvulas somente

quando solicitado pelo compositor. [Para ambas as composições] a mudança timbre é especificada pelo compositor. (W.R.)

Usando menos ar e mais lábios em notas agudas. Usando grande quantidade de ar nas notas baixas/voltas baixas. Melhores trinados e ornamentação. Pensando em alcançar as partes agudas na trompa normal na mesma maneira "fácil, leve" das voltas altas da trompa natural. (L.S.)

Articulação em ligaduras, às vezes, de modo que elas sejam firmes, mas soem ligadas. Campana meio fechada (trompa eco) para passagens suaves ou veladas. Uso da mão para fazer trinados de lábio de tons inteiros ou de semitom funcionarem nos harmônicos em que a nota aguda mais próxima é uma terça menor ou maior. (R.S.)

Tecnicamente, não uso nenhuma (por que as técnicas não se encaixam na trompa de válvulas); no entanto, o conhecimento da trompa natural tem possibilitado alguns efeitos úteis e inteligentes em determinadas passagens complicadas, por exemplo, o lá b agudo no 1º movimento da 3ª sinfonia de Beethoven. Isto pode ser exagerado ou superenfaticado. Por outro lado, as séries harmônicas nas trompas de válvulas se comportam de forma similar; dedilhados alternativos, etc, podem ser colocados em uso. Além disso, a consciência das cores trazidas pelos efeitos diferentes das voltas aproxima o estilo e a harmonia do grupo. (J.S.)

Quando a nota está apenas um pouco alta, eu curvo meus dedos a fim de abaixar a afinação e tornar o timbre mais redondo. (M.S.)

Trinados de lábio de semitom. Ornamentação de lábios – tercinas com graus conjuntos. (K.T.)

Na música moderna, às vezes são solicitados a trompa fechada ou glissandos de mão. Além disso, alguns compositores exigem que você utilize o mesmo dedilhado (ou seja, um comprimento de tubo específico ou uma trompa natural específica) durante a execução de certas passagens na trompa dupla. (F.R.W.)

6.3 *Você pode dar exemplos específicos dessas técnicas na literatura para trompa? Por favor, considere a música destinada à trompa natural, bem como peças compostas expressamente para trompa de válvulas.*

Sinfonia N ° 41 de Mozart, movimento lento, acorde de sol bemol maior com 7°, com a campana fechada (Mi bemol e Ré bemol escritos). (A.C.)

Uso a minha mão direita a todo momento, em todo o repertório, ou melhor dizendo, eu não evito o uso minha mão, agora bem-educada, só porque a música não é da época da trompa natural. (L.G.)

Sinfonias de Brahms, especialmente. (S.G.)

Possivelmente, qualquer nota longa exposta em uma sinfonia ou ópera. (K.L.)

Os concertos para trompa de Mozart: Mozart utiliza as limitações da trompa de mão tão habilidosamente que é impossível frasear mal se você entender o instrumento para o qual ele estava escrevendo. (J.H.)

Peças escritas para voltas baixas (Ré, Dó, Si b baixo) geralmente devem ser tocadas em versões suaves das dinâmicas indicadas, porque os instrumentos tinham muito mais características sutis misturadas do que a trompa moderna, e normalmente funcionavam na textura do conjunto, mais do que o timbre de Mahler, por exemplo. (R.J.K.)

Não há nenhuma indicação de trompa fechada em nenhum dos manuscritos de Brahms (contudo, como ele detestava a homogeneidade da trompa de válvulas, ele não escrevia para ela). Qualquer indicação para a utilização da mão constitui retoques do editor e obscurece a verdadeira intenção de Brahms. (R.J.K.)

Nas peças para trompa natural, praticamente todo o repertório para o instrumento (Mozart, Haydn, Beethoven, Rosetti, Schubert, etc). Em peças para trompa moderna, determinados elementos da trompa natural podem ser revelados e desenvolvidos na *Sonata* de [Wolfgang] Plagge, na *Serenade* de Britten, e no *Concertino* de [Lar-Erik] Larsson, por exemplo. (P.K.)

Movimentos para trompa-Lá na *Criação* de Haydn e movimentos para Si b baixo na mesma peça. [veja comentário de L.S. para Q1.2] Trio de Brahms, 3º movimento, meio fechado para tocar abaixo do violino. [ver Ex. 30]. Tocar os trinados no lá 3 no Concerto de Mozart em Mi bemol na trompa em Fá aberta, com a mão um pouco fechada. As articulações da trompa natural têm influenciado muito minha articulação em muitas passagens da música do estilo barroco e clássico. Eu não tenho certeza se isto é devido à fluência da trompa natural, ou devido às idéias musicais que eu tomo da prática com outros músicos dedicados aos instrumentos antigos. (R.S.)

Beethoven 3 / 1º movimento, Lá b agudo. Uso da trompa em Fá aberta no final do 1º movimento da sonata para trompa de Beethoven. Escolhas de dinâmica/fraseado nos concertos de Mozart. Som mais aberto nas passagens em estilo "trompa de caça" em várias sinfonias. O uso de volta em Lá mudou a minha atitude com relação ao sentido de como a 7º de Beethoven deve soar: mais leve, não tão forte. Uso de volta em Dó para a cor do som na 1º de Brahms (4º movimento). (J.S.)

Concertino de Weber, Sonata de Dauprat op.3, Concerto de Gallay, Sonata de Cherubini; muitos exemplos do repertório clássico completo utilizam trinados de lábio de semitom. A maioria trinados de semitom no Fá médio e acima. (K.T.)

Articulações de Mozart. Fraseado e intensidade de frases do *Trio* de Brahms, muitos outros, mas em geral uma referência excelente se não tocá-lo na trompa natural. (G.W.)

Veja “Notas fechadas na trompa: algumas considerações estéticas.” Por William Rogan. *Historic Brass Society Journal*, vol.8, 1996, pp.53-68.

Literatura:

Shlomo Biederman - *Concerto para Trompa e Orquestra* (1999), especialmente o segundo movimento. Primeiro mundo, por Thomas Hiebert e Tulare County Sinfonia, 1999.

Johannes Brahms – *Trio para Piano, Violino, e Trompa, op.40.*

Benjamin Britten - *Serenade para Tenor Solo, Trompa e Cordas, op.31*

Anders Eliasson (b.1947) – *Concerto per corno ed archi: “Farfalle e ferro”.*

Registrado por Sören Hermansson, Caprice CAP21422, Stockholm, 1995.

Ostrobothnian Chamber Orchestra, Juha Kangas, conducting. Recorded

Dec. 8-9, 1992. Escrito para Sören Hermansson.

Lars- Erik Larsson, *Concertino for Horn and Strings, op.45, no.5 (1955)*

György Ligeti *Trio for violin, horn and piano (1982)*

György Ligeti *Hamburg Concerto for Horn and Chamber Orchestra (1998/99)*

Folke Rabe (b.1935) – *Naturen flocken och släkten [Nature, herd, and relatives]:*

Concerto for Horn and String Orchestra (1991). Reimers: Stockholm.

Recorded by Sören Hermansson, Phono Suecia PSCD67, Stockholm,

1994. Escrito para Sören Hermansson.

Lowell Shaw – *Fripperies*

Conferir “Partituras selecionadas” (pp.94-95) de *Extended Techniques for the Horn: a*

Practical Handbook for Composers and Performers, de Douglas Hill.

Técnica Da Mão Direita:

Em geral, as observações indicam que a técnica da mão direita dos trompistas utilizada na trompa de válvulas tem sido reforçada por suas habilidades na trompa de mão. Há uma

variedade de respostas de como esse uso se traduziu em prática. É melhor deixar os trompistas falarem por si.

6.4 *Como você compara a posição da mão direita para a prática da trompa aberta entre os dois instrumentos, trompa natural e com válvulas?*

Depende de qual instrumento você está tocando (modelo) da trompa natural, e do tamanho da campana de sua trompa moderna também. Então, eu não posso responder esta questão com exatidão, mas posso dizer que a minha mão fica mais aberta na trompa moderna. Depende do repertório, mas geralmente, a posição da mão permanece a mesma. Tendo em conta as diferentes formas e tamanhos da campana é muito difícil dizer com precisão. (A.C.)

Na trompa lisa, a minha mão direita fica mais na parte de baixo da campana, tendo o movimento de abertura e fechamento de baixo para cima. Na trompa de válvula, a posição é mais ao lado da campana, tendo o movimento de abertura e fechamento da direita da campana para o centro. (Lu.S.)

Trompa natural – campana mais coberta nas notas abertas, menos coberta nas notas fechadas. (L.G.)

A posição da trompa de válvulas é mais coberta, com ângulo menos reto na mão. Os dedos ficam também mais rigidamente juntos [na trompa de válvula]. (S.G.) [Steven Gross toca uma Trompa barroca com uma campana pequena e trompas de válvulas com campanas grandes e médias.]

A posição permanece a mesma. (J.M.)

Depende da peça e da tonalidade, mas em geral, na trompa natural (para obras do final dos séculos XVIII e XIX), uso uma posição ligeiramente mais fechada do que na trompa de válvulas. (K.L.)

