

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCELO VITOR CARVALHO

**O Trompete Natural como auxílio para o desenvolvimento do Trompete
Moderno**

The Natural Trumpet as an aid for the development of the Modern Trumpet

São Paulo – SP

2023

MARCELO VITOR CARVALHO

**O Trompete Natural como auxílio para o desenvolvimento do Trompete
Moderno**

Trabalho de Mestrado apresentado ao Departamento da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Monica Isabel Lucas

São Paulo – SP

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Carvalho, Marcelo Vitor
O Trompete Natural como auxílio para o desenvolvimento
do Trompete Moderno / Marcelo Vitor Carvalho;
orientadora, Dra. Monica Isabel Lucas. - São Paulo, 2023.
157 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Trompete Barroco. 2. Trompete Natural . 3. Aspectos
Técnicos. 4. Metodologia. 5. Desenvolvimento Musical. I.
Lucas, Dra. Monica Isabel. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-9/6194

Nome: Carvalho, Marcelo Vitor

Título: O Trompete Natural como auxílio para o desenvolvimento do Trompete Moderno

Aprovado em: 14 /09/ 2023

Banca:

Nome: Dr. Paulo Adriano Ronqui

Instituição: UNICAMP

Nome: Dra. Patricia Michelini Aguilar

Instituição: UFRJ

RESUMO

A proposta deste trabalho é contextualizar e realizar uma pesquisa para entender alguns dos benefícios do uso do trompete natural, também chamado de trompete barroco, entendendo que este instrumento atualmente é composto pelos que foram fabricados a partir de 1963, com 3 ou 4 furos, ou sem furos. Os trompetes construídos durante o período barroco são de difícil acesso, pois: a) poucos instrumentos sobreviveram até hoje; b) dos que ainda existem, são de museus ou colecionadores particulares; e c) praticamente todos estão fora do Brasil. A terminologia “trompete barroco” compreende tanto os instrumentos do período barroco, como os que são fabricados atualmente (com ou sem furos), que é um dos modelos históricos de trompete, descrevendo no primeiro capítulo suas especificidades e os benefícios de seu uso. Uma vez apresentadas suas características, no segundo capítulo se realizará uma comparação entre o trompete natural e sua contrapartida moderna, visando discutir aspectos técnicos e sonoros de ambos os tipos de instrumento. Questionamos de que forma a utilização do trompete natural pode auxiliar o trompetista moderno em seu desenvolvimento artístico, musical e técnico. Finalmente, diante destas informações, o terceiro capítulo visa propor uma abordagem pedagógica para o aprendizado do trompete natural.

Palavras-chave: trompete barroco. trompete natural. aspectos técnicos do trompete barroco. metodologia no aprendizado do trompete barroco. interpretação Historicamente Orientada.

ABSTRACT

The purpose of this work is to contextualize and conduct research to understand some of the benefits of using the natural trumpet, also known as the Baroque trumpet, recognizing that this instrument is currently composed of those manufactured from 1963 onwards, with 3 or 4 holes or without holes. Baroque period trumpets are difficult to access for several reasons: a) few instruments have survived to this day, b) those that still exist are in museums or private collections, c) almost all of them are located outside of Brazil. The term "Baroque trumpet" encompasses both instruments from the Baroque period and those currently manufactured (with or without holes), representing one of the historical trumpet models. In the first chapter, we describe their specificities and the benefits of their use. Once their characteristics have been presented, the second chapter will make a comparison between the natural trumpet and its modern counterpart, aiming to discuss technical and sonic aspects of both types of instruments. We question how the use of the natural trumpet can assist the modern trumpeter in their artistic, musical, and technical development. Finally, based on this information, the third chapter aims to propose a pedagogical approach for learning the natural trumpet.

Keywords: baroque trumpet. natural trumpet. technical aspects of the baroque trumpet. methodology in learning the baroque trumpet. historically informed performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bach Trumpet in A by Silvani & Smith.....	10
Figura 2 – Partes do Trompete Natural	14
Figura 3 – Trompete Natural em Ré 415Hz	15
Figura 4 – Bola	15
Figura 5 – Bloco de Madeira	15
Figura 6 – Arame.....	15
Figura 7 – Virolas	16
Figura 8 – Argola.....	16
Figura 9 – Frequências fundamentais das notas musicais.....	19
Figura 10 – Nota fundamental nos trompetes naturais e moderno em dó.....	19
Figura 11 – Segundo harmônico nos trompetes naturais e moderno em dó.....	19
Figura 12 – Terceiro harmônico no trompete natural e moderno em dó	19
Figura 13 – Quarto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó..	19
Figura 14 – Quinto harmônico no trompete natural e trompete em dó	20
Figura 15 – Sexto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó ...	20
Figura 16 – Sétimo harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó .	20
Figura 17 – Oitavo harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó ..	20
Figura 18 – Nono harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó	20
Figura 19 – Décimo harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó	21
Figura 20 – Décimo primeiro harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó	21
Figura 21 – Décimo segundo harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó	21
Figura 22 – Décimo terceiro harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó	21
Figura 23 – Décimo quarto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó	22
Figura 24 – Décimo sexto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó	22
Figura 25 – Décimo sexto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó	22
Figura 26 – Série harmônica do trompete moderno em dó	22

Figura 27 – Série harmônica do trompete natural em dó	22
Figura 28 – Série harmônica posição 1	23
Figura 29 – Série harmônica posição 2	23
Figura 30 – Série harmônica posição 3	23
Figura 31 – Série harmônica posição 4	24
Figura 32 – Série harmônica posição 5	24
Figura 33 – Série harmônica posição 6	24
Figura 34 – Série harmônica posição 7	24
Figura 35 – Trompetes e suas mudanças físicas	30
Figura 36 – Desenho de bocal original by Nuremberg	31
Figura 37 – Esquerda bocal de trompete natural, direita bocal moderno	32
Figura 38 – Esquerda bocal de trompete natural, direita bocal moderno	33
Figura 39 – Bocal trompete natural	33
Figura 40 – Bocal de trompete moderno	33
Figura 41 – Trompete natural (século XVIII).....	34
Figura 42 – Trompete Barroco com sistema de 4 furos. De baixo para cima, voltas de afinação em Cb, C, Db e D.....	34
Figura 43 – Trompete no formato de meia lua, Linz, 1823	36
Figura 44 – Trompete de chaves, Linz, século XIX	37
Figura 45 – Concerto de Haydn em Eb maior para trompete.....	377
Figura 46 – Corneta de sete chaves	38
Figura 47 – Hans Memling, ca. 1490.....	39
Figura 48 – Video com exemplo do Trompete de Vara	39
Figura 49 – Crispian Steele-Perkins, tocando um trompete de vara Inglês.....	40
Figura 50 – Reprodução de um trompete de vara renascentista, feito por Henry Meredith	40
Figura 51 – Trompete em Fá, (Perinet, Paris, 1856)	42
Figura 52 – Primeiras notas (método para trompete moderno).....	48
Figura 53 – Primeiras Notas (método para trompete natural)	48
Figura 54 – Fingering Technique (método para trompete natural)	48
Figura 55 – Primeiros exercícios – método para trompete moderno	49
Figura 56 – Primeiros estudos – método de trompete natural.....	49
Figura 57 – Estudo de flexibilidade – método de trompete moderno	49

Figura 58 – Exercícios de flexibilidade – método de trompete natural	50
Figura 59 – Exercícios melódicos – método de trompete moderno.....	50
Figura 60 – Exercícios melódicos – método de trompete natural.....	50
Figura 61 – Sílabas usadas no registro clarino	52
Figura 62 – Staccato simples e duplo	53
Figura 63 – “breaking”	54
Figura 64 – “beating”	54
Figura 65 – Notas na região do Clarino.....	55
Figura 66 – Notas rápidas	55
Figura 67 – Staccato triplo.....	56
Figura 68 – Staccato Simples.....	56
Figura 69 – Staccato triplo.....	56
Figura 70 – Exercícios com staccato.....	57
Figura 71 – Articulações de Arban	58
Figura 72 – Staccato duplo.....	58
Figura 73 – Staccato duplo.....	58
Figura 74 – Staccato duplo.....	59
Figura 75 – Staccato triplo.....	59
Figura 76 – Slide – ornamento	60
Figura 77 – Flexibilidade trompete moderno	61
Figura 78 – Flexibilidade trompete natural	62
Figura 79 – Trompete em Bb com as bombas e voltas fechadas.....	71
Figura 80 – Trompete em Bb com as bombas e voltas abertas	71
Figura 81 – Bomba do terceiro pistão aberta em duas partes	71
Figura 82 – Sugestão de exercícios dó e mi	72
Figura 83 – Sugestão de exercícios dó e sol.....	72
Figura 84 – Sugestão de exercícios dó, mi e sol.....	73
Figura 85 – Notas longas	76
Figura 86 – Exercícios com semínimas.....	77
Figura 87 – Exercícios de Huffing	78
Figura 88 – Flexibilidade	79
Figura 89 – Trinados	80
Figura 90 – Trinados	81
Figura 91 – Notas aleatórias	82

Figura 92 – Trecho dos trompetes em Almira de Händel	83
Figura 93 – Trecho dos quatro Trompetes da Ópera Rinaldo de Händel.....	84
Figura 94 – Trecho dos dois Trompetes da Ópera Radamisto de Händel	85
Figura 95 – Trecho dos três Trompetes da Ópera Riccardo de Händel	86
Figura 96 – Trecho dos três Trompetes da Ópera Riccardo de Händel	87
Figura 97 – Trecho dos dois Trompetes da Ópera Ariodante de Händel	88
Figura 98 – Trecho dos três Trompetes da Ópera Atalanta de Händel	89
Figura 99 – Trecho dos três Trompetes da Ópera Atalanta de Händel	90
Figura 100 –Trecho dos dois Trompetes da Ópera Giustino de Händel	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – CARACTERÍSTICAS DO TROMPETE NATURAL	14
O TROMPETE NATURAL	14
SÉRIE HARMÔNICA.....	16
NOTAS COM PROBLEMAS DE AFINAÇÃO	25
AFINAÇÃO E TEMPERAMENTO	26
DIFERENÇAS FÍSICAS ENTRE TROMPETE MODERNO E TROMPETE NATURAL.....	30
TROMPETE SEM FUROS E COM FUROS.....	34
TROMPETE DE CHAVES E CROMATISMO.....	35
TROMPETE DE VÁLVULAS A PISTÃO E VÁLVULAS A ROTOR	40
RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS DE AFINAÇÃO NO TROMPETE NATURAL E TROMPETE MODERNO.....	42
TROMPETISTA MODERNO COM TROMPETE NATURAL	43
CAPÍTULO 2 – COMPARAÇÃO ENTRE O TROMPETE MODERNO E O TROMPETE NATURAL	47
DIFERENÇAS DE EXERCÍCIOS	47
ARTICULAÇÕES E SÍLABAS	50
FLEXIBILIDADE NO TROMPETE NATURAL E NO TROMPETE MODERNO	60
TÉCNICAS DO TROMPETE NATURAL APLICADAS À INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA ANTIGA.....	62
CAPÍTULO 3 – ABORDAGEM PEDAGÓGICA PARA O APRENDIZADO DO TROMPETE NATURAL	67
FUNDAMENTOS PRÁTICOS E TEÓRICOS	67
TRANSFORMANDO O TROMPETE MODERNO EM TROMPETE NATURAL	69
SUGESTÃO DE EXERCÍCIOS E PRÁTICA DE REPERTÓRIO	73
CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95
ANEXO 01 – QUESTIONÁRIO FEITO PARA MÚSICOS E PROFESSORES ESTRANGEIROS	98
ANEXO 2 – QUESTIONÁRIO DE DOZE PERGUNTAS	111
ANEXO 3 – QUESTIONÁRIO DE QUATORZE PERGUNTAS	131

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, de acordo com a tabela cronológica da ITG (*International Trumpet Guild*), em 1992, o trompete sofreu diversas modificações em sua construção nos últimos sete mil anos. Um dos marcos dessas transformações foi a implementação do sistema de válvulas e pistões, que aconteceu na primeira metade do século XIX, possibilitando a realização de escalas cromáticas na região grave e média. Isso foi um dos fatores que levou ao gradual declínio do uso musical do trompete natural (sem o sistema de válvulas) e à restrição ao uso desse tipo de trompete para fins de sinalização militar, em voga até a metade do século XX.

No final do século XIX, houve um interesse renovado pelo repertório barroco, especialmente a música de Johann Sebastian Bach. Entretanto, os modelos de trompete com sistema de válvulas ou pistões, construídos na segunda metade do século XIX, não permitiam a execução de parte desse repertório, o que levou à dúvida se de fato foram usados os trompetes naturais em algumas das obras barrocas. Essa discussão foi trazida, por exemplo, pelo professor alemão Hermann Eichborn (1847-1918). Parte desse questionamento foi resolvido na década de 1880, com a criação do “trompete de Bach”, um modelo de trompete agudo (piccolo) afinado em Lá, com sistema de 2 pistões (figura 1), usado pelo trompetista Julius Kosleck (1825-1905), que foi professor da Hochschule für Musik em Berlim. Em 1905, o construtor de instrumentos de metais belga Victor Charles Mahillon (1841-1924) criou um trompete piccolo em Si bemol, com uma qualidade superior ao “trompete de Bach”; mas a popularização do trompete piccolo só aconteceu nas décadas de 1950 e 60, com outros fabricantes e, especialmente, com as gravações do francês Maurice André (1933-2012), que foram sucesso de vendas de discos, mundialmente divulgando o repertório de trompete e ampliando a literatura do instrumento.

Figura 1 – Bach Trumpet in A by Silvani & Smith



Fonte: The Yale Musical Instrument Series – The Trumpet – 2011

Após a Segunda Guerra Mundial, as pesquisas sobre o trompete natural intensificaram-se na Europa, estimuladas por músicos do movimento de música antiga, interessados na prática musical das obras históricas dos séculos XVI, XVII e

XVII. Esses músicos começaram a usar réplicas dos instrumentos dessa época. Nesse contexto, o trompete piccolo moderno, já popularizado para fazer as partes de clarino¹ do repertório barroco, não satisfazia plenamente a estética musical visada por este movimento. Esse “redescobrimento” do trompete natural aconteceu nos aspectos pedagógicos (de se reestudar o instrumento e sua técnica, nova geração de professores), musical (o timbre, a afinação), da literatura (musical e ensino) e organológico (fabricação de cópias do trompete natural, criação do trompete barroco, bocais, utilização de plantas da época etc.).

A primeira gravação do Concerto de Brandenburgo nº2 (BWV 1047) com um trompete natural foi em 1964, pelo trompetista Walter Holy (1921-2006), que usou um trompete cônico em Fá, baseado na pintura do trompetista Gottfried Reiche (1667-1734) realizada por Elias Hausmann. A segunda gravação foi em maio de 1967 com o Edward H. Tarr (1936-2020). Holy e Tarr fizeram parte do que poderíamos chamar de primeira geração de trompetistas barrocos modernos², a geração que nos anos 60 e 70 começaram a gravar e a ensinar o trompete natural sistematicamente, formando novos instrumentistas, alguns dos quais tornaram se excelentes especialistas em música antiga e na utilização dos trompetes históricos.

Este trabalho propõe-se a apresentar um breve histórico sobre alguns dos períodos em que houvera mudanças significativas na forma do instrumento, também almeja compreender sua pedagogia e seus benefícios para o trompetista contemporâneo, apresentando algumas técnicas e diferenciação entre os instrumentos.

Discorreremos sobre a técnica do trompete natural a partir de evidências históricas e das técnicas desenvolvidas por importantes trompetistas barrocos da atualidade, também propor sugestões pedagógicas para incrementar o uso dos trompetes históricos no Brasil. Apresentaremos uma parte do repertório em que se utiliza o trompete natural. Indicaremos os benefícios do aprendizado do trompete natural para instrumentistas modernos, promovendo o intercâmbio de ideias e práticas musicais historicamente orientadas entre trompetistas (estudantes e professores) brasileiros e do exterior.

Nos últimos quinze anos, no Brasil, um pequeno grupo de trompetistas passou

¹ Clarino é o nome que se dá a região aguda de se tocar o trompete natural, isto é, a partir da nota Dó4.

² Essa divisão em três primeiras gerações de trompetistas barrocos modernos é baseada no livro “*The natural trumpet and other related instruments*” (Foster, 2010).

utilizar o modelo histórico do trompete natural. Alguns desses músicos publicaram dissertações (Boni, 2008; Rolfini, 2009). Flávio Boni faz uma tradução do texto introdutório do Método de Trompete escrito por Girolamo Fantini em 1638 denominado “*Modo per Imparare a Sonare di Tromba*”. Ulisses Rolfini escreve sobre a presença do Clarin no Brasil e sua utilização na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro, no início do Século XIX.

Se comparado ao trompete moderno, esse instrumento caracteriza-se por ter o comprimento de tubo mais longo, sistema de afinação por voltas (crooks). Os bocais para o trompete natural geralmente possuem dimensões maiores e, às vezes, a borda achatada.

Ainda não há curso específico do trompete natural nas universidades, conservatórios ou escolas de música no Brasil. Existe literatura em inglês que sugere que o trompetista contemporâneo poderá ter um ganho maior de fundamentos técnicos e musicais para sua interpretação do repertório. De acordo com essa literatura, a utilização de trompetes históricos abre um campo com diferentes articulações e timbres, possibilitando o ganho de habilidade técnica e afinação no trompete moderno, obras referenciais existem para o trompete natural interpretar, como várias cantatas de Johann Sebastian Bach ou de outros compositores. Ademais, o trompete natural viabiliza uma melhor percepção harmônico-melódico.³

Pesquisar esse tipo de instrumento histórico, em hipótese, pode aproximar o trompetista contemporâneo de uma performance mais próxima de como os trompetistas de séculos passados teriam interpretado tais obras. Desta forma, esta pesquisa possibilitará a divulgação de informações e experiências dos especialistas do trompete natural (professores e músicos) de diversas partes do mundo no Brasil.

Esta pesquisa visa demonstrar, para o trompetista atual, que o estudo do repertório escrito para trompete natural, com as devidas articulações descritas por autores como Fantini (1638) ou Bendinelli (1614), são fundamentais para uma interpretação historicamente orientada, assim como o uso de uma réplica de um trompete natural, por si próprio pode possibilitar ao músico uma maior aproximação com a técnica para o trompete natural. Mostraremos, neste estudo, as evoluções e

³ Percepção harmônico-melódica é a capacidade de ouvir, compreender e reconhecer os elementos harmônicos e melódicos presentes na música, é uma habilidade fundamental para músicos de todos os níveis e estilos musicais, pois permite que eles compreendam e interpretem as estruturas musicais de uma peça e se comuniquem de forma eficaz com outros músicos.

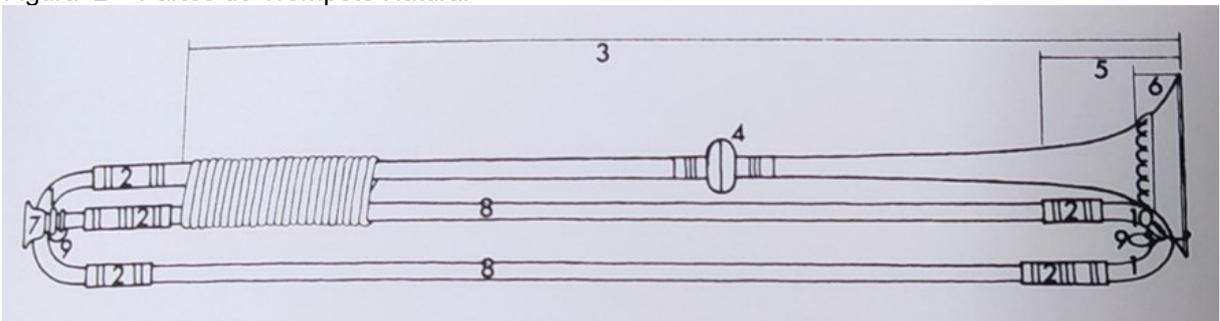
modificações que o trompete sofreu ao longo dos anos, no sentido de possibilitar uma boa compreensão de como também funciona o trompete moderno (com pistões ou válvulas). O trabalho visa, ainda, dar sugestões de exercícios técnicos usados no trompete natural, para serem feitos com o trompete moderno, para que um estudante que não possua um trompete natural inicie seus estudos utilizando o equipamento moderno (com válvulas).

CAPÍTULO 1 – CARACTERÍSTICAS DO TROMPETE NATURAL

O TROMPETE NATURAL

Para Tarr (1988, p. 10,11), o trompete natural tem uma forma tão simples quanto sua forma moderna ou de fanfarra, os seus componentes principais são dois tubos compridos e a campana, bem como duas curvas conectando essas partes retas, cinco virolas que fortalecem tanto a extremidade do bocal quanto os locais em que as seções retas e curvas do tubo são unidas. A parte mais larga da campana é reforçada por uma guirlanda, pois, nesse ponto, o metal se tornava muito fino durante o processo de martelamento, e, nessa guirlanda, o fabricante geralmente gravava seu nome, cidade e ano. No meio da campana, há uma bola como ornamento. As partes individuais dos instrumentos antigos geralmente não são soldadas, mas inseridas umas nas outras com resina ou cera de abelha. A curva perto da campana é presa por um pequeno fio ou um pedacinho de couro, que passa por um pequeno orifício na campana. A outra extremidade do primeiro tubo é separada da seção da campana por um bloco de madeira amarrado com um cordão de lã. Por fim, duas argolas de metal são soldadas na parte interna das duas dobras do tubo para o cordão, usado pendurado no ombro do trompetista, e para prender bandeiras com o brasão da cidade que o empregava. Estes aspectos estão ilustrados nas figuras 2 e 3.

Figura 2 – Partes do Trompete Natural



Fonte: Tarr (1988, p.11).

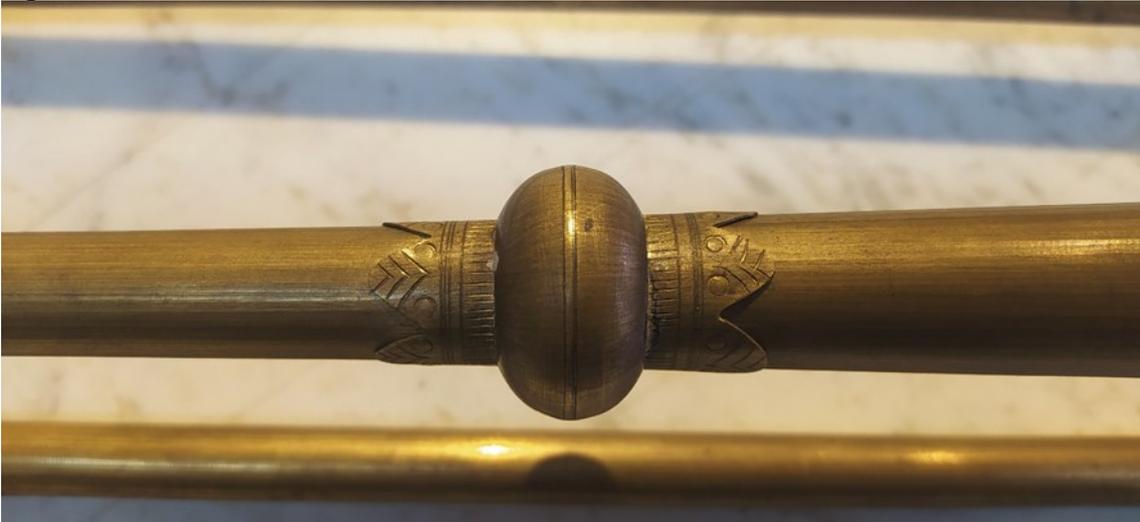
Nota: 1. curva 2. virola 3. seção da campana 4. bola 5. alargamento da campana 6. guirlanda 7. bocal 8. primeira e segunda seção dos tubos 9. argola 10. Arame.

Figura 3 – Trompete Natural em Ré 415Hz



Fonte: Autor.

Figura 4 – Bola



Fonte: Autor.

Figura 5 – Bloco de Madeira



Fonte: Autor.

Figura 6 – Arame



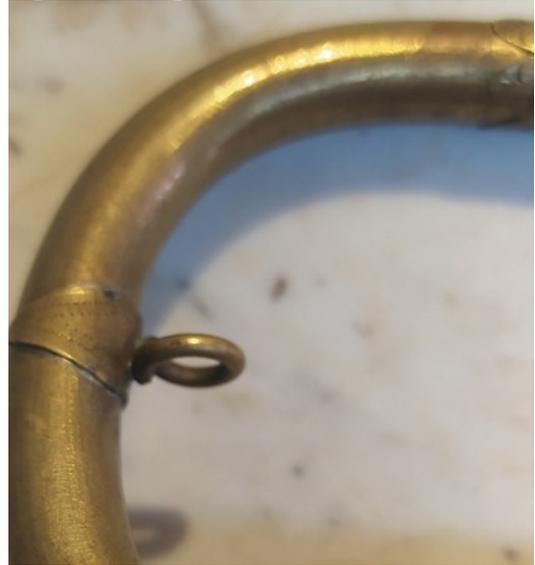
Fonte: Autor.

Figura 7 – Virolas



Fonte: Autor.

Figura 8 – Argola



Fonte: Autor.

SÉRIE HARMÔNICA

A série harmônica pode ser definida como um conjunto de ondas, compostas da frequência fundamental e de todos os múltiplos inteiros desta frequência. Sendo assim, uma série harmônica é o resultado da vibração de algum oscilador harmônico, ou gerador de som. Antes do século XIX, entretanto, filósofos, matemáticos, físicos, não possuíam ferramentas matemáticas que lhes permitiam realizar tal afirmação.

Daniel Bernoulli (1700-1782) afirmou que a vibração de um corpo sonoro poderia ser observada como superposição de seus modos simples com distintas amplitudes, porém não havia princípios gerais sobre os quais a prova de tal afirmação poderia ser experimentada. [...] (apud Abdounur, 2006, p. 35).

Para (Duffin, 2007, p. 14), qualquer som possui todas as notas em sua série harmônica, em graus variados. E essa variabilidade é a razão pela qual o timbre dos instrumentos que tocam o mesmo tom são diferentes: seus harmônicos possuem intensidades diferentes.

Quando tocamos qualquer nota musical, soam conjuntamente outras notas sobrepostas, como se fossem notas ocultas, que dificilmente conseguimos ouvir. Essas notas, denominadas harmônicos, são responsáveis por gerar a qualidade do timbre, sendo responsável pelas diferenças sonoras entre os instrumentos musicais. “Por exemplo, o oboé e o clarinete são instrumentos com muitos harmônicos agudos,

enquanto que a flauta doce e a transversa apresentam um som fundamental mais forte, com harmônicos superiores fracos e em pouca quantidade. [...]” (apud Abdounur, 2006, p. 87)

As discussões sobre a série harmônica remontam a Pitágoras, matemático astrônomo, filósofo e, cientista que viveu na Grécia no século VI a.C.. Durante toda a Idade Média, até o século XVIII, esteve em grande circulação a anedota de que em frente a uma ferraria, Pitágoras teria ouvido vários sons diferentes, decorrentes do bater dos martelos, que emitiam sons graves agudos, e assim ele teria iniciado suas investigações matemáticas em relação a música ou aos sons.

Pitágoras presumivelmente foi o inventor do monocórdio, um instrumento de uma corda só, amarrada em suas extremidades, com um cavalete que se movia para poder dividir essa corda em partes. Com esse instrumento, ele foi dividindo a corda e ouvindo as diferentes vibrações. O som da corda sem nenhuma divisão pode ser chamado de tônica, para melhor entendimento.

Em seu experimento, Pitágoras observou que pressionando um ponto situado a $\frac{3}{4}$ do comprimento da corda em relação a sua extremidade – o que equivale a reduzi-la a $\frac{3}{4}$ de seu tamanho original – e tocando-a a seguir, ouvia-se uma quarta acima do tom emitido pela corda inteira. Analogamente, exercida a pressão $\frac{2}{3}$ do tamanho original da corda, ouvia-se uma quinta acima e a $\frac{1}{2}$ obtinha-se a oitava do som original. A partir de tal experiência, os intervalos mencionados passam a denominar-se consonâncias pitagóricas. Assim, se o comprimento original da corda for 12, então quando reduzimo-lo para 9, ouve-se a quarta, para 8, a quinta e para 6, a oitava (Abdounur, 2006, p. 5).

Este entendimento antigo subsiste nas acepções modernas: o Dicionário Grove explica que série harmônica é o conjunto de notas musicais cujas frequências estão relacionadas por razões de números inteiros simples.

Para Duffin (2007, p. 14), a origem do conceito de harmonia é proveniente das propriedades naturais da série harmônica. A prevalência forte da oitava, quinta, quarta e terças menores e maiores na parte inferior da série harmônica contribui para isso.

Esse fenômeno ocorre em qualquer instrumento musical formado por um tubo, e, sendo assim, no caso dos instrumentos de bocal, ocorre tanto no trompete natural quanto no trompete moderno. No caso dos instrumentos compostos por um tubo e que tenham como gerador de som um bocal acionado pela vibração dos lábios, a realização de pequenos ajustes labiais permite ao instrumentista fazer soar todas as notas desta série de sons fixados pela natureza (Tarr, 1988, p. 11).

Quando vibramos nossos lábios em uma das pontas desse tubo, haverá a produção de um som fundamental e ele gerará uma série de ondas sobrepostas, à qual chamamos “série harmônica”, “notas harmônicas” ou “parciais”.

É importante lembrar que as notas da série harmônica são constituídas por intervalos.

A série harmônica é o espectro de notas que podem ser produzidas por uma coluna de ar vibrante, com base no tom mais grave de som possível, que é chamado de fundamental (Roseborough, 2010, p. 17).

A série harmônica não corresponde ao temperamento igual, onde a oitava é dividida igualmente em doze tons. Sendo baseada em um padrão de proporções matemáticas, muitas notas desta série são naturalmente tonalizadas um pouco mais altas ou mais baixas em comparação com os padrões atuais de temperamento.

Exemplificaremos esse fenômeno com as notas geradas pela série harmônica de dó, mostrando-o tanto em um trompete em dó natural quanto em um trompete em dó moderno, que possui pistões ou válvulas.

Comparando o trompete natural com o trompete moderno, Koehler (2014, p. 11) mostra que a série harmônica de cada um desses instrumentos começa em oitavas diferentes: no trompete natural, ela se inicia uma oitava abaixo em relação ao moderno.

A primeira parcial ou primeira nota da série harmônica a soar junto com o som fundamental seria um dó¹⁴ no trompete natural e um dó²⁵ no trompete moderno⁶ (figura 10). A nota ao lado esquerdo representa o trompete natural, ao passo que a nota do lado direito, representa o trompete moderno. Note-se que sempre haverá uma diferença de oitava entre os trompetes que citamos.

⁴ Utilizaremos neste trabalho o sistema de identificação de oitavas, em que “dó¹” representa a frequência de 66 Hz, ou como representado musicalmente na figura 9, abaixo, onde o dó¹ está do lado esquerdo.

⁵ Ver figura 9.

⁶ Isso de acordo com a habilidade técnica do trompetista. O modelo de trompete natural também influencia em conseguir emitir essa primeira parcial grave.

Figura 9 – Frequências fundamentais das notas musicais

Oitava	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si
Zero	16,351	18,354	20,601	21,827	24,499	27,500	30,362
Um	32,703	36,708	41,203	43,654	48,999	55,000	60,725
Dois	65,406	73,416	82,407	87,307	97,999	110,00	121,45
Três	130,81	146,83	164,81	174,61	196,00	220,00	242,90
Quatro	261,63	293,66	329,63	349,23	391,99	440,00	485,80
Cinco	523,25	587,33	659,26	698,46	783,99	880,00	971,60
Seis	1046,5	1174,7	1318,5	1396,9	1568,0	1760,0	1943,2
Sete	2093,0	2349,3	2637,0	2793,8	3136,0	3520,0	3886,4
Oito	4186,0	4698,6	5274,0	5587,7	6271,9	7040,0	7772,8
Nove	8372,0	9397,3	10548,0	11175,0	12544,0	14080,0	15546,0

Fonte: Oliveira (2002).

Figura 10 – Nota fundamental nos trompetes naturais e moderno em dó



Fonte: Autor.

A segunda nota dessa série harmônica, é um dó² para o trompete natural e um dó³ para o trompete moderno, estabelecendo a relação pitagórica 2:1 (figura 11).

Figura 11 – Segundo harmônico nos trompetes naturais e moderno em dó



Fonte: Autor.

A terceira parcial ou terceiro harmônico é um sol² no trompete natural e um sol³ no trompete moderno, estabelecendo a relação pitagórica 3:2 (figura 12).