[Trompa moderna] – mais aberta, ligeiramente mais afastada para fora. (D.H.)

Um pouco mais aberta na trompa de válvulas do que na trompa de mão. A maioria dos métodos de trompa de mão franceses do século XIX pediam para os trompistas, mesmo a despeito da diferença entre as notas abertas e fechadas, colocarem a mão um pouco mais para dentro da campana. Na trompa de válvulas tal posição conduziria a um tom fraco e frouxo no registro superior. (J.H.)

Não há razões científicas para se variar a posição de mão para acomodar coisa nenhuma, mas ideais pessoais de som e diferentes diâmetros de campana. (R.J.K.)

Mais fechada e para dentro da campana na trompa natural. (P.K.)

Eu tento usar essencialmente a mesma posição de mão direita para ambas. (J.P.)

A trompa moderna é mais aberta, mão um pouco mais para fora do que na trompa natural. A trompa natural exige a mão direita mais profundamente inserida na campana, para camuflar as diferenças de qualidade entre notas abertas e "manipuladas"; o que é uma regra que funciona bem com mãos pequenas. Neste aspecto, eu tive que "camuflar", já que minha mão não se encaixa profundamente na campana por causa de seu tamanho. (H.P.)

Não totalmente, mas a mão deve ser flexível para corrigir a afinação na surdina no fechamento da campana. (H.P.)

Uso mais dedos na trompa natural, de resto, a posição é igual. (J.R.)

É essencialmente a mesma posição, embora mais fechada para tocar a trompa natural, e como seguro a trompa natural relativamente mais alta do que a trompa de válvulas, o efeito é que a mão esquerda compensa isometricamente para o movimento na mão direita. (W.R.) Muito semelhante (na trompa moderna eu prefiro um som aberto e claro). (L.S.)

Idêntica, na maioria dos casos. (R.S.)

A posição da trompa natural tende a ser mais fechada. (J.S.)

Afirmo que a posição de mão “aberta” para trompa natural e trompa válvulas deve ser a mesma. Eu acredito que a técnica de mão para trompa natural deve ser exatamente a mesma, a principal diferença é que as gradações de fechamento que são utilizadas em vez do todo aberto ou todo fechado como é o caso principalmente da trompa de válvulas. Claro que na trompa natural, em muitos casos (embora nem sempre), a idéia era (e é) minimizar a diferença sonora entre as notas abertas e aqueles que foram fechadas a uma maior ou menor extensão, enquanto notas fechadas na música escrita para trompa de válvulas foram feitas para soar o mais “fechadas” (stopped) possível. Ao reproduzir o 7º modo de ressonância (ou seja, o Si b “harmônico”) na trompa natural, a mão direita geralmente é completamente retirada da campana. (D.S.)

Minha posição de mão na trompa de válvulas é mais afastada e a palma é mais aberta do que na trompa natural. Além disso, eu giro a mão um pouco no sentido anti-horário. (M.S.)

Trompa moderna - completamente em linha reta; mão muito pouco em concha; rígida.
Trompa natural – mão mais em concha e fechada; muito flexível. (K.T.)

Isso depende da música para trompa natural. Quando há muitos lás escritos, por exemplo, e eles são tocados melhor abertos, eu afino a trompa natural bem alta e fecho uma boa parte com a mão, de modo que eu seja capaz de abrir o suficiente sempre que o lá apareça. Neste caso, a posição de mão na trompa natural deve ser mais fechada do que na trompa de válvulas moderna. (F.R.W.)

Quando comecei a praticar seriamente a trompa natural, claro que muitas das noções de posicionamento da mão direita auxiliaram-me na concepção de emissão e compreensão do som que os compositores, principalmente no séc. XVIII experimentavam com a nova técnica de conseguir o cromatismo e efeitos desenvolvidos naquela época. Penso que tanto Mozart como Beethoven tiveram trompistas amigos com quem relacionaram e com certeza os consultavam a respeito de como e quais sons seriam melhores de escrever para o instrumento. Levo tudo isso em consideração hoje em dia. Sim, de modo geral utilizo de posição de mão aberta na minha prática atualmente o que me ajuda muito principalmente em timbre e afinação. (C.B.)

6.5 *Você notou alguma mudança na posição da mão direita na prática da trompa de válvula, resultante do desenvolvimento da técnica da trompa lisa?*

Desenvolvi mais precisão na articulação. Não em particular, e em ambos os casos, não existe apenas uma única posição (A.C.)

Por algum tempo, sim, mas eu achei que não havia futuro em ter uma mão direita educada em um mundo (seções) de instrumentistas com mãos direitas de “peixe morto”. Agora eu uso a posição padrão de mão aberta, mas ajusto os tons com a mão direita. (L.G.)

Sim, ver a resposta de S.G. à Q2.1. (S.G.)

Pessoalmente, não; mas tive vários alunos que tiveram de se adaptar um pouco quando chegaram à posição de mão. É muito importante ser capaz de tocar com a campana completamente fechada, sem ter que mover a mão mais para dentro da campana. (J.M.)

Não muito; ela está apenas mais relaxada. (K.L.)

Não extensivamente, talvez uma mudança discreta. (D.H.)

Não de fato, embora assim como muitos trompistas de válvulas, eu use ela para corrigir a afinação. (J.H.)

Sim, o conhecimento sobre a afinação, projeção sonora e técnica de efeitos ficam mais apurados, já que para tocar a trompa lisa, você necessariamente precisa ter o conhecimento de cada movimento e abertura da mão, além da posição de dedos utilizados na prática. (J.T.)
Não. (P.K.)

Minha posição de mão direita na trompa de válvulas é um pouco mais reta e mais afastada na campana do que antes de eu aprender a trompa natural. (J.P.)

Não mudou totalmente, eu já tive aulas antes de trompa de mão, como acredito ser necessário. Não importa se o estudante utiliza uma única trompa natural em Fá ou uma vienense em Fá sem usar as válvulas. As dimensões são idênticas. (H.P.)

Não. (J.R.)

Sim. Eu descobri que a minha técnica de mão direita se tornou mais econômica no punho e base da mão, com um mínimo de movimento. (W.R.) Não. (L.S.)

Aprendi os dois instrumentos ao mesmo tempo, e a posição de mão para ambos se desenvolveu em conjunto. (R.S.)

Não de fato, mas eu a movimento muito mais do que eu fazia anteriormente. (J.S.)

Não, exceto se uma passagem fechada está chegando, então eu revento para uma posição de mão. (M.S.)

Não. (K.T.)

Não de fato. (F.R.W.)

Mudou, com a maior variedade, a partir do conhecimento e uso da trompa de mão. (G.W.)

6.6 *Você usa variações das posições de mão da trompa “aberta” em sua prática? Em caso positivo, explique o seu método.*

Sim, ver o método de trompa natural de Francis Orval editado por Marc Reift.

Sim, isso é complicado de explicar; depende de qual trompa eu uso. (Lá, Dó)

Sim. Também uso seis posições diferentes de trompa fechada. Três posições de trompa de válvulas aberta. Não consigo realmente explicar, isto deve ser mostrado em uma aula. As técnicas / estéticas devem ser desenvolvidas. (L.G.)

Não. (J.M.)

Sim: depende da afinação (se eu quero trazer o tom para cima ou para baixo) e se estou tocando forte ou suave; para tocar forte eu tendo para posições mais abertas, para tocar suave prefiro as posições mais fechadas. (K.L.)

Sim, para cor e mistura, dependendo da posição da campana em relação ao meu corpo, e para a projeção em especial no Brass Quintet e para sons suaves no Woodwind Quintet e outros grupos de câmara. (D.H.)

Sim. Para entonação correta, da mesma forma que eu uso uma variedade de posições de mão. Os 7º harmônicos são muito baixos, e exigem uma posição aberta, assim como os 5º e 10º harmônicos são levemente altos, e a mão sai. Os 9º harmônicos são altos, a mão entra um pouco. (J.H.)

O refinamento da afinação em qualquer trompa repousa numa técnica de mão flexível para uma manipulação delicada. As séries harmônicas sempre precisam da nossa ajuda para superar aspectos "não-musicais" da matemática da física e a mão é um meio muito mais fácil de regular (e muito menos cansativo) a afinação do que "soprar" as notas mais alto ou mais baixo, em qualquer trompa. (R.J.K.)

Sim, por razões de cor e afinação. (P.K.)

Eu geralmente minimizo as alterações de mão na prática da trompa de válvulas, devido à desigualdade de som resultante. Faço isso um pouco, para efeito de afinação, principalmente nos 5º harmônicos e nos registros extremamente baixos (abrindo mais). (J.P.)

Não, em princípio não, mas há alguns pequenos ajustes de acordo com a música, com o espaço, com o estilo (a música italiana é mais brilhante, mais aberta, outras músicas exigem som mais escuro, mais fechado). Isso é muito individual e depende antes de musicalidade do que da técnica de mão ou de diferentes posições de mão. Todos estes ajustes são variáveis. Não é bom fixar tudo, descrevendo uma ou outra posição. (H.P.)

Não totalmente, mas a mão deve ser flexível para corrigir a afinação e realizar a surdina e o som fechado. (H.P.)

O que significa "aberto"? Procuro uma boa afinação, guiado por uma afinação relativa às notas fechadas. (J.R.)

Sim. Tendo em conta que a trompa é essencialmente fora de tom, é necessário corrigir para entonação em todos os momentos. Minha familiaridade com a trompa natural tem facilitado isso para mim. Mais uma vez, mantenho um mínimo de movimento, movendo a base da minha mão, usando um movimento flexível de punho. (W.R.)

Não, exceto pela correção da afinação ou (muito raramente) na troca da 2ª trompa para a 1ª trompa com um som muito mais escuro do que os meus colegas. (L.S.)

Elas variam apenas na quantidade de abertura para efeitos de mudanças de cor ou, mais ou menos, projeção, embora às vezes a minha mão esteja mais curvada, e outras vezes mais reta. Poderia também ser para cor e volume na trompa de válvulas, mas pode contribuir com a entoação na trompa de mão, uma vez que muitas notas abertas precisam ser ligeiramente corrigidas. (R.S.)

Sim. Ela irá variar com base no fraseado ou na afinação e, ocasionalmente, em sentido geral, de acordo com o estilo de uma determinada peça. Tento fazer disso uma parte intuitiva do que eu estou fazendo, ao invés de um caminho "padrão" racionalizado. O que eu NÃO tenho é uma posição de mão de "Mozart" vs. uma posição de "Beethoven", etc, etc. (J.S.)

Na maioria das vezes eu uso minha posição de mão direita "padrão" na trompa de válvulas. Quando uma passagem fechada segue imediatamente outra aberta, no entanto, eu mudo a minha mão para uma posição de trompa natural (mais interior da campana e um pouco curva). Tento abrir a mão mais do que eu faria na trompa natural, a fim de compensar

as diferenças de afinação e timbre entre esta nova posição e a minha posição de mão normal. (M.S.)

Às vezes cubro mais a campana com minha mão direita a fim de produzir um som mais escuro ou menos projetado, mas não faço isso com frequência. Novamente, quando a afinação está ligeiramente alta, curvo meus dedos a fim de trazê-la para baixo e tornar o timbre mais redondo; isto é uma técnica de trompa natural. (M.S.)

Trompa moderna - não. Trompa natural - apenas "aberta" e "mais que aberta" (para o Si b alto, o fá sustenido etc.) (K.T.)

Na trompa natural, sim, claro. Na trompa moderna, prefiro mudar menos e segurar a entonação principalmente com os lábios e com a escolha de dedilhados. (F.R.W.)

6.7 *Faça um comentário a respeito da firmeza ou relaxamento da mão direita na técnica da trompa.*

Relaxado é melhor, por razões óbvias de longo prazo. (A.C.)

A mão direita está sempre relaxada. (Isso é simples.) (L.G.)

Obviamente, muito mais flexível. Tornamo-nos "a mão direita analfabeta" na trompa de válvulas. (S.G.)

Para notas que exigem um maior fechamento da mão direita, principalmente nas notas graves, o que faço é fechar os dedos durante a execução das mesmas com a mão fechada. (Lu.S.)

Claro que você tem que ser mais flexível com a mão direita ao tocar a trompa natural. (J.M.)

A mão direita deve ser o mais relaxada possível, uma vez que deve segurar o instrumento (quando se está em pé ou se a campana não está no joelho – minhas posições normais) e fazer o fechamento total da campana em notas totalmente fechadas. (K.L.)

Manter a forma, mas evitar a tensão ou flexão. (D.H.)

Obviamente, mão e pulso devem estar bastante flexíveis, mas como acredito que alguém pode estar visando o mínimo movimento possível, o atletismo não é uma consideração primária! (J.H.)

Geralmente dedos juntos, mas com a mão em posição relaxada e flexível. "Firmeza" não deve implicar ou gerar tensão. (P.K.)

Maleabilidade é a chave. Se ela estiver muito rígida, não estará de acordo com a forma da campana. (J.P.)

Se a mão está posicionada da maneira certa, continua muito flexível e é uma excelente ferramenta para ajuste de entonação. (H.P.)

Necessita de ambos. Nem rígida, nem flexível. (J.R.)

Ver acima [resposta à P 3]. É essencial que o pulso seja maleável e que a seja mantida uma atividade mínima. (W.R.)

Tendo a usar uma mão razoavelmente firme, pois não tenho uma grande habilidade para movimentos pequenos ou flexíveis. (L.S.)

A mão tem de estar viva e flexível todo o tempo na trompa de mão, e embora não se mova tanto quanto na trompa de válvulas, ela ainda deve ficar sensível e livre, não rígida na campana. (R.S.)

A mão direita deve ser capaz de se mover para dentro para e fora da campana muito facilmente (por isso a trompa é segurada com a esquerda). Ela deve estar livre para se mover em cada nota se necessário, mas coordenada o suficiente para que esses movimentos

sejam realizados suave e livremente; não forçados e abruptos. Em geral, é melhor que o punho seja mantido reto, mas mesmo assim ele deve ser capaz de se adaptar ao que é necessário. Experimentei, estudando o método de Orval, seis posições (especialmente movendo o polegar ao redor) e achei que ocasionalmente elas também podem ser úteis. (J.S.)

Toco com uma mão direita relaxada, mas firme. Não creio que deva haver mais tensão do que o necessário para segurar o instrumento e usar a mão direita de forma adequada. (M.S.)

Extremamente flexível e fluida; não devem haver "posições" definidas; basta deslizar a mão em uma passagem cromática ou diatônica [para trompa natural]. (K.T.)

Na trompa natural, ela precisa de ser muito relaxada e flexível, e não firme e/ou tensa. Para algumas notas, uma abertura entre o polegar e o dedo seguinte pode ser uma vantagem, na trompa natural. (F.R.W.)

Sinto que a mão tem de ser flexível e relaxada para que se possa usá-la para mais cor e presença. (G.W.)

[Ver método de trompa natural de Francis Orval.]

6.8 *Descreva da melhor forma possível como você ensina a técnica da mão direita na trompa moderna.*

Dependendo do modelo e da trompa você está tocando uma campana pequena ou grande, por exemplo. Além disso, o ensino depende do tamanho da mão do aluno. Mas não recomendo fechar muito, porque senão o som tem uma tendência a ser "abafado". Mostro as posições e toco os sons: mão mais para dentro, mas aberta; posição normal com leve *palming* [introdução da palma da mão na campana]. A palma da mão está mais para fora, porém em forma de concha. O padrão de introdução de "Mr. Farkas" [método de Farkas], ensinado em quase todos os lugares, com algumas novas práticas da trompa natural. (S.G.)

Certifique-se de que você pode tocar totalmente fechado sem mover a mão mais para dentro da campana. Treine diariamente passagens abertas-fechadas-abertas rápidas. Toque as sinfonias de Mahler, por exemplo, pois ele usa esta técnica freqüentemente.(J.M.)

A mão direita deve ser curvada como se fosse para natação, em uma posição relaxada, e deve ser introduzida cerca de "1:00" dentro da campana para ser capaz de suportar o instrumento com facilidade. Para fechar a campana, é preciso mover principalmente o punho.(K.L.)

Comece com a mão em forma como para a natação, polegar um pouco recuado, colocado na campana até a articulação do polegar com o dedo médio em "4:00", ou em "2:00" se a campana não estiver apoiada na perna ou se estiver de pé.(D.H.)

Mão ligeiramente em concha, os dedos juntos, sem abertura entre o polegar e o dedo indicador, campana apoiada em um ponto à esquerda da articulação do polegar. Não deixar o ar escapar através dos dedos, etc. Não deixe a mão mole.

Manter a abertura de 1.5 centímetros entre a palma da mão e o lado da campana. (J.H.)

Demonstrar, em seguida pedir para repetir. (R.J.K.)

Manter a mão naturalmente alinhada com o pulso; dedos juntos, sem espaço ou aberturas.

Mão inserida verticalmente na campana, articulação do polegar alinhada com os outros dedos; mantenha a ponta dos dedos em contato com a parede interna da campana (as unhas, para os dedos grandes). (P.K.)

Mão razoavelmente reta; dedos juntos; nenhuma abertura entre o polegar e o dedo indicador; dependendo do tamanho da mão, manter a palma relativamente "alta"; escorregar a mão para dentro na parte afastada da campana até palma/polegar tocar a campana; unha contra a campana, mas não necessariamente os dedos. (J.P.)

Insira a mão direita bem relaxada, sem virá-la para qualquer direção específica, para o exterior ou para o interior. Abra a mão como se fosse pegar uma bola de tênis, os dedos quase fechados (lado a lado), o polegar dobrado, o peso da campana repousando sobre a

junta do polegar - parece desconfortável, mas permite uma ação bem rápida da mão direita (fechando a campana ao dobrar a palma da mão) e uma reação rápida para a mão fechada ou em surdina; dedos 3,4 e 5 na parede [da campana]. Nenhum método de ensino especial, mas com permanente advertência aos estudantes para manterem a posição de mão-direita correta. (H.P.)