Figura 12 – Terceiro harmônico no trompete natural e moderno em dó



Fonte: Autor.

A quarta nota da série harmônica no trompete natural é um dó³ e no trompete moderno um dó⁴ (figura 13).

Figura 13 – Quarto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A quinta nota ou quinta parcial é um mi³ no trompete natural e um mi⁴ no

trompete moderno (figura 14).

Figura 14 – Quinto harmônico no trompete natural e trompete em dó



Fonte: Autor.

A sexta nota da série harmônica é um sol³ no trompete natural e um sol⁴ no trompete moderno (figura 15).

Figura 15 – Sexto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A sétima nota da série harmônica é um si bemol³ no trompete natural e um si bemol⁴ no trompete moderno (figura 16).

Figura 16 – Sétimo harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A oitava nota da série harmônica é um dó⁴ no trompete natural e um dó⁵ no trompete moderno (figura 17).

Figura 17 – Oitavo harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A nona nota da série harmônica é um ré⁴ no trompete natural e um ré⁵ no trompete moderno (figura 18).

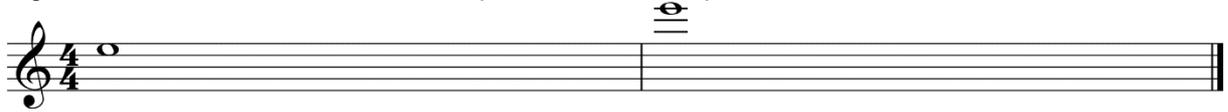
Figura 18 – Nono harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A décima nota da série harmônica é um mi⁴ no trompete natural e um mi⁵ no trompete moderno (figura 19).

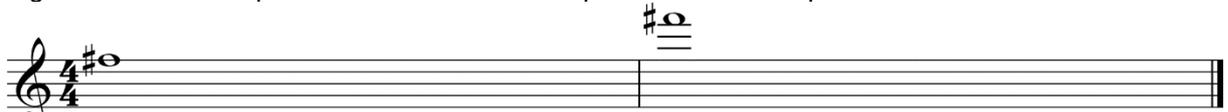
Figura 19 – Décimo harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A décima primeira nota da série harmônica é um fa^{#4} no trompete natural e um fa^{#5} no trompete moderno. No trompete natural, esta não é uma nota afinada no sistema do “temperamento igual”, pois soa naturalmente baixa (figura 20).

Figura 20 – Décimo primeiro harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A décima segunda nota da série harmônica é um sol⁴ no trompete natural e um sol⁵ no trompete moderno (figura 21).

Figura 21 – Décimo segundo harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A décima terceira nota da série harmônica é um lá⁴ no trompete natural e um lá⁵ no trompete moderno (figura 22).

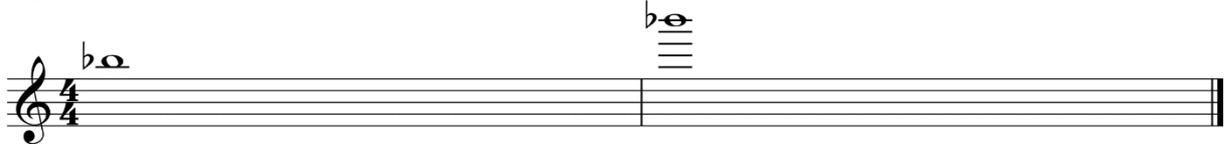
Figura 22 – Décimo terceiro harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A décima quarta nota da série harmônica é um si bemol⁴ no trompete natural e um si bemol⁵ no trompete moderno (figura 23).

Figura 23 – Décimo quarto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A décima quinta nota da série harmônica é um si₄ no trompete natural e um si₅ no trompete moderno (figura 24).

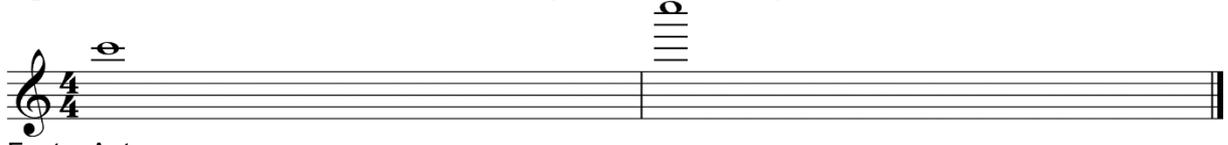
Figura 24 – Décimo sexto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

A décima sexta nota da série harmônica é um dó₅ no trompete natural e um dó₆ no trompete moderno (figura 25).

Figura 25 – Décimo sexto harmônico no trompete natural e trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

Nas figuras a seguir, temos a série harmônica escrita como ocorre em um trompete moderno (figura 26) e como ocorre em um trompete natural (figura 18), ambos na mesma afinação “Dó”. Esta diferença de oitava ocorre porque o tubo do trompete natural tem o dobro do comprimento do trompete moderno.

Figura 26 – Série harmônica do trompete moderno em dó



Fonte: Autor.

Figura 27 – Série harmônica do trompete natural em dó



Fonte: Autor.

Desta forma, a série harmônica em qualquer trompete funciona da seguinte maneira:

A primeira nota da série harmônica de todo trompete, moderno ou natural, determina qual é sua afinação. Sendo assim, a nota que soa na primeira posição, sem que seja apertado nenhum pistão, determinará sua afinação (e também sua denominação). Por exemplo, um trompete em ré terá esta nota soando na primeira posição. As demais notas seguirão os intervalos indicados pela série harmônica a partir desta nota fundamental.

No trompete moderno, seja ele com pistões ou rotores, existe uma combinação de sete posições diferentes, cada uma determinando uma extensão diferente de tubo, como vemos no diagrama abaixo, começando com a (figura 28). Nele, as notas entre parênteses são baixas na afinação em relação ao sistema temperado. Nos exemplos sonoros abaixo gravados pelo autor com um trompete moderno em Si bemol, deve-se notar o timbre de cada posição, à medida que o tubo vai sendo aumentado:

Figura 28 – Série harmônica posição 1



Fonte: Autor.

Figura 29 – Série harmônica posição 2



Fonte: Autor.

Figura 30 – Série harmônica posição 3



Fonte: autor.

Figura 31 – Série harmônica posição 4



Fonte: Autor.

Figura 32 – Série harmônica posição 5



Fonte: Autor.

Figura 33 – Série harmônica posição 6



Fonte: Autor.

Figura 34 – Série harmônica posição 7



Fonte: Autor.

Se tivermos, por exemplo, um trompete moderno em si bemol que mede cerca de 137.6 cm⁷, sua nota fundamental (sem acionar nenhum pistão) deverá vibrar na frequência 467 Hertz, que representa, na afinação moderna, em que o lá está fixado como 440Hz, a nota si bemol. A partir desta nota principal, obteremos as notas da série harmônica de si bemol. Se acionarmos o pistão 2, que determinará um tubo

⁷ A extensão da série de harmônicos no trompete moderno em Si bemol com válvulas ou pistões é limitada pelo comprimento da tubulação do instrumento, que é de quatro pés e seis polegadas (137.6cm) (Koheler, 2014, p. 8).

poucos centímetros maior do que aquele representado no exemplo anterior, passaremos a emitir notas na série harmônica a partir da frequência de lá (440Hz). Desta forma, cada combinação de pistões acionados no trompete gerará uma série harmônica diferente.

NOTAS COM PROBLEMAS DE AFINAÇÃO

Altenburg 1974 ([1795], p. 67) esclarece, em seu tratado para trompete, que todos que optam por um instrumento musical devem, antes de tudo, ter um exato conhecimento de sua natureza e características, a fim de dominá-lo adequadamente. Ele continua afirmando que o trompete tem tons ausentes e desafinados.

Ele escreve, também, que notas mais graves são mais fáceis de serem produzidas, e que a velocidade do ar e o tamanho da abertura da boca alteram o tom.

Ele descreve as três notas piores do instrumento⁸:

Lá#3 – muito baixo para ser um Sib

Fá4 – muito alto para fá e muito baixo para fá#

Lá4 – muito baixo

Para Boni (2008, p. 23), no geral, o trompete natural apresenta uma dificuldade em se tocar o 11º harmônico, nota que, em um trompete em Dó, seria a nota Fá, a nota que Altenburg afirma estar entre o fá natural e o fá sustenido. Segundo Boni (2008, p. 23), isso deu motivos para que fossem inseridos furos para a correção dessa nota (dentro do sistema de afinação igual). Boni conclui que, sem esses furos, há uma grande dificuldade para se tocar notas fora da série harmônica.

Trompetistas, como Friedemann Immer (*1948, Alemanha) e Edward Tarr (1936 EUA – 2020 Alemanha), foram pioneiros na pesquisa e desenvolvimento desse sistema de furos nos trompetes naturais.

Altenburg explica que uma embocadura habilidosa e um bom ouvido podem ajudar a corrigir esses problemas de afinação. Ele afirma também a importância de o trompete estar em sintonia com os demais instrumentos, em especial os de afinação fixa, como o órgão, na prática em conjunto.

Trompetistas geralmente apresentam dificuldades com a questão de afinação, cabendo ao professor, na medida que o aluno avança em sua técnica, auxiliar no

⁸ No sentido de que não há relação de afinação dentro do sistema de afinação igual.

domínio auditivo e muscular, para que o aluno possa corrigir esses problemas.

Os problemas de afinação acima descritos ocorrem ainda hoje. Para um trompetista, seja ele natural ou moderno, tocar com instrumentos de teclas constituirá sempre um trabalho árduo, no que tange à afinação. Este problema não ocorreria por exemplo com peças em que não há instrumentos de teclas com uma afinação fixa, como o “Concerto para sete trompetes e tímpano” de Altemburg, na qual o músico não precisará se preocupar tanto com as notas ditas “desafinadas”, pois todas soarão naturalmente dentro da afinação pitagórica, que, como vimos, faz parte da natureza do trompete.

AFINAÇÃO E TEMPERAMENTO

Afinação e temperamento são dois conceitos importantes na teoria e prática musical e estão relacionados com a forma como os instrumentos musicais são afinados e como produzem diferentes intervalos e acordes. Afinação refere-se ao processo de ajustar o tom das notas musicais para produzir um som harmonioso. Na música ocidental, o sistema de afinação padrão é baseado no sistema de temperamento igual, que divide a oitava em doze partes iguais, ou doze semitons idênticos. Dessa forma, a distância entre quaisquer notas adjacentes é a mesma, o que permite uma fácil transposição de música de um tom para outro. No entanto esse sistema não é perfeito e alguns intervalos como uma quinta perfeita, fica ligeiramente desafinado quando tocado em certos instrumentos.

O temperamento, por outro lado, refere-se ao sistema de afinação específico usado para ajustar o tom das notas musicais. Alguns dos temperamentos mais comuns incluem apenas a entonação, que se baseia em proporções simples de números inteiros, afinação pitagórica, baseada em quintas e quartas perfeitas, afinação mesotônica, que tem relação entre os intervalos puros da entonação e a praticidade do temperamento igual.

A escolha da afinação e do temperamento pode ter um impacto significativo no som e no caráter de uma peça musical, bem como na execução de instrumentos individuais. Diferentes temperamentos podem ser mais adequados a certos estilos de música ou instrumentos específicos, e o uso de diferentes afinações pode criar cores e texturas tonais únicas. Além disso, a afinação e o temperamento também podem ser usados criativamente para criar dissonância, tensão ou outros efeitos expressivos

na música.

Padrões históricos de afinações ou afinações de intervalos dentro de uma escala, ou até mesmo nota de afinação, não devem ser confundidos com temperamento: embora o temperamento igual seja o sistema usado para a maioria dos conjuntos performáticos do século XXI, grupos instrumentais usavam diferentes temperamentos no século XVII (Koehler, 2014, p. 94).

Para nos lembrarmos da extensão do assunto, basta mencionar que Murray Barbour em seu livro “*Tuning and Temperament*” (1951), detalhou 150 tipos de sistemas de afinações históricas. Essas afinações diferem não apenas na relação entre as notas, mas também na frequência básica (*pitch*) utilizada para gerar essas relações, cada um com suas próprias características e vantagens.

Segue a seguir uma tabela com um resumo de alguns *pitches* de afinações (Koehler, 2014, p. 94):

Tabela 1 – Resumo de alguns *pitches*

Nome da afinação	Padrão
Chorton (choir pitch)	Higher than Cammerton; pitch levels varied
Cammerton (chamber pitch)	Lower than Chorton; pitch levels varied
Cornet-ton (close to Chorton)	A4 = 466 Hz
French theater pitch	A4 = 392 Hz
Baroque pitch	A4 = 415 Hz
Classical pitch	A4 = 430 Hz
High pitch (Old Philharmonic pitch)	A4 = 452.5 Hz
High military band pitch	A4 = 462.5 Hz
International standard (ca. 1939)	A4 = 440 Hz

Segundo Koehler (2014, p. 92), as frequências básicas (*pitch*) mais comuns hoje em dia são conhecidas como tom barroco (A=415 Hz); tom clássico (A=430 Hz); tom alto (A=466 Hz), usado para conjuntos de cornettos e sacabuxas; e tom da filarmônica antiga (A=452.5), usado em bandas de sopros do século XIX.

Segundo Duffin (2007, p. 11), essa variedade de afinações e de frequências básicas (*pitches*) têm relação com os variados órgãos que cada cidade possuía, e com o fato de serem esses instrumentos que ditavam qual afinação seria utilizada no local.

Para Sachs (1940, p. 483), não havia um padrão de (*pitch*) aceito até o século

XIX. É uma crença comum que “o tom antigo” era mais baixo do que

nosso. É ainda uma má interpretação que nos dias anteriores havia um “*pitch* de órgão” mais alto, e um “tom de câmara” mais baixo. Os órgãos daquela época variavam entre 347 vibrações (Hertz) e 567 vibrações (Hertz). A afinação de Johann Sebastian Bach é indicada por dois órgãos de Gottfried Silbermann, o órgão Freiberg de 1714 com 420 vibrações, e o Hof-kirchenorgel em Dresden (1722) com 415 vibrações, meio-tom abaixo do nosso padrão. Handel nos deixou seu diapasão de 1751 com 423 vibrações.

A afinação Padrão Internacional de Lá=440 Hz, que é a mais usada atualmente, foi oficialmente adotada pela Organização Internacional de Padronização (ISO) em 1955, mas suas origens remontam a uma conferência realizada em Londres em 1939. Nessa conferência, representantes de vários países concordaram em adotar uma afinação padrão de Lá=440 Hz como a afinação de referência internacional para afinar instrumentos musicais.

A decisão de adotar A=440 Hz foi baseada em vários fatores, incluindo o uso crescente de instrumentos eletrônicos e a necessidade de uma afinação de referência consistente para gravação e transmissão. Antes disso, não havia afinação de referência padrão, e diferentes países e conjuntos usavam diferentes sistemas de afinação.

A adoção do Lá=440 Hz como afinação padrão internacional teve um impacto significativo na prática da música em todo o mundo, particularmente na música clássica ocidental. Permitiu maior consistência e facilidade de comunicação entre músicos e compositores e facilitou o desenvolvimento da música eletrônica e da tecnologia de gravação.

No entanto, a escolha de A = 440 Hz como afinação de referência padrão também foi controversa, com alguns músicos e teóricos defendendo sistemas alternativos de afinações. Eles argumentaram que A = 440 Hz pode não ser o tom de referência mais ideal ou natural para todos os instrumentos ou tipos de música, e que sistemas de afinação alternativos, como apenas entonação ou temperamento significativo, podem produzir um som mais natural e harmonioso.

A = 442 Hz é uma frequência é um pouco mais alta que o padrão mais comum de A=440 Hz, vem sendo utilizado também entre as orquestras para criar um som mais brilhante e vibrante, a diferença entre A=440 Hz e A=442 Hz é relativamente pequena e pode não ser perceptível para muitos ouvintes. No entanto, o debate sobre

a escolha do tom de referência permanece em grande parte uma questão de preferência e convenção cultural, em vez de princípios científicos ou naturais.

Segundo Altenburg (1974 [1795], p. 73), o trompetista pode e deve temperar seus tons impuros, tendo como referência os demais instrumentos com quem está tocando, sobretudo aqueles de afinação fixa (teclados e cordas dedilhadas)

Um trompetista de concerto deve estar particularmente empenhado em afinar seu instrumento com precisão, bem como em melhorar os sons desafinados por natureza (Altenburg, 1974 [1795], p. 74).