Com os dedos juntos, traga a mão para onde ele está afinado com as notas fechadas; confira se o estudante está tirando o som que ele deseja. Normalmente, eu toco um pouco as posições escolhidas por eles, encontro o que eles querem, então mostro-lhes o que eu fiz. Costas da mão contra a campana, de forma que não haja vazamento de ar. A mão de cada pessoa é diferente, por isso fazemos concessões. (J.R.)

Apresento as propriedades históricas e estéticas da trompa para meus alunos, familiarizando-os com um consenso de abordagens sobre o fechamento da campana, com base em um levantamento das posições de mão recomendadas pelos professores do século XIX e compilado por Reginald Morley-Pegge (*The French Horn*). Utilizando esse quadro como um guia, meus alunos têm a experiência da técnica em suas trompas de válvulas, através da música composta para a trompa natural. Mesmo que eles não sejam tão bem sucedidos na tentativa, a experiência é útil para torná-los cientes da estética e história do instrumento natural e da música composta para ele, o que auxilia no ensino da flexibilidade da mão direita. (W.R.)

Mostro uma imagem de um método antigo. Mostro um “aperto-de- mão” com o polegar em cima da mão razoavelmente reta. Mostro como a trompa fechada pode ser alcançada movendo a mão o mínimo possível, bastando fechá-la. (L.S.)

Não falo muito sobre isso, exceto para o estabelecimento de uma boa posição desde o início. Às vezes peço para os alunos fecharem a campana, a fim de obter cores diferentes com as posições de mão, ou para corrigir a afinação. O comentário mais freqüentemente feito sobre a mão posição é o de abrir mais para não abafar o som. Eu também gosto de ter certeza de que não há aberturas ou vazamentos entre os dedos. O som deve sair de um lugar apenas. Quando ensino a técnica de trompa de mão, o principal ponto é a criação de um bom fechamento, que torne a boa entonação possível. E depois há a parte do eco de trompa, da Vilanelle de Dukas, em que falamos sobre o meio fechamento e sobre a afinação.(R.S.)

Pulso reto, posição de aperto-de-mão (palma perpendicular ao solo), posicionada na campana de modo que três dedos toquem a campana (meio do polegar, meio do indicador, base do dedo indicador) e o som atrevese a palma da mão. Desta forma, não faz diferença se você está senta ou de pé. (J.S.)

A mão direita deve estar um pouco em forma de concha, mas com os dedos planos, como se você estivesse segurando água com eles. Ela deve ser inserida verticalmente no lado mais distante da campana, com os dedos contra a parede até as juntas dos dedos, que devem agir como uma dobradiça. O peso da campana repousa principalmente na primeira junta do polegar. Para baixar o tom fechando a campana, deve-se simplesmente ser capaz de "fechar a porta" e conseguir um fechar apertado. Eu me oponho firmemente à prática que encontramos de "recheiar" a campana com a mão, para as notas *bouché*.. (K.L.)

Dedos juntos e retos; polegar alinhado ao lado do 1º dedo (sem espaços); muito ligeiramente em concha, como na natação (bem reto); posicione as costas da mão contra a parede da campana; polegar em posição de "uma hora". (K.T.)

Coloque a mão direita no interior da campana de tal forma que a trompa prolongue a parte da campana mais longe do corpo, como uma parede contínua". Mantenha os dedos fechados, ou seja, não deixe buraco entre o polegar e o próximo dedo. (Dick Merewether escreveu algo sobre isso em seu livro, *The Horn, the Horn*, ..., e o problema na extensão extrema, se existir este buraco). Toque um sol aberto na trompa em Fá, extensão média. Em seguida feche a campana com a mão e toque novamente, desta vez dedilhado meio grau abaixo (ainda na trompa em Fá). A afinação deve corresponder, e dizer-lhe o quanto você deve ter sua mão direita aberta/fechada durante a execução aberta. Isto é baseado em uma posição de pé ou sem apoio na perna, de modo que a mão direita também ajuda a segurar o instrumento. O problema é encontrar o ponto onde o som é agradável e vibrante, ressonante e claro. (Lembre-se, eu toco na Europa!) (F.R.W.)

A mão deve ter a capacidade de segurar água ou ser semelhante a um nado *crawl*, mas, nom *ff*, abrir ainda mais. (G.W.)

Acabo por me orientar pela própria história e evolução do instrumento. Também pela experiência de haver trabalhado com o próprio professor que hoje me faz essas perguntas. Além de recorrer aos tratados e métodos de que dispomos como Dauprat, Hampel, Vandenbrock. Contatos com outros trompistas que tocam trompa natural, Adalto Soares, Michiel, Tony Halstead.(C.B.)

6.9 *Há estudos ou exercícios para desenvolver a técnica da mão direita na trompa de válvula?*

Observação: vários trompistas comentaram que eles não usam nenhum estudo em particular ou exercícios para ensinar a técnica da mão direita, reconhecendo que esta é uma função constante na prática e deve ser sempre praticada corretamente.

16 Etudes for Valved Horn or Hand Horn por Andrew Clark, pub. Mitre Music.
(A.C.)

Não, apenas excertos: Borodin - *Polovetsian Danse*, Mahler - *Symphonies*, Schreker - *Chamber Symphony*, et alia. (L.G.)

Qualquer coisa que não seja muito simples (estudos, solos, etc) pode ser utilizado. Pode-se solicitar que um estudo inteiro seja realizado com a técnica de mão; pode-se também solicitar que frases sejam executadas alternando a campana aberta e fechada. (K.L.)

48 Etudes de Reynold, o que tem a técnica de trompa de mão. Também um ou dois do Maxime-Alphonse (Livro 4 ou 5), estudos que têm mudanças rápidas entre notas abertas e fechadas. (P.K.)

Uso um exercício de escala cromática de semitons, repetindo as notas, primeiro abertas e depois fechadas, para trabalhar movimentos rápidos e eficientes e as posições de mão fechada. (J.P.)

Não, exceto os estudos que incluem técnica de mão direita simplesmente como parte do estudo. (W.R.)

Nenhum, além dos estudos habituais de técnica aberta e fechada (por exemplo, Maxime Alphonse, parte 2) e de deixar os alunos realizarem os estudos normais com a técnica de mão (também para transposição e dedilhados na trompa em Fá). (L.S.)

Nada que seja específico para a mão direita na trompa de válvulas. existem alguns estudos no método de D. Ceccarossi que têm várias passagens fechadas e em eco. mas eu nunca os usei. (R.S.)

Apenas alguns exercícios de trompa de mão, incluindo o uso do *First Book of Practical Studies*, de Robert Getchell, que ajuda o aluno a compreender o quanto a mão afeta a entonação e o timbre. Os alunos o utilizam eventualmente. (J.S.)

Certifique-se de que a técnica de mão funciona perfeitamente, com a afinação de excelente qualidade. Notas abertas deve soar abertas. (K.T.)

Não de fato. Mas eu deveria encontrar algum. (F.R.W.)

Acredito que o advento da trompa moderna seja uma evolução da trompa natural e por isso mesmo alguns dos princípios da mesma deve ter continuidade com a técnica do posicionamento da mão direita na trompa com válvulas. (C.B.)

Instrumentos:

6.10 *Qual marca/modelo de trompa de válvula você toca mais frequentemente?
O formato da campana é pequeno, médio ou grande?*

Modelo da Trompa - Formato da Campana

Alexander 102 – compensating Medium

Alexander 103 Medium

Alexander 107 Bb/F-alto (2) Medium

Alexander 200 Medium
 Alexander 307 - full triple Medium
 Conn 8D (2) Large
 Conn 28D Medium
 Conn 12D
 Geyer (2) Medium
 Holton 104 (2) Tuckwell model Large
 Holton 179 –modified large Lawson leadpipe Large
 Holton 279 Large
 Kortesmaki (Karl Hill) – Geyer wrap Small
 Paxman 20L Large
 Paxman 20M Medium
 Paxman B-flat/F-alto Large
 Rauch Medium
 E. Schmid double (2) Medium
 Yamaha 667VS Medium
 Yamaha – Schmidt 863 Medium
 Paxman 25 Large double bore

6.11 *Qual marca/modelo de trompa lisa (do período clássico) você usa?*

O formato da campana é pequeno, médio ou grande?

Modelo da Trompa - Tamanho da Campana

Bauer (instrumento original) Large
 Besson (London) 1875 Large
 Courtois (2) Small
 Courtois Neveu, c.1830 Small
 Finke Small
 Greer Baroque Horn (2) Small
 Greer Bohemian Model Large
 Halari c.1830 Paris Small
 Huschauer, c.1770 Small

Jungwirth Small-Medium
 McCracken Small
 Meinel-Lauber (2) Small
 Millereau Small
 Paxman Small
 Raoux (3) Small
 Raoux – rue Serpent, c.1850 Medium
 Rauch – Raoux Small
 Reynolds Contempora (formerly a valved horn) Medium-Large
 Schmid Small-Medium
 Seraphinoff – Baroque Horn Small
 Seraphinoff – Courtois c.1820 Small-Medium
 Seraphinoff – Courtois cor basse Large
 Seraphinoff – Halari (2) Small
 Seraphinoff – Raoux 1825 orchestral (3) Small
 Seraphinoff – Raoux cor solo Small
 Webb-Halstead Small-Medium
 Soares – Raoux Orchestral Large

6.12 *Compare os tamanhos das campanas destes dois instrumentos (natural e de válvula)*

Tamanho não é o único fator aqui: contorno, espessura e método de fabricação, também contam. Cada decisão sobre o que usar é baseada em diversos critérios, como o repertório, o programa, e outros. (A.C.)

6.13 *A prática da trompa lisa influenciou de algum modo a sua escolha com relação à marca/modelo de trompa de válvula?*

Resumo: A maioria dos participantes disse: "Não." Eles reconhecem as duas diferentes funções e não se referem às qualidades dos instrumentos. Alguns revelaram sobre alguma influência; a seguir, os seus comentários:

Observação: A maioria dos trompistas usa uma trompa de válvulas com uma campana média a grande, e uma trompa natural com a campana pequena. Dois trompistas usam uma trompa clássica com um tamanho médio de campana. Um utiliza uma Trompa clássica, de Bauer, com campana grande (instrumento original). Dois usam trompas de campanas grandes de fábricas contemporâneas, como o modelo da Bohemian, por Greer e Contemporânea, por Reynolds, ex-trompista de válvulas.

De certa forma sim. Fui formado na trompa 8D. (Agora toco os modelos Alexander / Geyer / Holton.)

Não particularmente. Talvez, subconscientemente.

Não, não diretamente.

Em termos de buscar um som compacto, bem focado, sim, mas eu não estava tentando replicar a sensação da minha trompa natural.

Eu toco numa campana Geyer por causa da minha escolha do som.

Não, pois já havia decidido meu modelo de trompa com válvula e meu contato com trompa natural se deu muito depois.

6.14 *Em caso negativo, a prática da trompa lisa será levada em consideração na compra futura de uma trompa de válvula?*

Apenas num ponto em que tocar a trompa natural tenha influenciado minhas preferências tonais e expressivas.

Indiretamente, o som da trompa natural é o timbre que eu prefiro, por isso eu poderia procurar novamente por uma campana média.

Compositores/Composições

6.15 *O Concerto para Clarinete de John Corigliano e Elegy, da Serenade para Tenor, Trompa e Cordas de Benjamin Britten, utilizam portamento de mão direita; isto é,, dinâmicas com técnica de mão. Que outros compositores/composições você encontrou, para a trompa de válvulas, que exigem uma dinâmica com a técnica de mão direita?*

Jan Bach - *Laudes for Brass Quintet (1971)*

Muito jazz, incluindo Fripperies, Julius Watkins, Vincent Chauncy

Shlomo Biederman – *Concerto para Trompa e Orquestra*

Dana Wilson - “*Deep Remembering*”

Douglas Hill – peças solo

Persichetti Parable

Schuller – *Concerto para trompa No. 2 (1975/76)*

Kirchner

Alec Wilder

Edgar Cosma Sonata

Randall Faust

Thea Musgrave

Folke Rabe – *Concerto para Trompa*

Anders Eliasson – *Concerto para Trompa*

Wagner Ring

Fred Fox Connex – para coro de metais

Mark Schultz Dragons - em *Sky*, etc.

Buyanofsky España

Amram Blues e Variations for Monk

Informações Pessoais:

6.16 *Qual porcentagem de tempo em sua prática instrumental é destinada à trompa lisa?*

Respostas:

Menos que 10% 10/24

10 - 25% 7/22

25 - 50% 3/22

50 - 75% 3/22

75 - 90% 0/22

Mais que 90% 1/22

(um não respondeu a essa pergunta.)

6.17 Avaliação Das Respostas:

Cem por cento das questões foram devolvidas a tempo de cumprir o prazo estabelecido para este trabalho. Este é, sem dúvida, um EXCELENTE índice de participação.

6.18 Os participantes desta pesquisa foram os seguintes trompistas:

Celso Benedito, Universidade Federal da Bahia (C.B.)

Andrew Clark, Guildhall School of Music and Dance, Royal Academy of Music,
Orchestra of the Age of Enlightenment, Amsterdam Baroque Orchestra, England,
U.K. (A.C.)

Lowell Greer, William Cummings House, Toledo, OH (L.G.)

Steven Gross, University of California -- Santa Barbara, Cincinnati Chamber Orchestra,
Ventura, CA (S.G.)

Douglas Hill, University of Wisconsin, Madison, WI (D.H.)

John Humphries, Epsom-Surrey, UK (J.H.)

R.J. Kelley, Teaneck, NJ (R.J.K.)

Peter Kurau, Eastman School of Music, Rochester, NY (P.K.)

Karen Libischewsky, Heidelberger Sinfoniker, Das Kleine Konzert, Freiburger Barockorchester, 6th Floor Orchestra, Concerto Brandenburg, Florilegium, Concerto d'Amsterdam, Utrechts Barok Consort, Ensemble Matheus, Nachtmusique, Halcyon Ensemble. (K.L.)

James Mosher, Boston University, Boston, Mass. (J.M.)

Johnny Pherigo, Western Michigan University, Kalamazoo, MI (J.P.)

Hans Pizka, Kirchheim, Germany (H.P.)

Jean Rife, New England Conservatory, Massachusetts Institute of Technology, Boston, MA (J.R.)

William Rogan, Stetson University, DeLand, FL (W.R.)

Lucca Soares, Orquestra Jazz Sinfônica de Estado de São Paulo (Lu.S.)

Louise Schepel, Residentie Orkest, Voorburg, The Netherlands (L.S.)

Richard Seraphinoff, Indiana University, Bloomington, IN (R.S.)

Jeffrey Snedeker, Central Washington University, Ellensburg, WA (J.S.)

David Sprung, San Francisco Opera Orchestra (on leave), Palm Coast, FL (D.S.)

Michelle Stebleton, Florida State University, Tallahassee, FL (M.S.)

Jaqueline Teor, (J.T.)

Kristin Thelander, University of Iowa, Iowa City, IA (K.T.)

Frøydis Ree Wekre, Norwegian State Academy of Music, Oslo, Norway (F.R.W.)

Gail Williams, Northwestern University, Evanston, IL (G.W.)

9 CONCLUSÃO

Muito se pensou para que este trabalho chegasse a este formato final. Seu objetivo geral é o de apresentar as razões pelas quais o trompista moderno, seja ele estudante ou profissional, deva se aventurar no estudo de um instrumento tão primitivo como a trompa natural – um instrumento sem válvulas, restrito a tocar em um comprimento único, pré-determinado, de tudel ou volta, com notas que necessitam ser moldadas, flexibilizadas e tencionadas, e ainda assim são emitidas pela campana com sucesso restrito. Levando em consideração estas circunstâncias, esta pesquisa resultou em um trabalho dividido em quatro partes principais: na primeira, apresentei uma visão histórica do instrumento; em seguida, ofereci uma introdução didática à trompa lisa, incluindo exercícios progressivos e excertos orquestrais; a terceira parte é inteiramente dedicada à aplicação das técnicas da trompa natural na interpretação na trompa moderna; finalmente, apresento respostas de 24 trompistas profissionais (brasileiros, norte-americanos e europeus) a um questionário envolvendo questões técnicas da trompa lisa e sua aplicação na trompa de válvulas. Com este questionário, fica comprovado que a convicção de que o estudo de trompa natural é benéfico para o trompista moderno não constitui apenas minha opinião pessoal, mas uma idéia compartilhada por diversos trompistas de prestígio nacional e internacional.

O panorama histórico apresentado no início deste trabalho pareceu-me a maneira mais lógica de proceder, já que ele contribui para expandir os horizontes do estudante de trompa com respeito à trompa e seu repertório desde seu surgimento; tornando-se parte da motivação do estudo. O trompista que se dedicar ao estudo da trompa lisa poderá conhecer, através da abordagem prática, a história do instrumento. Quanto maior a admiração pelo instrumento, maior será o interesse em relação à sua história. O instrumentista que tem uma relação íntima com seu instrumento pode facilmente imaginar o apelo que o instrumento possa ter tido junto aos compositores e ao público dos séculos XVIII e XIX. As únicas ferramentas necessárias para o trompista que deseja viajar alguns séculos na direção do passado são uma boa técnica de trompa natural e uma boa imaginação!