Kirnberger III é um sistema de afinação musical desenvolvido por Johann Philipp Kirnberger, um compositor e teórico musical alemão que viveu no século XVIII. É uma variante da afinação de meio tom (mesotônica), que era um sistema de afinação popular na música ocidental durante o período barroco. O Kirnberger III é baseado em um temperamento ligeiramente diferente de outros sistemas de meio-tom, e foi projetado para permitir maior flexibilidade na modulação entre as diferentes tonalidades. No Kirnberger III, a quinta é afinada para ser ligeiramente mais estreita que o intervalo de quinta perfeita, enquanto a terça maior é mais larga que a proporção pura de 5:4. Uma das características exclusivas do Kirnberger III é que ele permite uma distribuição mais uniforme de intervalos em toda a extensão do teclado. Isso é obtido dividindo a oitava em 12 partes iguais, mas ajustando ligeiramente a afinação de certos intervalos para criar um som mais agradável. Embora Kirnberger III não seja tão conhecido quanto alguns outros sistemas de afinação, ele tem sido usado por alguns músicos e fabricantes de instrumentos, particularmente aqueles interessados na prática da performance historicamente orientada da música barroca.

Segundo Koehler (2014, p. 95), o temperamento Kirnberger III é a melhor opção para o trompete natural.

Esse número enorme de afinações não chega a representar um problema para o pesquisador, nem para o trompetista. Um instrumentista com boa habilidade deve saber ouvir e entonar em seu trompete de acordo com sua percepção auditiva no momento da performance.

Então os diferentes temperamentos propõem soluções que sujam certas terças e quintas em detrimento de outras. Quanto mais radicais, menos tonalidades podem ser tocadas (por ex. Meantone), porém mais afinadas são estas. E, pelo contrário, quanto mais abertos (Valotti, e até mesmo Kirnberger), mais modulações são possíveis, mas ao mesmo tempo menos puras são as terças e quintas nas tonalidades

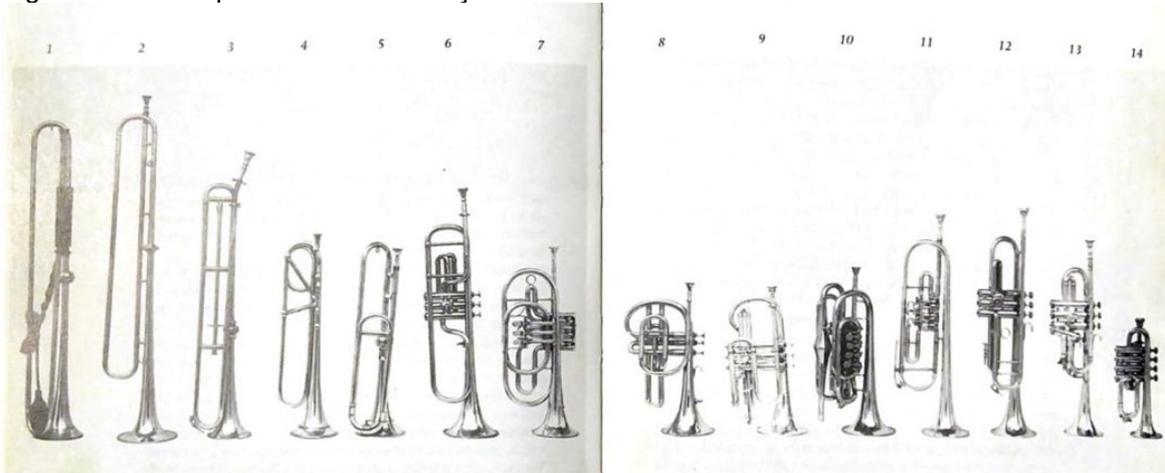
principais. Alguns desses temperamentos (Valotti por ex) permitem tocar em todas as tonalidades, mas não com a mesma qualidade de afinação. E, finalmente, o temperamento igual espalha a desigualdade igualmente por todos os intervalos, e permite tocar igualmente em todas as tonalidades, sem que haja acordes melhores ou piores em termos de qualidade de afinação.

DIFERENÇAS FÍSICAS ENTRE TROMPETE MODERNO E TROMPETE NATURAL

A primeira diferença que podemos observar entre os trompetes modernos e os trompetes naturais está no comprimento de ambos: os modernos têm cerca de metade do tamanho dos naturais. Outra característica diferencial, que conseguimos notar na figura 35, é o sistema de válvulas a pistão ou válvulas rotativas, chaves para a abertura de furos no corpo do instrumento, semelhante aos de clarinete, e também um êmbolo, ou vara deslizante, com sistema similar ao do trombone de vara.

As maiores mudanças no formato dos trompetes ocorreram no século XVIII em diante. Antes disso, o trompete natural, durante muito tempo, teve o mesmo formato e funcionamento.

Figura 35 – Trompetes e suas mudanças físicas



Fonte: Tarr (1988, p. 154,155).

Um trompete moderno possui mais de 100 componentes, estes são bem ajustados ou fixados um ao outro por solda ou partes rosqueáveis, como tampas de válvulas. Cada componente desempenha um papel na produção geral do instrumento. Embora o design do trompete e a forma da coluna de ar possam ser analisados matematicamente e teoricamente, no que diz respeito a sua construção física, o

processo de design e transformação tem ocorrido de natureza empírica. Design experimental e mudanças vão sendo implementadas e então, descartadas ou mantidas, dependendo do seu efeito na função e som do instrumento (Peterson, 2012, p. 86).

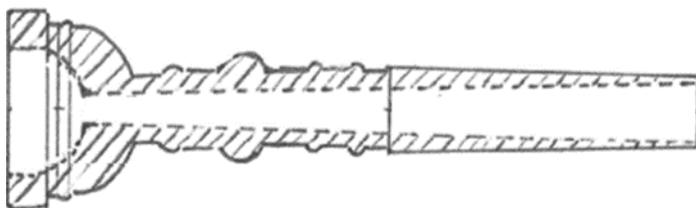
Com respeito aos bocais, a maioria dos trompetes naturais são tocados com um bocal de aro plano. Estes são modelados em bocais sobreviventes e descrições de instrumentos antigos. A borda plana permite que a embocadura fique firme e ajuda a “encaixar” as notas da série harmônica mais facilmente. Os bocais modernos têm um aro curvo, que proporciona um pouco de amortecimento para os lábios e permite flexibilidade para mudanças rápidas ao longo do registro. Com experiência, músicos de metal podem notar pequenas mudanças no diâmetro do aro do bocal.

Segundo Tarr (1999, p. 9), obviamente é natural usar bocais históricos em instrumentos históricos. Além do tamanho e da forma do aro, a diferença significativa entre bocais modernos e barrocos está no formato da taça: os barrocos são em forma de maçã, os modernos em forma de pera.

Uma semelhança entre os bocais barrocos e os bocais modernos, é a maneira como a profundidade do copo é alterada para acomodar o alcance. Copos mais rasos são frequentemente usados por músicos de jazz, nos agudos e réplicas de bocal barroco para tocar o clarino (Bloss, 2012, p. 61).

Altenburg (apud Tarr, 1974 [1795], p. 79) afirma que sem dúvida o bocal é a mais importante ferramenta de que o trompetista necessita para praticar a sua arte, através dele o ar é trazido para dentro do trompete e colocado em vibração, de tal forma que o som é produzido.

Figura 36 – Desenho de bocal original by Nuremberg



Fonte: Freeman (2017, p. 18).

Segundo Bloss (2012, p. 7), o bocal também desempenha uma função importante na acústica do instrumento. Dependendo de suas características, o bocal aumentará uma parte da potência do instrumento.

As diferenças entre os bocais também são grandes: usar um bocal apropriado para cada tipo de trompete é a prática mais adequada. A maioria dos músicos começa usando seus bocais modernos no trompete natural, mas geralmente é necessário um adaptador para encaixar no tubo maior. Segundo Koehler (2014, p.15), bocais barrocos autênticos possuem um diâmetro de copo maior, bordas maiores e mais planas, uma borda interna mais afiada, e uma haste mais longa e mais grossa. A haste mais longa envolve um backbore cônico que compensa a falta de conicidade no leadpipe. Segundo o autor,

Bocais sobreviventes da era barroca são bastante grandes. Por exemplo, um bocal de M. Hanlein do final do século XVII tem um diâmetro de copo de 18 milímetros, um diâmetro de garganta de 4,5 milímetros e uma profundidade de copo de 13 milímetros. Um bocal de Johann Leonard Ehe II de 1746 tem medidas semelhantes: um diâmetro de copo de 18,5 milímetros, um diâmetro de garganta de 3,8 milímetros e uma profundidade de copo de 8 milímetros.13 A título de comparação, um bocal moderno de trompete Bach 1C tem um diâmetro de copo de 17 milímetros, uma garganta padrão 27 de 3,6 milímetros e uma profundidade de copo de 12 milímetros (Koehler, 2014, p. 15).

Os bocais apresentados nas figuras a seguir são de medidas não muito diferentes. O bocal do lado esquerdo é um bocal de trompete natural com as medidas muito próximas a um 2 da tabela de comparação da Bach, e o bocal moderno da direita é um 3C. Nas imagens podemos identificar algumas diferenças como comprimento, bordas, furos e quinas.

Essas diferenças são sentidas em uma troca repentina de instrumento, se um trompetista está na mesma semana tocando alguma obra com trompete moderno, e na mesma precisar usar um trompete natural para fazer alguma sinfonia de Beethoven por exemplo.

Figura 37 – Esquerda bocal de trompete natural, direita bocal moderno



Fonte: Autor.

Figura 38 – Esquerda bocal de trompete natural, direita bocal moderno



Fonte: Autor.

Figura 39 – Bocal trompete natural



Fonte: Autor.

Figura 40 – Bocal de trompete moderno



Fonte: Autor.

Segundo Freeman (2017, p. 18), o compromisso de tocar em um aro ligeiramente arredondado na base de um bocal histórico, torna a sensação mais

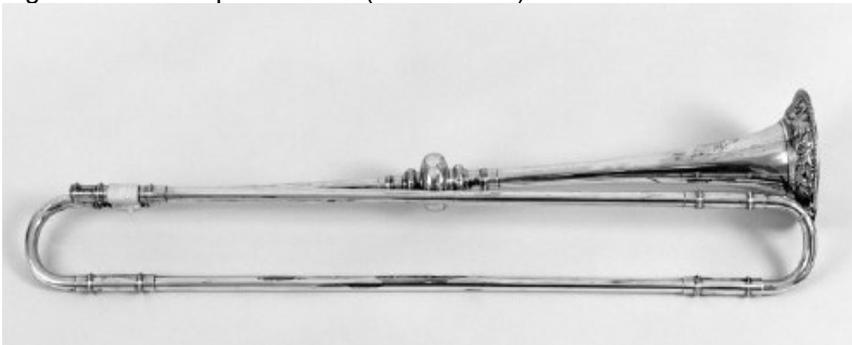
manejável. Basicamente o que Altenburg recomendou foi a utilização do modelo que funcione melhor individualmente e produza um melhor resultado.

TROMPETE SEM FUROS E COM FUROS

No tópico anterior, vimos as diferenças entre os trompetes, e podemos compreender melhor agora como os trompetistas do século XVIII utilizavam seus instrumentos.

Pequenos tubos retos de latão, chamados hastes, são empregados para abaixar a nota fundamental do trompete. Se conectarmos várias hastes, uma à outra, o tubo será encompridado, e o tom fundamental ficará mais grave. Entretanto, como seria desconfortável segurar o instrumento, se a haste fosse muito longa, estes prolongamentos eram enrolados em forma de círculo, ou dobrados em curva, estes foram chamados de *bits* ou *crooks*.

Figura 41 – Trompete natural (século XVIII)



Fonte: Lewis (2014). LSU Doctoral Dissertations. (2014, p. 15).

Figura 42 – Trompete Barroco com sistema de 4 furos. De baixo para cima, voltas de afinação em Cb, C, Db e D



Fonte: Koehler (2014, p. 22).

Esta conjunção de encaixes tornava possível a mudança do tamanho completo do trompete, sendo, assim, modificada sua nota fundamental.

TROMPETE DE CHAVES E CROMATISMO

Altenburg (1974 [1795], p. 71), afirma que muitas pessoas têm a opinião errada, ao considerar como diatônica a música na qual nenhum bemol ou sustenido precede as notas. Logo, para estas, diatônicas seriam apenas as tonalidades de Dó Maior e Lá menor. Entretanto, ele afirma que este é um entendimento errôneo, pois, na verdade é possível tocar diatonicamente ou cromaticamente em todas as tonalidades. Ele explica que diatônico é o estilo melódico que conta apenas com as notas pertencentes à tonalidade principal. Como a nota fundamental do trompete pode ser alterada mediante a modificação da extensão do tubo, ele pode tocar em diversas tonalidades, e, neste caso, o uso de bemóis ou sustenidos estaria incluído no modo diatônico pertencente às tonalidades resultantes.

Para Altenburg (1974 [1795], p. 71), o estilo diatônico é o mais comum e melhor para se tocar no trompete, e a razão para isso é, que no trompete, por causa da sua falta de semitons no registro agudo, assim como de intervalos inteiros no registro grave, é possível produzir uma melodia natural apenas no gênero diatônico.

Altenburg (1974 [1795], p. 72) afirma, ainda, que nos acostumamos a escrever as notas do trompete em Dó porque esta é a tonalidade principal e mais fácil de todas, aquela que não requer nenhum sustenido ou bemol.

Para os trompetistas que utilizam o trompete natural, não importa qual tom está sendo executado, ele quase sempre terá sua partitura escrita sem nenhuma armadura de clave; ela estará em Dó maior ou Lá menor, e soará no tom que ele escolher montar seu trompete. Sendo assim, para tocar, por exemplo, em Mi bemol Maior, o instrumentista deverá montar seu trompete natural fazendo com que ele soe sua fundamental em Mi bemol.

Quando usamos o termo “Trompete de chaves”, boa parte dos trompetistas modernos imaginará que estejamos tratando do trompete moderno, já que o termo “chave” pode ser confundido com “pistão ou válvula”. No sentido de desfazer este mal-entendido, é preciso discorrer sobre a história do instrumento.

É sabido que os instrumentos de metal foram sofrendo muitas mudanças no decorrer das décadas. O trompete foi um dos instrumentos que mais se modificou,

principalmente no sentido de possibilitar ao trompetista tocar notas cromáticas na região grave do instrumento.

Segundo Tarr (1988, p. 149), os primeiros experimentos para alterar a fundamental de um instrumento da família dos metais através da abertura de um furo, ou de teclas, remontam à década de 1760. Estes experimentos foram feitos primeiramente em trompas. Segundo Rosa (2021, p. 14), esses experimentos ocorreram em um período de cem anos (1750 – 1850).

Os músicos ainda dependiam da habilidade de seus lábios para afinar os harmônicos e produzir notas fora da série harmônica. Somente na segunda metade do século XVIII, após a época dos grandes mestres como J.S. Bach e Haendel, foi descoberto pelo músico Anton Joseph Hampel 1710-1771, que colocando a mão dentro da campana variando sua posição, era possível diminuir um semitom ou mais, e assim, produzir notas não harmônicas com facilidade e maior precisão (Montagu, 2007, p. 119,120).

Rosa (2021, p. 14) afirma, ainda, que algumas invenções já haviam aparecido em meados da década de 1750, permitindo que os trompistas tocassem notas fora da série harmônica natural do instrumento. Essa técnica tinha por nome de *Stopftechnik*, e consistia em que o músico colocasse a mão dentro da campana, e ajustando-a, conseguisse alterar o tom das notas. Rosa (2021, p. 14) conclui que esta técnica foi a principal forma de tocar cromatismos na trompa, até a invenção das válvulas.

Segundo Rosa (2021, p. 14), esta técnica não se tornou popular entre os trompetistas porque a necessidade de se obter tons cromáticos não era muito procurada no tipo de repertório executado por estes instrumentistas. Além disso, no trompete, esta técnica só é possível se for feita alteração no formato do instrumento, pois, devido à sua dimensão, não seria possível para o músico alcançar com a mão a campana nos modelos de trompetes naturais comumente utilizados. No sentido de permitir a realização de notas cromáticas, foi desenvolvido, por volta de 1823, um trompete em formato de meia lua, como mostra a figura abaixo (fig. 49).

Figura 43 – Trompete no formato de meia lua, Linz, 1823



Fonte: Egger Instruments (c2023).

A técnica de colocar a mão dentro da campana altera drasticamente o timbre da nota resultante, o que exige uma compensação, com mais ar, por parte do músico.

O trompete de chaves (fig. 50) foi, sem dúvida, um marco na história da evolução/mudança do trompete, pois antes de sua invenção só era possível tocar algumas notas cromáticas, e isto apenas no registro agudo do trompete.

Segundo Tarr (1988, p. 150), certamente a tentativa mais bem-sucedida de tornar o trompete cromático por meio de furos foi feita por Anton Weidinger (Viena, 1766 – 1852).

Figura 44 – Trompete de chaves, Linz, século XIX



Fonte: Egger Instruments (c2023).

Para melhor visualização do funcionamento deste instrumento, acesse o link ou o QR code abaixo, que exhibe o trompetista Markus Würsch tocando o 3º movimento do concerto para trompete de Haydn.

Figura 45 – concerto de Haydn em Eb maior para trompete



Fonte: Carvalho (2023a).

Com este trompete, passou a ser possível tocar escalas cromáticas na região grave do instrumento. Com essa mudança, compositores como Joseph Haydn e Johann Nepomuk Hummel escreveram os primeiros concertos para este tipo de trompete.

Haydn foi o primeiro a aproveitar essa inovação, e escreveu, em 1796, seu conhecido concerto para um trompete na tonalidade de Mi bemol. A obra foi estreada somente em 1800.

Segundo Rosa (2021, p. 19), em 22 de dezembro de 1798, Weidinger apresentou para o público vienense seu novo instrumento, tocando a “Sinfonia Concertante em Mi Bemol Maior” para Trompete de Chaves, Bandolin, Violone, Pianoforte e Orquestra, de Leopold Kozeluch.

Hummel escreveu seu concerto provavelmente em 1803, e a obra foi estreada em 1804. Rosa (2021, p. 20) afirma que, tendo em mente o novo instrumento, Hummel explora mais o registro grave, adiciona passagens cromáticas mais complexas, e passa por tonalidades mais distantes. Diante disso, ele conclui que Weidinger provavelmente teria tido um instrumento diferente e aprimorado, pois são necessárias pelo menos cinco chaves para ser possível tocar este concerto.

A corneta de chaves surgiu cerca de duas décadas depois do trompete de chaves. As primeiras possuíam cinco chaves, embora houvesse alguns modelos de até doze chaves. Tratava-se de um instrumento um pouco mais afinado e com som mais agradável que o trompete de chaves que um tubo parecido com o *flugelhorn* e seu som era mais escuro e aveludado.

A história da corneta de chaves, inventada no princípio do séc. XIX por Joseph Haliday (1774-1857) em Dublin, começa quando este aplica a uma corneta militar inglesa do séc. XVIII um sistema de cinco chaves. Em 5 de Maio do ano de 1810, este novo modelo foi patenteado em Londres (VEIGA, 2011, p. 10).

Figura 46 – Corneta de sete chaves



Fonte: Museu de Lisboa.

“Os trompetes naturais de tamanho fixo eram incapazes de tocar cromaticamente ou mesmo diatonicamente em registros mais baixos. Para atender a essa necessidade, um trompete com bocal deslizante foi desenvolvido” (Campbell et al., 2021, p. 9).

Resultando em um trompete de Vara (*Slide Trumpet, Zugtrompete, Tromba da Tirasí*). Trata-se de um instrumento com um mecanismo parecido com uma vara de trombone. Em alguns modelos deste trompete, o músico movimentava o instrumento todo, sem, no entanto, tirar o bocal dos lábios. Este instrumento, assim como o trompete de chaves, também não teve grande sucesso entre os trompetistas, pois o músico perdia muito de sua mobilidade para manusear o instrumento. Para Rosa (2021, p. 27), mesmo sendo cromático, o trompete de vara foi, aos poucos, perdendo lugar para o trombone. No entanto, este trompete foi usado por J.S. Bach em algumas de suas Cantatas.

As figuras a seguir mostram alguns modelos de trompete de vara (fig. 52,53 e 54).

Figura 47 – Hans Memling, ca. 1490



Fonte: Egger Instruments (c2023).

Para melhor visualização do funcionamento deste instrumento, acesse o link ou o QR code abaixo, em que trompetista Greg Ingles apresenta o trompete de vara.

Figura 48 – vídeo com exemplo do trompete de vara



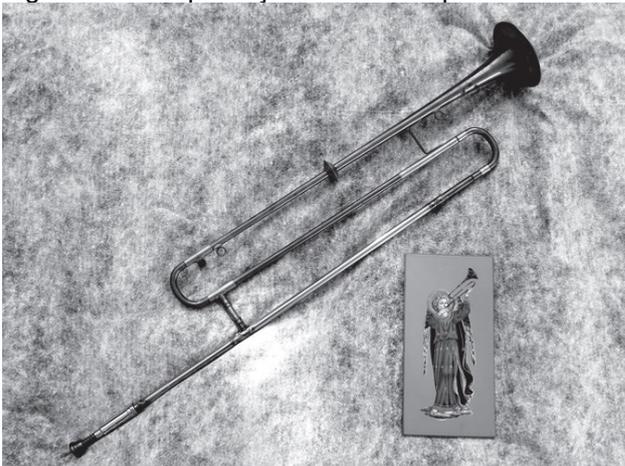
Fonte: Carvalho (2023b)

Figura 49 – Crispian Steele-Perkins, tocando um trompete de vara Inglês



Fonte: Koehler (2014, p. 43).

Figura 50 – Reprodução de um trompete de vara renascentista, feito por Henry Meredith



Fonte: Koehler (2014, p.38).

Segundo Baines (1983, p. 313), pode-se dizer que o trompete de slide resguardou as melhores qualidades do trompete natural numa época de transição, reduzindo ao mínimo os seus defeitos. Somente quando o timbre e o estilo do trompete natural foram finalmente abandonados, o trompete deslizando perdeu seu lugar até então ocupado.

TROMPETE DE VÁLVULAS A PISTÃO E VÁLVULAS A ROTOR

Segundo Koehler (2014, p. 48), o sistema de válvulas foi inventado por volta de 1814 – 1815. Segue a lista dos maiores desenvolvedores dos sistemas de válvulas:

Tabela 2 Tabela dos desenvolvedores dos sistemas de válvulas.

Mecanismo	Inventor
Stölzel Valve	Heinrich Stölzel, Alemanha, 1814-1816
Rotary Valve	Friedrich Blühmel, Alemanha, 1814-1816
Vienna Valve	Christian Friedrich Sattler, Friedrich Riedl, Joseph Kail, Alemanha, 1819,1821-1830
Berlin Valve	Heinrich Stölzel, Wilhelm Wieprecht, Alemanha, 1835
Swivel disc Valve	John Shaw, Inglaterra, 1838
Périnet Valve	François Périnet, França, 1839

Tanto o sistema de válvulas com pistões, quanto aquele com válvulas rotativas (rotores), possuem a mesma finalidade: deixar o trompete cromático desde sua nota fundamental.

Pode-se dizer que as válvulas possibilitam modificar rapidamente a extensão do tubo. Sendo assim, elas constituem, sem dúvida uma invenção extraordinária para o trompetista. Cada válvula possui uma volta de tamanho diferente que, acoplada ao tubo principal, permite abaixar o tom principal dele. A segunda válvula abaixa a afinação fundamental em meio tom; a primeira válvula, um tom, e a terceira, um tom e meio. Sendo assim, combinando as sete posições possíveis com essas três válvulas, obtemos todas as notas, desde a fundamental, até onde a habilidade do músico alcançar.

Segundo Tarr (1988, p. 15), depois da invenção do trompete valvulado (ou seja, aquele que possui pistões ou rotores), por volta de 1815, com o qual se tornou possível tocar cromaticamente, o trompete tornou-se cada vez mais aceito na música clássica, enquanto o trompete natural foi relegado a um instrumento utilizado apenas para sinalização.

Os primeiros trompetes de válvulas usados em orquestras eram geralmente afinados em Fá, uma quarta mais alta que o trompete natural em Dó (Tarr, 1988, p. 15) (figura 55).

Figura 51 – Trompete em Fá, (Perinet, Paris, 1856)



Fonte: Egger Instruments (c2023).

O sistema de válvulas incorporou as vantagens dos sistemas anteriores eliminando as desvantagens. As desvantagens tanto do stopped trumpet quanto do trompete de chaves eram a diferença existente entre as cores das notas da série harmônica em relação àquelas produzidas artificialmente (i.e., as notas que não poderiam ser tocadas no trompete natural). Apesar de oferecer um som mais homogêneo que o dos outros dois modelos, o trompete de vara não era ágil. Com o trompete de válvula todos estes problemas tiveram um fim: a qualidade do som passou a ser igual em todas as notas (com exceção dos primeiros modelos que foram aperfeiçoados posteriormente), além de oferecer quase tanta agilidade quanto um instrumento da família das madeiras. Apesar de tantas vantagens, o trompete de válvulas encontrou bastante resistência no início, principalmente da parte dos trompetistas mais antigos, devido tanto ao fato de que uma tradição seria quebrada com sua chegada quanto às imperfeições dos primeiros modelos desenvolvidos (Simão, 2007, p. 33).

RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS DE AFINAÇÃO NO TROMPETE NATURAL E TROMPETE MODERNO

Afinação é um dos aspectos mais exigidos e criticados do desempenho instrumental. Todos os trompetistas que esperam ter bom desempenho ao longo de suas carreiras deveriam devotar constante atenção para esse aspecto. Acreditamos que o desenvolvimento da afinação passa inicialmente, pela conscientização das habilidades necessárias para ouvir e reproduzir. Sem uma consciência acurada de tais necessidades não seria possível tocar com afinação segura (Baptista, 2016, p. 60).

Altenburg destaca quatro notas com problemas de afinação em seu tratado. São elas: Lá#3, Fá4, Lá4 e Lá#4, (escrita mais comum, Sib3, Fá4, Lá4 e Sib4). Ele diz que o trompetista artístico e especialista deve necessariamente tentar corrigi-las usando uma embocadura habilidosa e uma quantidade adequada de esforço (1974 [1795], p. 72).

Altenburg começa explicando que o Lá# (nota escrita mais comumente em partituras de trompete natural, como Sib3) é uma nota que se encontra entre o Lá# e o Si Bemol, e que por não se harmonizar com nenhum tom acima ou abaixo, ele é

completamente inútil,⁹ e que será melhor usado como Si bemol, na oitava de cima, sendo indispensável nas tonalidades de Fá Maior e Sol menor. Ao se fazer uso destes tons, deve-se tentar subir o seu tom, porque senão soaria baixo demais em relação a outros tons.

O mesmo ocorre com o Fá4, muito alto para ser Fá4, e muito baixo para ser Fá#4. Altenburg diz que se deve procurar conduzi-lo para cima, subindo a nota para Fá#, ou então abaixá-lo, para atingir o Fá natural.

Altenburg afirma que deve ser observada essa última situação também na nota Lá4. Deve-se atentar para melhorar essas notas, especialmente em trechos com notas longas.

É útil praticar a relação entre as notas da tônica, terça e quinta, para desenvolver uma melhor sensação entre as alturas, fazendo isso especialmente em escalas e arpejos. Verificar tons isolados é bom para obter referências, mas não necessariamente desenvolverá habilidades de entonação em conjunto (Koehler, 2014, p. 94).

TROMPETISTA MODERNO COM TROMPETE NATURAL

Muito músicos compactuam provavelmente com a ideia de Paganelli (1966, p. 146), de que os instrumentos musicais possuem um interesse histórico, além do simples apelo estético, que refletem o gosto e o estilo do período em que foram feitos, e que naturalmente é o som do instrumento que consiste no verdadeiro teste de sua qualidade.

Atualmente, o que notamos no Brasil, é que a grande maioria dos trompetistas utiliza o trompete *piccolo*¹⁰ para tocar obras do período barroco, ou obras posteriores que necessitam deste instrumento, sejam elas solistas ou não.

A tecnologia aplicada hoje em dia na construção de trompetes modernos em afinações como Fá ou Sol também contribui para que o repertório de música barroca seja tocado com maior facilidade. Entretanto, quando se utiliza um trompete natural para este repertório, ao invés de um moderno, há muitos ganhos e perdas, não apenas

⁹ Altenburg se refere a nota emitida naturalmente, que fica fora do padrão de afinação temperado, ou seja, não é nem Sib3, nem La#3.

¹⁰ Trompete também chamado de “trompete de Bach” criado no final do século XIX, muito divulgado com as gravações do trompetista francês Maurice André no século XX.

no sentido técnico, mas também musical.

Há vários músicos que acreditam que se deveria tocar a música antiga com instrumentos autênticos – mas eles nem sabem direito o que podem e o que não podem fazer estes instrumentos. Eles adotam os instrumentos antigos sem perceber os sentidos, talvez porque tenham sido chamados para tocá-los e sejam bem pagos pra isso ou talvez porque eles próprios os achem interessantes. O aspecto decisivo de sua interpretação, sua “marca registrada”, por assim dizer, é para eles o instrumento antigo, “o instrumento original” – mas não aquilo que este instrumento quer e pode fazer. O músico, entretanto, aprendeu a fazer música em um outro instrumento, que está na origem de seu ideal sonoro e de sua concepção musical. Ele toma, em seguida, o instrumento barroco e tenta, intuitivamente, nele realizar o ideal sonoro ao qual está habituado. É o que se ouve constantemente e o resultado são estes conjuntos que soam lamentavelmente, que tocam pretensamente em instrumentos antigos; mas sente-se, a cada volta do caminho, a saudade que o músico tem daquela sonoridade que sempre lhe foi familiar quando eram outros os seus rumos. De modo que isto não funciona: não se pode fazer um belo *sostenuto* com um arco barroco, mas mesmo assim se tenta; não se pode obter uma certa exuberância sonora, mas se procura fazê-la de qualquer maneira. O resultado é lamentável, e o ouvinte, é claro, se diz: instrumentos com tal sonoridade só pode ser porque os compositores de antigamente eram pobres e não conheceram possibilidades melhores. O músico que chega aos instrumentos antigos por este caminho jamais se convencerá do absurdo do seu percurso. Mas irá abandonar o instrumento antigo na primeira oportunidade (Harnoncourt, 1988, p. 123.)

É claro que o simples fato de se utilizar um instrumento original, ou uma cópia fiel da época, não caracteriza a prática musical historicamente orientada. Instrumentistas que utilizam instrumentos históricos estão, de modo geral, de acordo com o fato de que o uso do instrumento já é de grande valia. Entretanto, uma interpretação musical que vise recuperar o horizonte de sentido de sua época de composição precisa levar em conta outros fatores.

O repertório orquestral exige mudanças frequentes de timbres, estilos de execução, dinâmicas e articulações. Em alguns casos, por exemplo, a programação das obras – dentro de um mesmo concerto – pode exigir três ou mais opções de instrumentos (Dissenha, 2017, p. 165.)

Muitas vezes, um músico pode realizar as possibilidades técnicas e sonoras de uma interpretação histórica muito melhor com o seu instrumento moderno do que com um instrumento de época, com o qual ele não “cresceu” musicalmente. Aqui também, neste complexo domínio, é necessário que, em cada caso, se pesem as vantagens e desvantagens do instrumento antigo sobre o moderno (Harnoncourt, 1988, p. 121).

Para Boni (2008), existem cinco fundamentos interpretativos no período barroco especificamente importantes para o trompetista natural: afinação e temperamento; crescendo e diminuendo nas notas; articulação; improvisação; pirâmide. Este último termo, incomum, é esclarecido por Boni:

As notas mais fortes, com maior potência sonora no trompete, estão situadas na região do Principal. Na região de Clarino (notas agudas) estão as mais suaves, é a parte discreta e de cavalheirismo do instrumento. É técnico: fenômeno físico do instrumento verdadeiramente natural e com utilização de bocal barroco (que é grande) (Boni 2008, p. 64).

Acredito que utilizar o trompete natural para uma performance torna-a mais vocal e com timbre mais claro. Outra é a melhor inclusão do instrumento em grupos menores. Diferente do que ocorre com um trompete *piccolo*, que é o moderno usado para o repertório barroco, a sonoridade do trompete natural resulta muito mais homogênea dentro de um conjunto musical de pequenas dimensões.

Segundo Koehler (2014 p. 175), o trompete *piccolo* não era um instrumento convencional na década de 1950. Naquela época, os quintetos de metais estavam apenas começando; os trompetistas clássicos não tocavam jazz e vice-versa; executar o repertório barroco em trompetes naturais era considerado impossível.