O comentário acima pode parecer levemente romantizado para um texto científico, mas constitui, para muitos instrumentistas uma das principais qualidades que os atrai para o estudo da trompa natural. Sentimo-nos como se estivéssemos assoprando séculos de poeira,

para descobrir em primeira mão o funcionamento deste instrumento ancestral, e como ele deve ter soado aos ouvidos de nossos antepassados musicais. Esta sensação pode ser ampliada se, ao abrirmos uma fotocópia de um método do séc. XVII ou XVIII, como os de Heinrich Domnich ou Frédéric Duvernoy, imaginarmos trompistas de séculos passados lendo e interpretando exatamente as mesmas lições e exercícios. Esta sensação avassaladora nos faz sentir que não apenas estudamos um instrumento histórico, mas que passamos a constituir uma parte integral de sua história. Não é fundamental possuir um conhecimento vasto da história da trompa para dominar o instrumento, mas certamente este conhecimento adiciona muito sabor à inclinação natural para tocar a trompa.

Minha intenção, no capítulo 3, não é a de competir com os tratados extensos e muito bem elaborados de Dauprat, Domnich e Duvernoy, mas a de apresentar um método introdutório para o estudo da trompa natural. Comparado com escolas dos sécs. XVIII e XIX, os presentes exercícios têm a vantagem de poderem ser praticados em todas as tonalidades na trompa moderna, simplesmente ativando-se as válvulas. Como pudemos verificar na tabela de dedilhados (exemplo 22), um procedimento simples, como a escolha correta de válvulas, permite tocar diversas tonalidades. Por outro lado, algumas desvantagens resultam do uso de instrumentos com dimensões diversas daquelas dos instrumentos setecentistas ou oitocentistas. As campanas menores dos instrumentos antigos facilitam a técnica da mão direita, exigindo movimentos menores. As voltas com medidas mais estreitas permitem ao trompista obter um som mais centrado no registro agudo. Levando em conta estas diferenças, estes exercícios podem ser tocados tanto na trompa natural como no instrumento moderno. Os exercícios apresentados no capítulo 2 podem trazer grandes benefícios, mesmo quando o estudante tem à sua disposição apenas a trompa de válvulas. A sensação da extensão de tubo na trompa, resultante das diversas combinações de válvulas, aproxima-se de certa maneira da sensação do uso de diferentes comprimentos de voltas na trompa natural. Nestes exercícios, minhas intenções principais são a de criar intimidade com os movimentos da mão direita e a de desenvolver a flexibilidade de lábios em todas as tonalidades. Os excertos camerísticos e orquestrais foram incluídos no intuito de evidenciar, por parte de compositores, aplicações intencionais das irregularidades timbrísticas resultantes da interpretação na trompa natural. Desta forma, possibilita ao estudante desenvolver maior consciência das intenções do compositor, que

pode ser aplicada na interpretação deste repertório no instrumento moderno. Este aspecto é desenvolvido mais profundamente nos capítulos 4 e 5.

O compositor – assim como o intérprete - está interessado em capturar a atenção do ouvinte. Manter-se fiel à intenção do compositor é a melhor maneira para o intérprete encontrar soluções, no que diz respeito às questões de interpretação. O intérprete tem diversas maneiras de chegar a conclusões no que diz respeito às decisões de interpretação; dentre estas, as mais relevantes são as próprias habilidades do intérprete e as preferências por essas habilidades, além do conhecimento do intérprete acerca dos aspectos históricos da composição. O conhecimento dos seguintes pontos pode orientar nas decisões com respeito a obras específicas: para quem a obra foi composta; em que circunstância a obra foi apresentada (em que local e em que país); em que ano foi composta; para qual instrumento foi composta; para qual instrumentista foi composta; quais eram os sistemas de notação da época. Respostas a estas questões podem conduzir a soluções efetivas no que diz respeito às escolhas interpretativas. Vários fatores contribuem para uma decisão final, tendo em vista que o mais importante é que a apresentação seja bem sucedida, e, para isso, é necessário escolher a abordagem mais confiável. Esta abordagem pode ser obtida a partir de informações obtidas nas respostas das questões acima e com um estudo minucioso da partitura. A história da literatura da trompa, que oferece um contexto para interpretação, é importante na interpretação musical do repertório antigo, mas também é útil para se encontrar referências históricas na música moderna. Esse foi o ímpeto que me levou à seleção de muitos dos exemplos apresentados no capítulo 4 e 5. Meu propósito é o de ser o mais fiel possível à intenção do compositor, atendendo às expectativas da audiência com relação à afinação, à precisão e à eufonia, e levando ainda em conta minhas próprias habilidades de interpretação.

O conhecimento da técnica de execução na trompa natural dá ao intérprete ferramentas que possibilitam uma interpretação mais segura. Através da aplicação da técnica de trompa natural, nesses exemplos, o intérprete aprende a planejar a interpretação mais facilmente e com maior confiança (*Così fan Tutte* e *Danças de Galanta*), aumentando seus efeitos dramáticos (*Concerto para Trompa* e *Quinteto* de Mozart), realçando a sonoridade com harmônicos não ajustados (*Serenade* de Britten e no *Trio para Trompa* e *Hamburg Concerto* de Ligeti), cantando em voz baixa no instrumento (*Monoceros* de

Plagge), ou deixando todo o som ressoar no auditório (*Concerto para Trompa* de Plagge). Esses exemplos fornecem um trampolim para a aplicação das técnicas da trompa natural ao repertório para a trompa moderna. Todas as aplicações acima se valem de procedimentos antigos, aplicados de maneiras novas, e com isso ampliam o universo técnico do trompista que aprende esse processo. A partir de minha experiência própria, é possível afirmar que os trompistas que têm alguma experiência com a trompa natural adotam estas práticas; aqueles que ainda não tiveram esta experiência, rejeitam-nas. Minha esperança é que com um interesse renovado na trompa natural, estas técnicas passem a ser mais amplamente adotadas por trompistas.

Pelas respostas ao questionário respondido por trompistas, no capítulo 6, foi possível observar que o grupo de instrumentistas profissionais que optou por se dedicar a este instrumento busca, em primeiro lugar, refinar seu conhecimento da trompa moderna, assim como sua interpretação do repertório. Apesar das exceções – trompistas que optaram por se dedicar unicamente à trompa natural ainda são exceções! -, a motivação de todos os instrumentistas que responderam ao questionário e que os levou a experimentar a trompa natural é semelhante: facilitar a interpretação na trompa moderna, de válvulas. É interessante notar que a maioria das respostas foram bastante próximas, apesar das variações no que diz respeito à metodologia de estudo de cada trompista. Com isso, é possível concluir que todos estes instrumentistas estão de acordo, no que se refere às dificuldades técnicas específicas da trompa moderna: articulação, produção do som, flexibilidade, registros grave e agudo. Permanece em aberto a questão de como estudar este instrumento tão complexo, visando obter os melhores resultados. Evidentemente, o estudo da trompa natural tem se revelado uma ferramenta pedagógica nova, que oferece um grande campo de possibilidades novas, úteis para dominar o instrumento moderno. Assim, é ao mesmo interessante e inspirador testemunhar estes resultados tão positivos nas respostas dadas por um grupo heterogêneo de instrumentistas bem-sucedidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASHWORTH, Robert. Further thoughts and theories on hand-stopping. In: *The Horn Call*. 24.1, 1993, p. 35-37.

Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), ed. F. Rochlitz. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1798 –1848. In: *The Horn Call*. 33.5 (p. 40 –43)

AUSTIN, Paul. *A Modern Valve Horn Player's Guide to the Natural Horn*. S.s.: :Edição do autor, 1993 (manuscrito)

BAINES, Anthony. *Brass Instruments: Their History and Development*. London: Faber, 1978

BARBOUR, J. Murray. *Trumpets, Horns and Music*. Michigan: State University Press, East Lansing, 1964

BATE, Philip. Horn Lore. *The Galpin Society Journal* 31, 1978, p.150-151

BERLIOZ, Hector. *Treatise on Instrumentation*. New York: Edwin F. Kalmus, 1948.
(Revisado por Richard Strauss, traduzido por Theodore Front)

BROWN, Howard Mayer e Stanley Sadie (eds.). *Performance Practice*. New York: W.W. Norton & Co. Inc, 1989 (2 vols: v. 2: Music after 1600)

BRYAN, Paul R. The Horns in the Works of Mozart and Haydn: Some Observations and Comparisons. In: *The Haydn Year Book*, v. 9, p.1 89-255. Viena: Universal Edition, 1975

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

CACCIAMANI, Raniero. *Methodo d'Istruzione par Corno da Caccia*. Milan: Ricordi, c. 1860.

CARSE, Adam. *Musical Wind Instruments*. New York: Da Capo Press, 1965 (1° ed. London: MacMillan, 1939)

COAR, Birchard. *A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France. Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 (ed. Trevor Herbert and John Wallace)

COAR, Birchard. *The French horn*. Ann Arbor/Michigan: Edwards Brothers, 1947

DAUPRAT, Louis-François. *Method for Cor Alto and Cor Basse*. Bloomington: Viola Roth. Birdalone Music, 1994 (trad. inglese da ed. francese [Paris: Zetter, 1824])

DOMNICH, Heinrich. Prefácio do Méthode de Premier et de Second Cor (Paris Conservatoire, 1807). In: MORLEY-PEGGE, Rinald. *The French Horn. Some Notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique*. New York: W.W. Norton, 1973 (1° ed. London: E. Benn, 1960)

DUVERNOY, Frédéric. *Méthode pour Le Cor Suivie de Duo et de Trio pour Cet Instrument*. [Paris, 1803]. Rock Hill: Thompson Editions, 1987 (trad. inglese)

ERICSON, John Q. Beethoven's Symphony no. 9, Schubert's 'Nachtgesang im Walde' and 'Auf dem Strom', and the horn technique of the Lewy brothers in the 1820's. In: *The Horn Call Annual*, v. 8, 1996, p. 5-13

FAKO, Nancy Jordan. *Philip Farkas and his Horn: a Happy Worthwhile Life*. Elmhurst: Crescent Park Music, 1998.