Acredito que com uma orquestra normal, mesmo sem instrumentos originais, é possível tocar a música clássica e pré-clássica bem melhor do que se faz hoje e acho também que para obter-se uma melhoria no campo da interpretação não basta apenas colocar instrumentos barrocos nas mãos dos músicos. Eles iriam tocar tão mal que, após dois ensaios, já estariam convencidos de que a coisa não funciona. Creio – e é isto que eu queria dizer quando inicialmente reclamei por uma hierarquia de prioridades – que o músico tem de, em primeiro lugar, descobrir o modo de expressão musical de cada época no instrumento com o qual ele consegue exprimir-se. Dessa forma, se quisermos situar a música no primeiro plano, a questão dos instrumentos ficará lá embaixo numa lista de hierarquias. Por isso, é necessário, antes de tudo, tentarmos, na medida do possível, realizar com os instrumentos disponíveis a dicção e a articulação desta música. Mas, para o músico sensível, acabará fatalmente chegando aquele momento em que ele dirá: daqui por diante vou precisar de um outro instrumento mais condizente. Um grupo de músicos que conseguir chegar aos instrumentos antigos por esta via não só fará uso destes de forma mais convincente como também lhes descobrirá a linguagem com muito mais facilidade do que o faria um grupo de músicos que toca instrumentos antigos apenas por uma questão de moda (Harnoncourt, 1988, p. 124,125).

Os instrumentos musicais da antiguidade voltam a ser apreciados, agregando para o nosso prazer e conhecimento. Só eles podem revelar todas as sutilezas da música tocada em qualquer época da história (Paganelli, 1966, p. 147).

Hoje, temos mais informações e estudos desenvolvidos do que na metade do século XX. Apesar de quase cem anos terem se passado, considero que há muito mais informações a serem descobertas a respeito do trompete natural. Nesse sentido, pesquisas que envolvam o assunto poderão trazer à tona novos materiais, repertórios, peças escritas para o instrumento, assim como modelos de instrumentos utilizados no

passado, e isto geraria maior inclusão e/ou utilização desse instrumento, sem receio de críticas negativas por músicos ou maestros em orquestras chamadas modernas.

CAPÍTULO 2 – COMPARAÇÃO ENTRE O TROMPETE MODERNO E O TROMPETE NATURAL

DIFERENÇAS DE EXERCÍCIOS

Aprender a tocar um instrumento musical é sempre uma experiência desafiadora e recompensadora. Como estudante iniciante de trompete, pode-se esperar uma jornada de exploração musical e autodescoberta. O trompete é um instrumento de sopro que requer uma quantidade significativa de resistência física, controle da respiração e treinamento auditivo. Portanto, é crucial que o aluno desenvolva uma base sólida nos fundamentos do trompete.

O primeiro passo pode ser uma breve história do instrumento, já que tocar trompete requer, como primeiro passo, familiarizar-se com o próprio instrumento. Além disso, é necessário conhecer as várias partes do trompete, como o bocal, as válvulas ou pistões e campana. O aluno também deve aprender a postura correta e o posicionamento das mãos, essenciais para produzir um som claro e ressonante.

Em seguida, o aluno deve se concentrar em desenvolver uma embocadura forte e consistente, no que se refere ao posicionamento e controle dos lábios, boca e músculos faciais ao tocar trompete. Isso envolve a prática de exercícios de notas longas, intervalos, flexibilidade e algumas melodias, e exercícios de articulação para aumentar a força e o controle dos lábios e da boca. Além da técnica física, o aluno também deve desenvolver um senso aguçado de afinação e ritmo. Isso pode ser alcançado praticando escalas, arpejos e melodias simples. À medida que o aluno avança, ele pode começar a explorar peças musicais mais complexas e aprender a tocar com expressão e musicalidade. Em diversas escolas de música ou conservatórios, o aluno passará a estudar um determinado método progressivo, que, irá conter tais estudos. Quando comparamos este tipo de manual com um método para trompete natural, estes elementos se repetem, porém com um grau de dificuldade maior. Isto pode decorrer do fato de a grande maioria dos que iniciam seus estudos de trompete natural, já são trompetistas com nível avançado ou até profissionais. Nos exemplos seguintes veremos as diferenças entre alguns exercícios de um método para iniciante de trompete moderno, em contraste com os exercícios de um método para trompete natural.

Figura 52 – Primeiras notas (método para trompete moderno)

As notas introduzidas nesta página são:

1

Conte 1234 0 0 0 0 0 0

2

Conte 1234 1 1

Fonte: Cascapera (1989, p. 8).

Figura 53 – Primeiras Notas (método para trompete natural)

Fonte: Farley; Hutchins (1990, p. 3).

A figura seguinte nos mostra alguns exercícios de grau não iniciante, apesar de estar no início do método de Miachel Laird (1999).

Figura 54 – Fingering Technique (método para trompete natural)

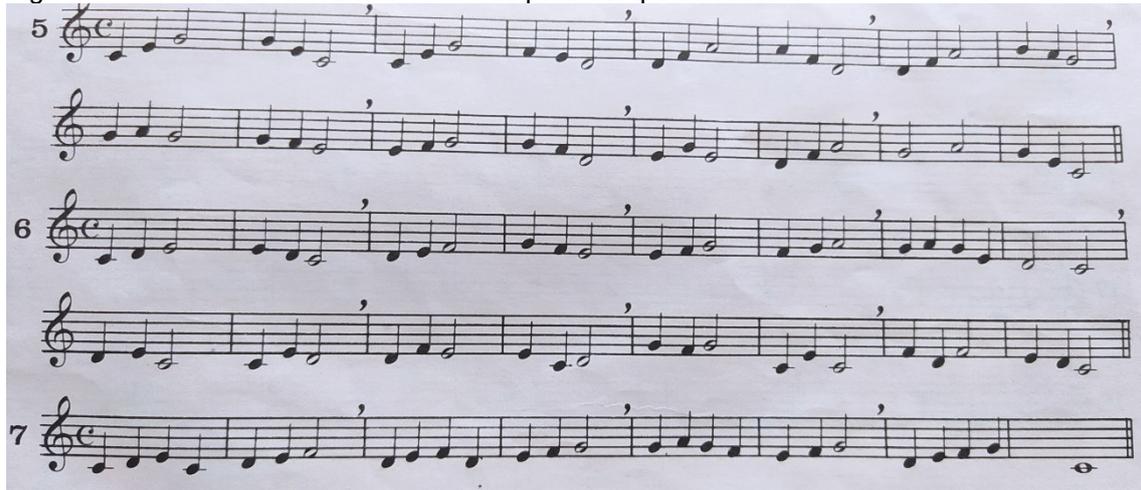
1.

2.

3.

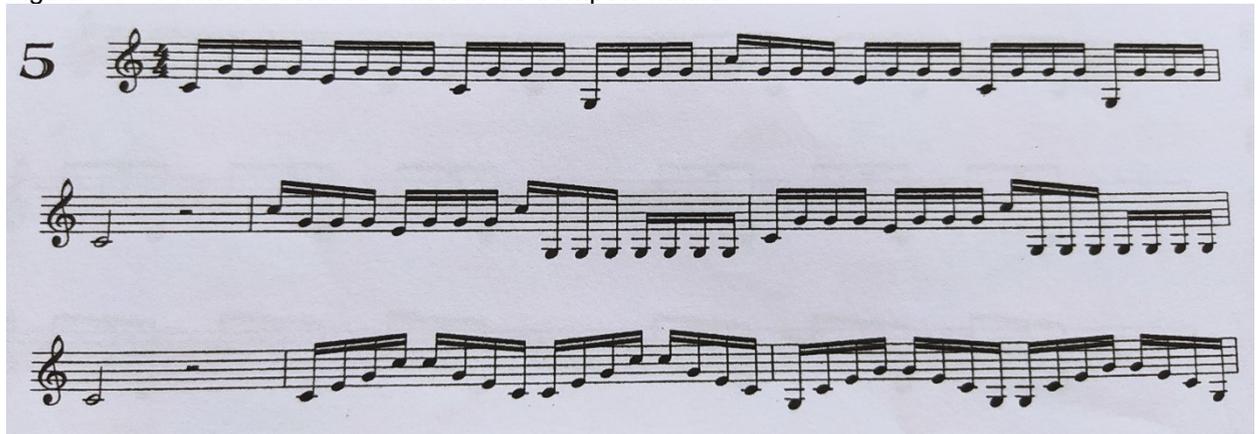
Fonte: Laird (1999, p. 10).

Figura 55 – Primeiros exercícios – método para trompete moderno



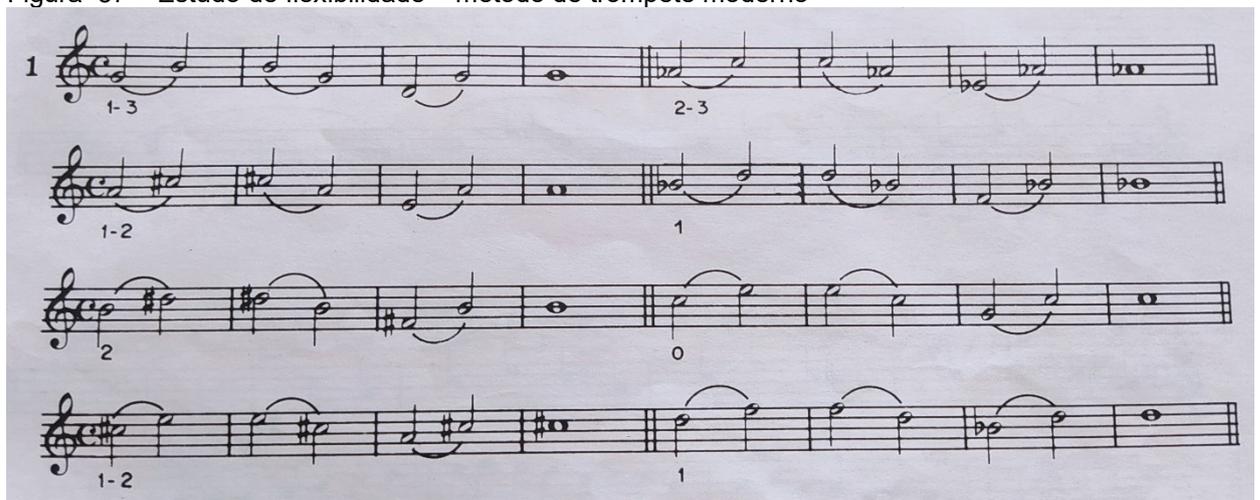
Fonte: Cascapera (1989, p. 11).

Figura 56 – Primeiros estudos – método de trompete natural



Fonte: Farley; Hutchins (1990, p. 5).

Figura 57 – Estudo de flexibilidade – método de trompete moderno



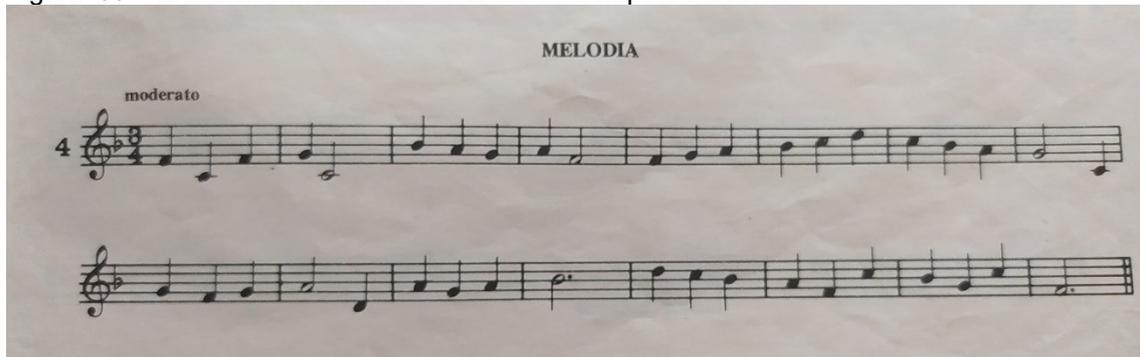
Fonte: Cascapera (1989, p. 45).

Figura 58 – Exercícios de flexibilidade – método de trompete natural



Fonte: Freeman (2017, p. 39).

Figura 59 – Exercícios melódicos – método de trompete moderno



Fonte: Cascapera (1989, p. 35).

Figura 60 – Exercícios melódicos – método de trompete natural

Fonte: Farley; Hutchins (1990, p. 30).

ARTICULAÇÕES E SÍLABAS

Articulação para o trompetista nada mais é do que separar as notas: essa separação pode soar de diversas formas, dependendo de como o músico utiliza a língua, o ar, e as sílabas. Articulações podem trazer efeitos, e também uma clareza maior da frase executada, e, por conseguinte, se encaixar em um determinado estilo

musical.

Essa clareza era muito importante no meio militar e fundamental para a compreensão de estilos musicais, pois, nesse contexto, era vital que eles fossem compreendidos pelas tropas em seus toques informativos e sinalizadores.

A articulação é o processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. Articular tem a função de dividir, colocando algo ponto por ponto com a função de separar as partes. Sobretudo, na música, observa-se por articulação o ligar e o destacar das notas. Em se tratando de um som musical, toda articulação tem uma definição de começo, meio e fim com que os sons separados apareçam claramente. Outro aspecto a ser analisado referente à articulação é que existe uma variedade de acentuações sobre os sons separados. Essas acentuações, por muitas vezes, têm um caráter curto ou prolongado. Devido a isso é importante saber interpretá-las, é como o aprendizado dos vocábulos de um idioma falado (Beltrami, 2008, p. 53).

Tanto no trompete natural quanto no trompete moderno, temos alguns registros que apresentam para o músico diversas articulações e sílabas e explicam sua utilização. Tratados dedicados ao trompete natural também documentam essas sílabas e articulações, como, por exemplo, o método de Bendinelli, *Tutta L'arte dela Trombetta*. (1614), ou o método de Girolamo Fantini “*Modo per Imparare a Sonare di Tromba*” (1638), além tratado de Johann Ernst Altenburg “*Essay on na Introduction to the Heroic and Musical Trumpeter's and Kettledrummer's*” (1795), todos com exemplos em partituras.

Cesare Bendinelli (1542-1617) passou quase 40 anos como trompetista-mor na corte de Munique. Em 1614, ele presenteou a Accademia Filarmonica de sua cidade natal com um trompete em forma de pretzel e um método manuscrito feito em 1585 por Anton Schnitzer I, de Nuremberg. O método incluía mais de 300 sonatas para serem executadas em procissões e outras ocasiões festivas por um conjunto de trompetes de cinco a dez partes, incluindo sinais militares e peças para um trompete desacompanhado (Locke, 2011, p. 5).

Foi Bendinelli quem escreveu primeiro para trompete, as vocalizações – no seu manuscrito é característico o uso de “dra”, principalmente como se fosse um anacruse ou um harpejo de uma nota curta para outra de tempo maior. As vocalizações eram pensadas também com sentido rítmico, o que gerava as suas diferenças (Boni, 2008, p. 72).

Fantini baseou seu método em uma grande gama de articulações (ligado, tenuto, staccato etc.) através da proposição de vocalizações de diversas vogais e consoantes no trompete natural. Como utilizou diversas consoantes para este objetivo, o método ficou rico em escolhas de ataque, agrupamentos e finalizações (Boni, 2008, p. 73).

Figura 61 – Sílabas usadas no registro clarino

le ra le ra li ru li ta te ta ta ti ta ta
 ti ri ti ri ti ri di la le ra la la la la
 teghe teghe teghe di lal de ra de ra de ra
 ta te ta se ta se ta le ra le ra la ta se ta se ta
 la ra le ra la ra la se gbe teghe da se re se re da

II

tia tia da la la le ra la la la le ra le ra la
 dia dia da ta ra se re da ta ra se re se re da
 leralera la ti ri ti ri da teghe teghe teghe da
 la la le ra le ra le ra teghe teghe teghe teghe ti ri ti ri ti ri ti
 se re se re se re se re le ra lera lera lera teghe teghe teghe di



Fonte: Fantini (1638, p. 10-11).

No registro agudo, Fantini observa o uso de qualquer sílaba e indica uma variedade delas para usar em passagens rápidas que incluem le, ra, li, ru, ti, ri, di, ta e te.