FARKAS, Philip. *The Art of French Horn Playing*. Evanston: Summy-Birchard, 1956.

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

FRANZ, Oscar. *Complete method for the French horn* [*Grosse theoretisch-praktische Waldhorn-Schule*, Dresden, c1880]. New York: Carl Fisher, 1906 (trad. inglesa por Gustav Saenger, 1906]

FRÖHLICH, Joseph. *Horn*, In: BRÜCHLE, J.S. and J.G. Grüber. *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1837

FROMME, Arnold. Performance Technique On Brass Instruments during the Seventeenth Century. *Journal of Research in Music Education*, v. 20, 1972, p. 329-43

GALLAY, J.F. *Méthod pour le cor*. Paris: Schonenberger, 1843

GUMBERT, Friedrich. *Praktische Horn-Schule* (Leipzig, 1897). Disponível em: www.hornplayer.com. Acesso em 20/07/2008

GREGORY, Robin. *The horn: A Comprehensive Guide To The Modern Instrument And Its Music*. London: Faber, 1969 (1º ed.: *The Horn: A Guide To The Modern Instrument*. London: Faber and Faber, 1961

ERICSON, John. Hampel's Lection pro Cor *Historic Brass Society*, v. 6, 1996 (151-162)

HAWKENS Frank, The Morley-Pegge/Blandford Correspondence, *Historical Brass Society Journal*, v 9, 1995, p. 126–34

HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music* (London, 1776). London: Novello, Ewer & Co., 1875.

HERBERT, Trevor, and John Wallace (eds.) *The Cambridge Companion To Brass Instruments* Cambridge: Cambridge University Press, 1997

HEYDE, Herbert. *Hörner und Zinken*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1982

HAUDEK, Karl, 28 Duets. Ed. Christerpher Larkin, In: LARKIN, Christopher (ed.). *The Rare Brass Series*. London: Gabrieli Brass Edition, 1994 p. 24-31

HIEBERT, Thomas. Old and new roles for the horn in J.F. Fasch's Hunt Concerto. In: *The Horn Call Annual* v. 8, 1996 p. 48-51

HIEBERT, Thomas. Virtuosity, Experimentation and Innovation in Horn Writing from Early 18th Century Dresden. In: *Historic Brass Society Journal* v. 4, 1992, p.73-82

HILL, Douglas. *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Composers and Performers*. Hialeah: Columbia Pictures publication, 1983

HUMPHRIES, John. *The Early Horn: A Practical Guide* Cambridg: Cambridge University Press: 2000

HUMPHRIES, John. New and Old Concepts in Horn Playing. In: *Historical Brass Society Journal*, v. 12, 1997 p. 44-51

JANETZKY, Kurt e Bernhard Brüchle. *The horn*. Portland: Amadeus, Press, 1988 (*Das Horn: eine kleine Chronik seines Werdens und Wirkens*. Bern: Hallwag, 1977. Trad. inglesa de James Chater)

JOHNSON, Keith M. *The Classical Horn Concerto Cadenza*. Dissertação de mestrado: Indiana University, 1976

KEARNS, Andrew. Clarino horn, hand horn, and virtuosity in the late-eighteenth century horn concerto. In: *The Horn Call Annual* v. 3, 1991, p. 2-30

MEUCCI, Renato. The Pelliti Firm: Makers of Brass Instruments in 19th Century Milan'. In: *Historical Brass Society Journal*, v. 6, 1994, p. 41-63 (trad; Enrico Pelliti)

MORLEY-PEGGE, Reginald, *The French horn: Some Notes on the Evolution of the Instrument and of its Technique*. New York: W.W. Norton, 1973 (!° ed. London E. Benn, 1960

MORLEY-PEGGE, Reginald, Horace Fitzpatrick, and Jeffrey L. Snedeker. Dauprat, Louis François. In: SADIE e John Tyrrell (eds.). *The New Groves Dictionary Of Music And Musicians*. London, Macmillan, 2001 (2° ed.)

MÜLLER, Thomas. Zur Stopftechnik in Mozarts Hornkonzerten. In: *Mozart-Jahrbuch 1987/88*. Kassel: Bärenreiter, 1988, p. 147-151.

NEWBOULD, Brian. Mozart, the hand horn and K.447. In: *Music Teacher* v. 57, 1978, p. 17-18

PETTIT, Stephen. *Dennis Brain: a biography*. London: Robert Hale, 1976

PHERIGO, Johnny. A practical guide to hand-stopping the horn. In: *Dialogue in Instrumental Music Education*, v.6, n.2, 1982, p. 46-55

PIZKA, Hans. *Dictionary for Hornists*. München: Pizka, 1986

PIZKA, Hans. Letter to the editor. In: *The Horn Call*. V. 24, n. 2, 1994, p. 13-15

POSTOLKA, Milan. Count Franz Anton Sporck In: SADIE, Stanley (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980, v.18, p.25-26 (20 vols)

PRUZIN, Robert S. Gestopft! Gesundheit! A discussion of hand-muting for the French horn. In: *Woodwind, Brass and Percussion*, v.23 n.3, 1984, p. 14-16

RASMUSSEN, Mary A. A Contribution to the History of the Baroque Horn Concerto. In: *Brass Quarterly*, v. 5 n. 4, 1962, p. 135-152

ROGAN, William. Stopped notes on the horn; some aesthetic considerations. In: *Historic Brass Society Journal*, v.8, 1996, p. 53-68. (original em alemão publicado em *Das Orchester*, fev. 1994)

SCHARNBERG, William. Underhanded tricks for the hornist. In: *The Instrumentalist*. v. 36, n. 2, 1981, p. 96-99

SNEDEKER, Jeffrey L. Brémond, François. In: SADIE, Stanley e John Tyrrell. (eds.). *The new Groves dictionary of music and musicians*, London: Macmillan, 2001, p. 233-256

_____. Gallay, Jacques François. In: SADIE, Stanley e John Tyrrell. (eds.) *The new Groves dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001, p. 331-335

_____. Meifred, (Jean) Joseph (Pierre) Emile. In: SADIE, Stanley e John Tyrrell. (eds.) *The new Groves dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001, p.89-91

SPRUNG, David. 'Hidden' stopped notes in 19th-century French opera. In: *The Horn Call*. v.26, n.3, 1996, p. 17-25

_____. Letter to the editor. In: *The Horn Call*. v. 24, n.2, 1994, p.15-16

TEMPERLEY, Nicholas. Horn." In: SADIE, Stanley e John Tyrrell. (eds.) *The new Groves dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001, p. 360

THOMPSON, Virginia. A long awaited horn concerto from György Ligeti. In: *The Horn Call*, 2001, p. 32-34

TUCKWELL, Barry. *Horn*. London: Macdonald and Co., 1983 (Yehudi Menuhin Music Guide)

TUCKWELL, Barry. *Playing the horn*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

VANDENBRËCK, Othon Joseph. *Traité Général de tous les instruments a vent a l'usage des compositeurs*. Genève Minkoff Repring:, 1974. (reimpressão da edição de Paris, c.1794)

WALKER, Darwin E. 'The band director's guide to the stopped horn.In: *The Instrumentalist*. v.41, 1986, p. 64-66

WEINTZ, Katherine. Natural horn parts in orchestral music 1639-1865.In: *Three facets of French horn* Fullerto: F.E. Olds, 1964 (Music Education Library)

WEKRE, Frøydis Ree. *Thoughts On Playing The Horn Well*. Reistad: Oslo, 1994.

WIDHOLM, Gregor. Klangliche Besonderheiten der Hörner zur Zeit Mozarts im Verhältnis zu modernen Hörnern. In: *Mozart-Jahrbuch 1987/88*. Kassel: Bärenreiter, 1988., p.153-178

YANCICH, Milan. *A Practical Guide To French Horn Playing*. Rochester: Wind Music, Inc., 1971.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

(alfabética)

BACH, Johann Sebastian. *Brandenburg concerto no. 1 in F, BWV 1046*. London: Eulenburg, 1976.

BACH, J.S. Cantata, “Mer hahn em neue Oberkeet” BWV 212, J.S. Bach. *Bach Studien für Waldhorn*, Heft 2, Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1958.

BACH, J.S. Cantata, “Wie schön leuchtet der Morgenstern,” BWV I, J.S. Bach. *Complete Horn Repertoire*, vol. I, Musica Rara, Monteux, 1987.