Uma articulação final digna de nota é o uso que Fantini faz de *groppo* (uma espécie de trinado articulado) e *trillo* (uma articulação rápida executada por um certo ataque aéreo chamado *huffing*). Articular entre dois tons vizinhos produz o *groppo*. É importante saber que o *trillo* de Fantini não é o *trillo* do final do século 17 e 18 produzido por uma ligadura rápida entre as notas, mas sim produzido por *huffing* nas vogais a, e, o, i. As abordagens de Bendinelli e Fantini, embora diferentes no tempo, demonstram o quão variadas foram as articulações. No entanto, foi para vantagem dos trompetistas que esses livros foram publicados. Eles ajudaram os trompetistas a definir quais sílabas usar e quando, o que ajudou dramaticamente em suas atividades como trompetista (Locke, 2011, p.7)

Altenburg, em seu tratado, divide os tipos das articulações no trompete natural para cada registro, ou seja, para cada trecho da tessitura do instrumento, entre grave e agudo, ou seja, Principale (grave) e Clarino (agudo).

No registro chamado Principale, Altenburg ensina duas formas de articular: o “tongue stroke”, que é golpe de língua, e o “huffing” que significa “bufar”).

Altenburg ensina a articular mais staccato no Principale para ter maior clareza no trompete natural).

O golpe de língua é assim designado por não se poder realizá-lo senão com um certo golpe e impulso da língua, por meio de pronúncias de certas sílabas curtas no bocal. Este golpe de língua é de diferentes tipos, podendo ser simples, duplo ou triplo, e, nestes dois últimos, não se pronuncia as sílabas apenas de uma maneira. Segundo Altenburg (1974 [1795], p. 91), essa é uma das características mais importantes da linguagem barroca, e se opõe à nossa ênfase atual na igualdade de articulação em cada nota. Vejamos na figura 66, os exemplos de articulações, tanto no staccato duplo, quanto no staccato triplo descritos por Altenburg:

Figura 62 – Staccato simples e duplo

The image displays musical notation for two types of staccato articulation. Part (1) is labeled 'single' and shows the syllables 'ri-ti-ri-ton, ki-ti-ki-ton' with single notes. Part (2) is labeled 'double' and shows 'ti-ri-ti-ri-ton, ti-ki-ti-ki-ton' with double notes. A QR code is located to the right of the notation.

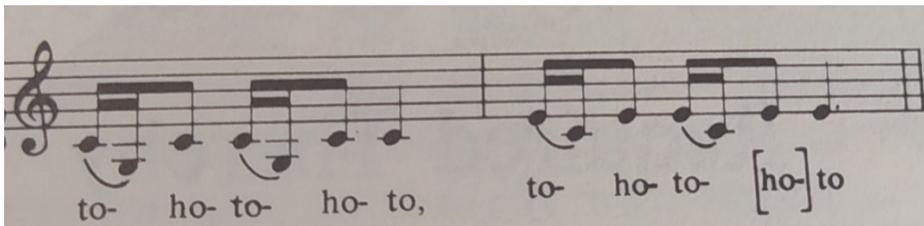
Fonte: Altenburg (1974 [1795], p. 92).

Altenburg diz que a articulação das sílabas RI-TI-RI-TON, e KI-TI-KI-TON para o staccato simples, e das sílabas TI-RI-TI-RI-TON e TI-KI-TI-KI-TON para o staccato duplo, devem ser usadas apenas no registro grave (Principale).

Altenburg (1974 [1795], p. 92), diz que alguns virtuosos tentaram usar essa articulação no registro Clarino, mas ele afirma que esse tipo de artificialidade exagerada é mais fantástica do que artística. Com isto, pode-se depreender que Altenburg considerava o uso da articulação dupla e tripla inadequada ao registro Clarino. Podemos entender que Altenburg classifica a articulação dupla e tripla no registro agudo como uma maneira não natural de se tocar trompete.

Sobre a outra articulação, “Huffing”, ainda no registro grave (Principale), Altenburg diz que ela é feita de diferentes maneiras, mas apenas duas merecem atenção. A primeira é chamada “breaking” [*überschlagende*], porque, nela, dois tons sempre “se quebram” um sobre o outro. É como deslizar ou apoiar na nota debaixo, como podemos ver no exemplo da figura 67:

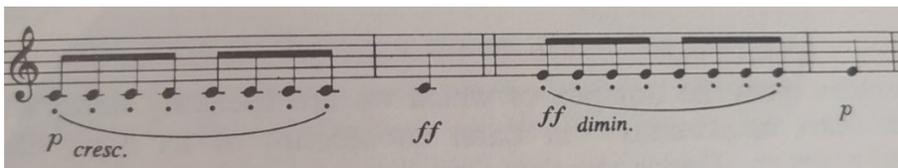
Figura 63 – “breaking”



Fonte: Altenburg (1974 [1795], p. 93).

A segunda é chamada “beating” [*schwebende*], porque, nela, a nota tocada é expressa ora forte, ora suave, gerando uma espécie de flutuação na forma de tocar. Sua notação aparece na figura 68:

Figura 64 – “beating”



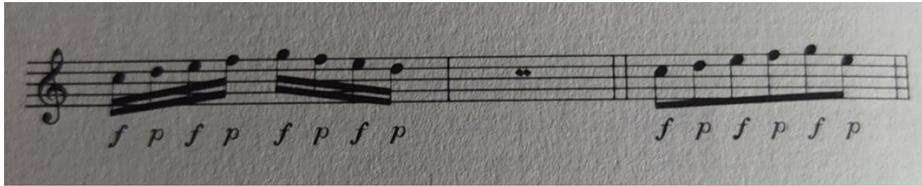
Fonte: Altenburg (1974 [1795], p. 93).

Os pontos abaixo indicam a articulação, e as dinâmicas *p* e *f*, as diferentes intensidades.

Como esses dois tipos de “huffing” são encontrados nas obras de J.S.Bach, por exemplo (na Missa em Si Menor), particularmente nas cadências finais, temos aqui nas observações de Altenburg, uma indicação clara quanto à sua execução. Em nenhum caso todas as notas devem ser pronunciadas igualmente. As articulações no “huffing”, provavelmente não são com golpe de língua (Altenburg, 1974 [1795], p. 93).

Altenburg fala, em um capítulo intitulado “Sobre como tocar Clarino e o estilo de execução necessário”, sobre a maneira deve-se tocar essa região no trompete, ele escreve algumas regras, e dentre as mesmas descreve que devemos fazer uma pequena distinção entre notas principais e notas de passagem, de modo que as primeiras sejam tocadas um pouco mais forte que as outras como vemos no exemplo escrito na figura 69:

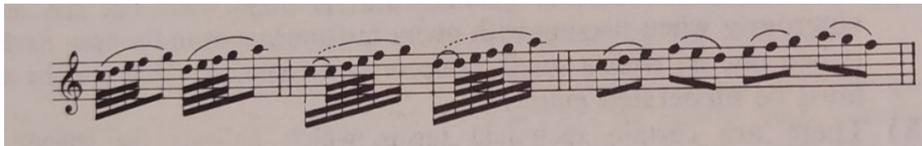
Figura 65 – Notas na região do Clarino



Fonte: Altenburg (1974 [1795], p. 96).

Segundo Altenburg (1974 [1795], p. 97), passagens rápidas e notas que se seguem passo a passo, geralmente são ligadas.

Figura 66 – Notas rápidas



Fonte: Altenburg (1974 [1795], p. 93).

Métodos de trompete publicados entre Altenburg (1795) e Arban (1864) não são tão conhecidos entre os trompetistas, porém temos evidências de três nomes relevantes dessa época, Joseph-David Buhl (1781–1860), Joseph-Gebhardt Kresser (d. 1849). François-Georges-Auguste Dauverné (1799–1874,) sendo este último sobrinho de Buhl.

Segundo *Historic Brass Society Journal*, Buhl, Dauverné e Kresser sem dúvida formaram uma escola parisiense de trompete, pois compartilhavam desempenho e experiências pedagógicas comuns e tinham o mesmo impulso inovador básico de experimentar seu instrumento. Os três não só tocaram em muitos dos mesmos conjuntos, como também se apresentaram juntos nos conjuntos mais importantes da época: a Opéra, via *Académie Royale de Musique*, os *Gardes du Corps du Roi*, e a *Société des Concerts*. Numa época em que o ensino no conservatório para trompetistas estava ainda sendo instaurado, todos esses professores compartilhavam a experiência de instruir alunos em academias militares. Buhl e Dauverné desempenharam um papel vital na introdução do trompete de válvula na França. Buhl padronizou a música militar e projetou seu próprio metrônomo, enquanto Kresser e Dauverné preservaram, tanto quanto possível, o uso do registro do Clarino do século

XVIII. Cada um de seus métodos também reflete suas abordagens individuais ao trompete. Buhl era um professor prático muito interessado em simplificar o desenvolvimento de seus alunos, visando transformá-los em trompetistas militares funcionais. Kresser ensinou um grupo semelhante de alunos, mas teve a liberdade de ajudá-los no caminho da arte. Dauverné conseguiu integrar as duas abordagens, apresentando de forma sistemática e exaustiva o instrumento para seus alunos do Conservatório de Paris. Podemos ver, nas próximas figuras (figuras 71 e 72), exemplos de articulações escritas nos métodos desses três trompetistas.

Figura 67 – Staccato tripla.



Fonte: Método David Buhl (p. 16).

Figura 68 – Staccato Simples



Fonte: Kresser: The Journal Society.

Figura 69 – Staccato tripla



Fonte: Método Dauverne (p. 40).

Igualmente a Buhl, Dauverne mantém as mesmas sílabas para a orientação do golpe de língua tripla (staccato tripla).

Dauverne apresenta muitos exercícios com staccato (figura70).

Figura 70 – Exercícios com staccato.



Fonte: Método Dauverne (p. 58).

Observamos que Dauverne mesclou em seu método exercícios para trompete natural e trompete moderno, e também escreveu diversas articulações para serem estudadas.

À medida que o trompete foi sendo modificado, mudanças na articulação foram acontecendo.

No final do século XVIII, os compositores começaram a escrever música para trompete solo. O concerto para trompete em Mib Maior de Haydn, de 1796, J.N. e o concerto para trompete em Mi Maior de Hummel, de 1803, servem como dois exemplos da necessidade de articulação para ser mais unificado (por exemplo, tu tu tu). No cenário orquestral, o trompete precisava soar forte para executar obras como a Sinfonia nº 3 em Eb Maior 'Eroica' (1804) e a Sinfonia nº 7 em Lá (1812) de Beethoven (Locke, 2011, p. 10-11).

Após esses métodos citados anteriormente, chegamos a Jean-Baptist Arban (1825–1889), que foi o aluno mais famoso de Dauverne. Ele escreveu um método que abrange as técnicas necessárias para se estudar cornet ou trompete. Possivelmente o seu método seja o mais conhecido e usado atualmente por todos os estudantes sérios de trompete moderno.

Arban também explicou com mais detalhes o uso das articulações advertindo que não se deve bater a língua, mas usá-la de forma semelhante a uma válvula (que se abre e se fecha).

Segundo Baptista (2016, p. 49), esse método, frequentemente chamado de "Bíblia dos trompetistas", ainda é o mais utilizado para o aprendizado de trompete.

Arban começa explicando alguns pontos que ele julga serem muito importantes para o aluno de trompete, mas o que vamos destacar são suas marcações de articulações. Em seus exemplos, ele mostra a maneira correta e a incorreta de se

tocar alguns exercícios, e o interessante é que ele enfatiza a busca de se articular de forma igual, ao contrário do que ensinam os professores do século XVII e XVIII.

Abaixo temos alguns exemplos segundo Arban, que descrevem o que ele considera correto e incorreto. Com uso de sílabas ele exemplifica o escrito na partitura (figuras 74,75,76,77 e 78).

Figura 71 – Articulações de Arban

Figura 71 displays four musical staves illustrating articulation exercises. The first staff shows a sequence of eighth notes with the syllable 'tu tu' repeated four times. The second staff shows a similar sequence with the syllable 'te ta' repeated four times. The third staff shows a sequence of eighth notes with the syllable 'tu tu tu tu tu tu tu' repeated. The fourth staff shows a sequence of eighth notes with the syllable 'ta de gue da de gue da' repeated. Each staff includes a treble clef and a 6/8 time signature.

Fonte: Arban Método de Trompete (1864, p. 9).

Figura 72 – Staccato duplo

Figura 72 shows a musical exercise labeled '79.' in 6/8 time. The tempo is marked as '♩ = 72 to 124'. The exercise consists of a sequence of eighth notes with the syllable 'tu tu ku tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu' repeated. The notation includes a treble clef and a 6/8 time signature.

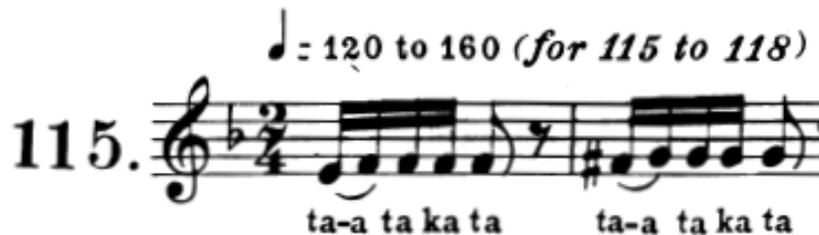
Fonte: Arban Método de Trompete (1864, p. 175).

Figura 73 – Staccato duplo

Figura 73 shows a musical exercise labeled '80.' in 2/4 time. The tempo is marked as '♩ = 96 to 124 (for 80 to 90)'. The exercise consists of a sequence of eighth notes with the syllable 'tu tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku' repeated. The notation includes a treble clef and a 2/4 time signature.

Fonte: Arban Método de Trompete (1864, p. 175).

Figura 74 – Staccato duplo



Fonte: Arban Método de Trompete (1864, p. 183).

Figura 75 – Staccato triplo



Fonte: Arban Método de Trompete (1864, p. 156).

Campos (2005) afirma, a respeito da articulação:

O que distingue a articulação staccato de outros estilos de articulação, principalmente em andamentos mais rápidos, onde não podemos controlar a duração das notas ou o espaço entre as notas, é o estilo de ataque, geralmente caracterizado como um ataque “T” firme. A língua múltipla é uma técnica que permite que os trompetistas de sopro articulem muito mais rápido do que a linguagem simples convencional. Envolve a substituição de um ataque “k” por um ataque “t” a cada duas notas em staccato duplo (“t-k”, por exemplo). No staccato triplo o “k” pode ser tocado a cada terceira nota (“t-t-k”) ou como um staccato duplo modificada (“t-k-t”). Embora a maioria dos músicos use o “t-t-k” para o staccato triplo, o “t-k-t” é igualmente eficaz e pode ser mais fácil para alguns músicos (Campos, 2005, p. 92).

Ao comparamos esses métodos, percebemos que, na época do trompete natural, se ensinava as articulações e sílabas num contexto mais artístico, apresentando-as de forma oral. Já nos métodos de trompete moderno, ou seja, quando começaram surgir as chaves e válvulas, esse contexto se tornou mais técnico, buscando tornar o trompetista apto a tocar notas articuladas em velocidades elevadas,¹¹ e os professores nos aconselham a consertar a sílaba defeituosa, no caso o K. Nos séculos XVII e XVIII, com o trompete natural, ensinava-se a tocar de forma mais desigual, com diversas vocalizações, com variadas sílabas que pudessem soar diferentes, e isto também em diferentes registros, ao passo que nos métodos de

¹¹ Quanto mais rápido você puder usar o staccato simples, mais rápido vai poder tocar o staccato triplo (HAYNIE J.; HARDIN A. 2007,p.51).

trompete moderno busca-se uma maior igualdade e regularidade, independentemente do registro em que esteja a nota.

FLEXIBILIDADE NO TROMPETE NATURAL E NO TROMPETE MODERNO

A flexibilidade é uma das habilidades fundamentais, como por exemplo sonoridade, articulação e estilo para o trompetista. Manter um fluxo de ar constante é necessário para uma boa flexibilidade, e os estudos de flexibilidade, por sua vez, desenvolvem esse ar, como afirmam Frinck e McNeil (2003, p. 18).

Quando tocamos ornamentos como, por exemplo, o trinado, mordente, apoggiatura e o slide¹², tanto no trompete natural quanto no trompete moderno, nos deparamos com a necessidade de flexibilidade. Na figura 79, podemos observar exemplos do (slide), ornamento descrito por Altenburg.

Figura 76 – Slide – ornamento

Fonte: Altenburg (1974 [1795], p. 112).

Na música em geral, tanto no canto quanto na execução de instrumentos, os ornamentos nada mais são do que certos acréscimos às notas existentes, para embelezar e adornar a peça (Altenburg, 1974 [1795], p. 108).