BACH, J.S. Cantata de Natal, BWV 248, J.S. Bach. *Complete Horn Repertoire*, vol. III, Musica Rara, Monteux, 1987.

BACH, J.S. Cantata, “Wär Gott nicht mit uns diese Zeit”, BWV 14, J.S. Bach. *Complete Horn Repertoire*, vol. III, Musica Rara, Monteux, 1987.

BACH, J.S. Missa Symbolum Nicenum (Missa em Sib), BWV 232, J.S. Bach. *Complete Horn Repertoire*, vol. III, Musica Rara, Monteux, 1987.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony no. 3 in E-flat major, op.55*. Eulenburg: Leipzig-Vienna, 1947.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Sextet in E-flat, op. 81b*. Eulenburg: Leipzig, 1945.

BEETHOVEN L.v. *Sonata para Trompa, op. 17*, Carl Fischer, Inc. New York, 1937.

BERLIOZ, H. *Symphonie Fantastique*, mvto.V, *Songe d'une du Sabbat*, IMC, 1967.

BRAHMS, Johannes. *Symphony No. 1 in c minor, op. 68*. Dover: New York, 1974.

Unabridged republication of *Symphonien für Orchester*, of the collection *Johannes Brahms; Sämtliche Werke; Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde*

in Wien. Breitkopf & Härtel: Leipzig, 1926.

BRAHMS, J. *Trio para Piano, Violino e Trompa, op. 40*. Edition Peters, Amsterdam, 1933.

BRITTEN, Benjamin. *Serenade for tenor solo, horn and strings, op. 31*, vocal score. Boosey and Hawkes: London, 1944.

CAVALLI, F. *Le Nozze di Teti e di Peleo*, Atto 1, scena 1. Chiamata Allá Caccia, fonte: Morley-Pegge, R., *The French Horn*, second edition W.W. Norton: New York, 1973.

CORIGLIANO, John. *Concerto for Clarinet and Orchestra*. Schirmer: New York, 1978.

DUKAS, Paul. *Villanelle*. International Music: New York, 1963.

DVORAK, A. *Sinfonia No. 9 (5), "O Novo Mundo"*, Kalmus Compact Scores, New York, 1964.

FERRAZ, S. *Elegia Fragmento*, manuscrito de compositor, São Paulo, 2006.

FOSS, Lucas. *Symphony no. 3 "Symphony of Sorrows"*. Pembroke: New York, 1992.

HAMPEL, A. J. *Lection pro cornui*, Morley Pegge, *The French Horn*, second edition W.W. Norton: New York, 1973.

HANDEL, G. F. trompa obbligato na ária 'Va tacito' de *Giulio Cesare*, *Händel-Studien für Waldhorn*, vol. 2, Veb Friedrich Hofmeister Leipzig, 1973.

HAYDN, J. *Divertimento a Tre per il corno da caccia*, variação III. Verlag Doblinger, Munchen, 1957.

HAYDN, J. *Sinfonia n° 31, 'Hornsignal'*, fonte: *Orchestral Excerpts*, vol. 3, ed. Max P. Pottag, Belwin, Inc., New York, 1942.

JACOB, G. *Concerto for Horn and Strings*, Stainer and Bell Ltd, London, 1951.

KODÁLY, Zoltán. *Dances of Galanta*. Universal: Leipzig, 1934.

LIGETI, György. *Trio for violin, horn and piano (1982)*. Schott: Mainz, 1984.

LIGETI, György. *Hamburgisches Konzert für Horn solo und Kammerorchester (1998/99)*. Schott: Mainz, 2000.

LULLY, J. “*Airs dès Valets de Chiens et dès Chasseurs avec dès Cors de Chasse*”, *The French Horn* London: Benn, 1960; 2nd edn, 1973, p. 81.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Così fan Tutte*, K.588. Eulenburg: London-Zürich.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Quintet in E-flat for horn, violin, two violas, and bass (violoncello)*, K.407 (386c). Bärenreiter: Kassel, 1958, 1986.

MOZART, W. A. *Concerto para Trompa em Mib*, K.495, John Chambers, I.M.C., New York, 1960.

MOZART, W. A. *Concerto em Mi bemol Maior para Trompa e Orquestra*, K. 447, John Chambers, I.M.C., New York, 1960.

PERSICHETTI, Vincent. *Parable for solo horn (Parable VIII)*. Elkan-Vogel: Bryn Mawr, PE, 1973.

REINHARDT, H. *Concerto para Trompa em Mib*, 1^o movimento, fonte: *The Early Horn*, John Humphries, p. 85.

ROSSETI, A. *Concerto em ré menor*, c. 15 –26. N. Simrock, Hamburg – London, 1969.

ROSSINI, G. *Prélude, Thème et Variations*, c. 11 – 26, International Music Co., 1963.
Saint-Saëns, Camille. *Morceau de Concert*, op.94. Remick Music: NY, 1937.

SCHULLER, G. *Studies for Unaccompanied Horn*, Oxford University Press, London, 1962.

VERDI, G. *Otello* Ato I, Ricordi, Milan, 1952.

ANEXO: ÍNDICE DE EXTRATOS ORQUESTRAIS POR VOLTA/TONALIDADE

<u>Compositor</u>	<u>Composição</u>	<u>Página</u>
<u>Volta em Lá:</u>		
Beethoven	Sinfonia No. 7 1º mvto.....	62
	4º mvto.....	56
Haydn	Sinfonia No. 45 “ A Despedida” (1º trompa) 4º mvto.....	57
Mozart	Sinfonía No. 29 4º mvto.....	62
<u>Volta em Sol:</u>		
Mozart	Sinfonia No. 40 3º mvto.....	61
Ravel	Pavane for a Dead Princess.....	66
Rossini	Abertura de “O Barbeiro de Sivilha”.....	90
<u>Volta em Fá</u>		
J. S. Bach	Concerto Bradenbúrguês No. 1, BWV 1046 1º mvto..... 3º mvto..... 4º mvto.....	56 79 85
Beethoven	Sinfonia No. 3 “Erioca” 1º mvto.....	72
Beethoven	Sinfonia No. 6 “Pastoral” 3º mvto..... 5º mvto.....	60 56
Beethoven	Sinfonia No. 8 3º mvto.....	80
Chopin	Concerto para Piano 3º mvto.....	57
Handel	Música Aquática; Suíte em Fá Maior	

4º mvto.....61

6º mvto.....81

Haydn	Sinfonia No. 45 “A Despedida” (2º trompa)	
	4º mvto.....	60

Volta em Mi

Beethoven	Abertura de “Fidelio”	60
-----------	-----------------------------	----

Beethoven	Sinfonía No. 2	
	2º mvto.....	84

Beethoven	Sinfonia No. 7	
	2º mvto.....	65

Brahms	Sinfonia No. 1	
	2º mvto.....	65

Brahms	Sinfonia No. 4	
	2º mvto.....	62

Mendelssohn	“Sonho de uma Noite de Verão”	
	7. Noturno.....	72

Mendelssohn	Sinfonia No. 4 “Italiano”	
	3º mvto.....	72

Rossini	Abertura de “O Barbeiro de Sivilha”	60
---------	---	----

Rossini	Abertura de “Guilherme Tell”	90
---------	------------------------------------	----

Volta em Mib

Beethoven	Abertura “Egmont”	57
-----------	-------------------------	----

Beethoven	Concerto para Piano No. 5 “Imperador”	
	1º mvto.....	70

Beethoven	Sinfonia No. 3 “Eroica”	
	1º mvto.....	72
	3º mvto.....	53, 84.
	4º mvto.....	79

Beethoven	Sinfonia No. 5	
	3º mvto.....	61

Krommer	Partita em Mib Maior	
	2º mvto.....	89
	4º mvto.....	89
Mozart	Concerto para Piano No. 22	
	1º mvto.....	66
Mozart	Serenata em Mib Maior K. 375	
	1º mvto.....	78
Mozart	Sinfonia Concertante, K. 364 para Violino e Viola	
	1º mvto.....	79
Schumann	Sinfonia No. 3	
	1º mvto.....	81
Wagner	Abertura de “Das Rheingold”	54
<u>Volta em Ré</u>		
J. S. Bach	Missa em Si Menor, BWV 232	
	Ária “Quoniam tu solus”	84
Beethoven	Sinfonia No. 2	
	3º mvto.....	65
Beethoven	Sinfonia No. 7	
	3º mvto.....	69
Beethoven	Sinfonia No. 9 “Coral”	
	1º mvto.....	60
Brahms	Sinfonia No. 2	
	1º mvto.....	68,76
Haydn	Sinfonia No. 31 “Sinal de Trompa”	
	2º mvto.....	86
Rossini	Abertura de “Semiramide”	87
<u>Volta em Dó</u>		
Beethoven	Sinfonia No. 5	
	4º mvto.....	61
Brahms	Sinfonia No. 1	
	4º mvto.....	72

Brahms	Sinfonia No. 3	
	4 ^o mvto.....	65
Schubert	Sinfonia No. 9 “O Grande”	
	1 ^o mvto.....	65