A flexibilidade é um fundamento vital a ser estudado pelo trompetista, em qualquer tipo de trompete. Sobre este assunto, existem métodos que contêm estudos específicos para aprofundar o intérprete esta técnica, como Walter Smith, Earl Irons, Charles Colin entre outros.

Pode-se entender por flexibilidade o ato de mover-se livremente e com habilidade pela tessitura normal do instrumento, em qualquer velocidade, por meio de qualquer modelo de articulação ou ligadura. Para que isso aconteça,

¹² Ornamento descrito por Altenburg (1974 [1795], p. 112), em que três ou mais notas se sucedem rapidamente para cima ou para baixo. Para tal notação, utiliza-se uma linha diagonal entre as notas, ou então pequenas notas. Atualmente usamos o mesmo sinal e este é determinado portamento.

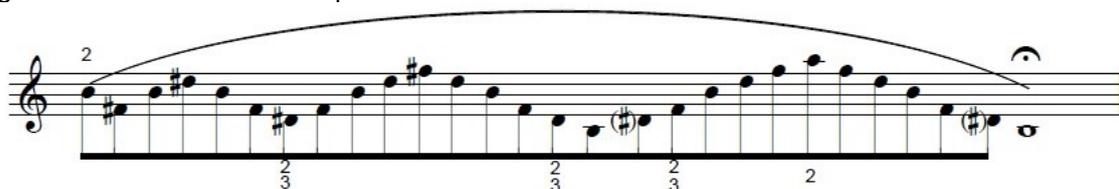
é necessário o desenvolvimento gradual de três pontos básicos: lábios, língua e músculos (Baptista, 2016, p. 34).

Basicamente, a diferença entre o uso da flexibilidade em ambos os trompetes consiste no fato que, no trompete moderno, em passagens rápidas como trinados, os pistões nos ajudam a tocar notas ligadas, dependendo da região a ser tocada, ao passo que no trompete natural sempre que o músico precisar tocar notas ligadas, este dependerá totalmente de uma flexibilidade labial muito bem desenvolvida.

Flexibilidade não consiste apenas em tocar notas ligadas, ou ornamentos ligados: a flexibilidade nos lábios, também é necessária para tocar intervalos distantes na tessitura do trompete. Neste ponto estamos colocando um foco na habilidade de tocar ligado em ambos os trompetes, moderno ou natural.

Na figura 80, podemos observar um exercício de flexibilidade para o trompete moderno. Compreendemos essa diferença, pelo fato de com o acionamento de diferentes pistões, nós podemos tocar notas diferentes da série harmônica da segunda posição, como é o caso deste exercício. Nele, notamos que o Ré3 suspenso, não pode ser tocado com o uso do pistão 2, sendo, assim, necessário o uso da quinta posição, pistões 2 e 3. Esse tipo de estudo não é possível no trompete natural, em que o trompetista está sujeito a uma única série harmônica, a qual ele escolherá ao montar¹³ seu trompete, elegendo para isto um tamanho determinado de tubo, e este produzirá uma série harmônica correspondente.

Figura 77 – Flexibilidade trompete moderno

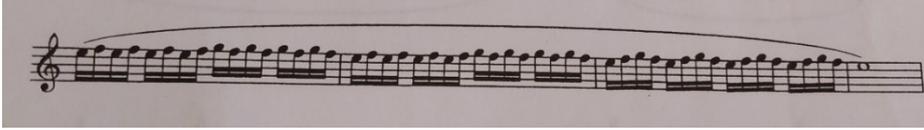


Fonte: Colin (1941, p. 5).

Na figura 81, podemos observar um estudo de flexibilidade para o trompete natural, que trabalha com graus conjuntos. Também existem exercícios com intervalos maiores, porém este exemplo contrasta uma forma interessante dessa técnica em ambos os instrumentos.

¹³ Colocar o tubo ou voltas de afinação em um determinado tamanho, este soará com uma única série harmônica específica de acordo com o tamanho do tubo escolhido.

Figura 78 – Flexibilidade trompete natural



Fonte: Farley; Hutchins (1990, p. 17).

Podemos concluir, em hipótese, que a flexibilidade no trompete natural é vital para tudo que for necessário tocar com esse instrumento, sejam ornamentos ou demais tipos de passagem. Já no trompete moderno, o músico pode ter a “ajuda” dos pistões para os ornamentos, dependendo de qual lugar na tessitura estes se encontrarão. Embora a flexibilidade seja necessária tanto para o trompete moderno quanto para o natural, neste último ela é uma habilidade mais fundamental do que no primeiro.

Em toda a tessitura de ambos os modelos de trompetes, podemos dizer que o músico encontrará a necessidade de utilizar flexibilidade.

TÉCNICAS DO TROMPETE NATURAL APLICADAS À INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA ANTIGA

Embora existam algumas técnicas específicas para o trompete natural, como trinados labiais e paradas manuais, muitos dos conceitos e técnicas fundamentais usados no trompete natural podem ser aplicadas ao trompete moderno. No geral, as técnicas usadas na execução do trompete natural podem fornecer informações e ferramentas valiosas para os trompetistas modernos que procuram melhorar sua técnica de execução e expressão musical. Ao incorporar algumas dessas técnicas em sua prática e performance, os trompetistas modernos podem expandir suas técnicas musicais e desenvolver um estilo de tocar mais matizado e expressivo

Como músicos, somos atualmente condenados a executar música de quatro séculos com as mesmas ferramentas. Todo músico de orquestra sabe que num dia tem de tocar, por exemplo, música contemporânea e, no outro, uma sinfonia de Mozart ou uma obra de Bach ou de Gustav Mahler. Ele não pode trocar de ferramenta, não pode tocar cada dia com outro instrumento. Isso quer dizer que tem de estar muito familiarizado com as diferentes linguagens musicais, a ponto de poder tocar de modo inteiramente diferente com seu instrumento habitual (Harnoncourt, 1988, p. 122).

O trompete moderno e o trompete natural são ambos instrumentos de sopro da família dos metais, que diferem em vários aspectos importantes, incluindo o projeto, técnica de execução e som.

O trompete moderno é um tubo cilíndrico de latão com aproximadamente um metro e meio de comprimento e possui três válvulas ou pistões que permitem ao trompetista alterar o comprimento do tubo e produzir uma gama mais ampla de notas. Em contraste, o trompete natural é um tubo de latão reto e cilíndrico com aproximadamente 2,5 a 3 metros de comprimento e não possui válvulas ou pistões, sendo, portanto, semelhante a uma corneta militar, embora mais comprido. O tamanho do instrumento pode ser alterado usando curvas ou voltas intercambiáveis, mas isso limita a gama de notas que podem ser tocadas.

Tocar o trompete moderno requer o uso das válvulas, que são operadas com os dedos da mão direita, e o trompetista pode produzir uma gama maior de notas com maior facilidade. O trompete moderno também permite maiores faixas de dinâmica e uma execução bem expressiva, com a capacidade de tocar notas muito fortes, o que condiz com orquestra sinfônica moderna.

Tocar o trompete natural exige que o trompetista use os lábios para produzir todas as notas, e a gama de notas que podem ser tocadas é limitada pela série harmônica do comprimento do instrumento. O trompete natural requer um alto nível de habilidade e resistência física, tem menos potência sonora que o moderno, e é mais adequado para tocar em uma faixa limitada de tonalidades.

O trompete moderno produz um som mais brilhante e poderoso do que o trompete natural, e pode ser tocado com uma ampla variedade de tons e dinâmicas. O trompete natural produz um som mais suave e leve, e é mais adequado para tocar em conjuntos menores ou em música dos períodos barroco e clássico.

Ambos os instrumentos têm qualidades únicas e são importantes na história e no desenvolvimento da música ocidental.

Muitas (ou a maior parte) das técnicas usadas no trompete natural podem ser adaptadas e aplicadas ao trompete moderno. Embora o trompete moderno tenha muitas vantagens sobre o trompete natural, estudar as técnicas e os conceitos usados no trompete natural pode ajudar os trompetistas modernos a desenvolver uma compreensão mais profunda do instrumento e melhorar sua execução geral.

Um dos aspectos mais importantes de tocar qualquer instrumento de sopro é o controle da respiração. O trompete natural requer um alto grau desse controle para

produzir um som claro e ressonante. Este mesmo conceito se aplica ao trompete moderno, e os músicos que se concentram no controle da respiração geralmente produzem um som mais focado e centrado.

A articulação no trompete natural é alcançada principalmente através do uso da língua e da respiração. Essa mesma técnica pode ser aplicada ao trompete moderno, embora os trompetistas modernos tenham a vantagem adicional de usar suas válvulas para auxiliar na articulação. O trompete natural responde muito bem as variedades de articulações, incluindo a língua, a fala arrastada e o uso das quebras naturais do instrumento para mudar as notas. A articulação era crucial para os trompetistas natos transmitirem ideias musicais e criarem variedade em sua execução. Estudar a articulação histórica pode ajudar os trompetistas modernos a entender melhor a estrutura rítmica da música barroca e a executá-la de maneira historicamente informada. A articulação é um aspecto muito importante em qualquer estilo musical, compreender as práticas e convenções históricas de articulação pode fornecer aos trompetistas modernos esclarecimentos sobre as qualidades expressivas pretendidas da música barroca.

A entonação é sempre importante para qualquer instrumento, mas é particularmente desafiadora no trompete natural devido à falta de válvulas. O trompete natural exigia que os músicos ajustassem sua entonação com base na série harmônica do instrumento, o que pode ser desafiador devido às limitações do músico e também do instrumento.

O trompete natural era frequentemente usado para ornamentação na música barroca, e esperava-se que os músicos fossem capazes de executar trinados, mordentes entre outros. Praticar essas técnicas pode ajudar os músicos modernos a desenvolver maior facilidade técnica, expressividade e cor à sua execução musical.

Os trompetes naturais eram frequentemente usados em conjuntos com outros instrumentos, e esperava-se que os músicos pudessem ajustar sua afinação para combinar com os outros músicos. Costumava ser tocado em diferentes afinações e temperamentos, dependendo do contexto musical.

O sistema de afinação usado na era barroca era diferente do sistema de afinação moderno, com afinação geral mais baixa e afinação diferente para cada tonalidade. Compreender essas afinações e temperamentos pode ajudar os trompetistas modernos a criar uma interpretação mais autêntica e historicamente informada da música barroca.

Embora os trompetes naturais fossem usados principalmente para música escrita, a improvisação também era uma prática comum em muitos estilos musicais da época. Se esperava que os trompetistas naturais fossem capazes de improvisar, trompetistas dessa época eram muito habilidosos, e a arte da improvisação desenvolveu-se significativamente desde a era barroca.

Compreender as práticas e convenções históricas da improvisação pode fornecer aos trompetistas modernos percepções sobre as qualidades expressivas pretendidas da música barroca e pode informar sua própria abordagem à improvisação.

Os trompetes naturais foram usados principalmente para a música barroca, e muitas das técnicas usadas no instrumento são específicas desse repertório. Existe um rico repertório histórico para trompete natural, incluindo obras de compositores como, Handel, Purcell, Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann e Antonio Vivaldi, variando de obras solo a música de câmara e música orquestral, bem como arranjos de música vocal e instrumental.

Os trompetistas modernos podem expandir seu repertório e desenvolver um vocabulário musical mais diversificado estudando outros estilos e gêneros musicais e experimentando diferentes técnicas e conceitos desses estilos, o estudo desse repertório pode fornecer aos trompetistas modernos uma visão das demandas técnicas e expressivas da música barroca.

Tocar o trompete natural requer uma compreensão profunda da prática de performance histórica, incluindo o uso de réplicas fiéis a esses instrumentos, técnicas e estilos do período barroco, isso pode incluir experimentar diferentes andamentos, fraseados e ornamentações, bem como explorar diferentes abordagens de afinação e temperamento.

O toque natural do trompete foi documentado em vários tratados, como os de Michael Praetorius, Marin Mersenne e Johann Ernst Altenburg. Esses tratados fornecem uma riqueza de informações sobre técnicas de execução, ornamentação e estilo musical. O acesso a fontes históricas e edições de música em que se usava trompete natural, incluindo manuscritos, impressões e edições acadêmicas modernas, pode fornecer aos trompetistas modernos informações valiosas sobre o estilo de performance pretendido, demandas técnicas e qualidades expressivas da música barroca.

Participar de conjuntos de apresentações históricas e assistir a concertos e

festivais com música com repertório do trompete natural pode proporcionar aos trompetistas modernos oportunidades de se envolver com o repertório histórico e práticas de performance e ganhar experiência prática na execução dessa música.

CAPÍTULO 3 – ABORDAGEM PEDAGÓGICA PARA O APRENDIZADO DO TROMPETE NATURAL

FUNDAMENTOS PRÁTICOS E TEÓRICOS

Praticar notas longas ao trompete é um exercício fundamental que os estudantes e profissionais costumam praticar para melhorar seu som, afinação, resistência e controle da respiração pois requer um fluxo de ar constante e controlado. Esses exercícios envolvem sustentar uma única nota por um longo período de tempo sem pausas ou interrupções. Notas longas é uma parte essencial na rotina de aquecimento de um trompetista e normalmente são praticadas no início de uma sessão de estudo. Ajudam a desenvolver um tom rico e focado no trompete, os músicos podem se concentrar em produzir um som claro e centrado, permitindo que eles explorem diferentes formas de embocadura, suporte de ar e posicionamento do bocal para encontrar a qualidade de som que buscam.

Comece em uma parte confortável da tessitura, praticando em uma extensão onde você se sinta bem tocando e possa produzir um som sólido. À medida que avança, estenda gradualmente o intervalo para notas mais agudas e mais graves.

Use um afinador ou toque junto com uma afinação de referência para garantir uma entonação precisa. Aumente gradualmente a duração, desafiando-se a sustentar as notas por períodos mais longos sem sacrificar a qualidade do timbre.

Estudar intervalos no trompete natural é um aspecto importante para desenvolver proficiência e musicalidade neste instrumento. Compreender o contexto harmônico no qual os intervalos ocorrem é essencial para a interpretação da música escrita para trompete natural. Tocar ao lado de outros instrumentos aumentará sua compreensão das relações intervalares. Examinar as linhas melódicas, progressões harmônicas e padrões intervalares recorrentes de como os compositores utilizavam para criar dentro das limitações do instrumento. Como o instrumento tem uma afinação limitada, os músicos precisam confiar em sua capacidade de reconhecer e reproduzir diferentes relações intervalares. Exercícios regulares de treinamento auditivo, como reconhecimento de intervalos e ditado melódico, podem ajudar a desenvolver essa habilidade. Praticar arpejos, incluindo tríades e acordes de sétima, ajuda a desenvolver uma compreensão dos padrões intervalares. Devido à natureza do instrumento, o trompete natural tende a favorecer certos intervalos em detrimento

de outros. Por exemplo, os intervalos de quinta e oitava tendem a ser mais estáveis e ressoam bem no instrumento. Compare as práticas intervalares do trompete natural com as do trompete moderno, observe as semelhanças e diferenças técnicas em ambos os instrumentos.

Estudar a flexibilidade do trompete natural é um aspecto importante para desenvolver agilidade, controle e capacidades expressivas neste instrumento. Os exercícios de flexibilidade envolvem tocar passagens melódicas rápidas e suaves que requerem mudanças rápidas e muitas vezes incorporam ligaduras, trinados labiais e outras técnicas de ornamentação. Esses exercícios ajudam os trompetistas a expandir seu alcance, melhorar a elasticidade da embocadura e aprimorar sua técnica em geral. Desenvolver controle de embocadura é crucial para executar flexibilidade de forma eficaz no trompete natural. Faça exercícios que se concentram nas ligaduras labiais, ascendentes e descendentes, para melhorar a flexibilidade e a capacidade de resposta dos músculos da embocadura. Aumente gradualmente o alcance e a velocidade das ligaduras à medida que sua habilidade melhora. O repertório natural do trompete geralmente incorpora ornamentação como trinados e mordentes, portanto, pratique esses ornamentos separadamente.

Exercícios de flexibilidade podem ajudar a expandir seu alcance no trompete natural. Faça exercícios que explorem os limites superiores e inferiores do seu alcance, expandindo gradualmente esses limites ao longo do tempo.

Os exercícios de flexibilidade oferecem uma oportunidade para desenvolver o controle dinâmico e as capacidades expressivas no trompete natural.

Utilize exercícios de flexibilidade a passagens musicais específicas ou repertório em que você está trabalhando. Identifique seções desafiadoras e extraia linhas melódicas que exijam flexibilidade e agilidade. Isole essas passagens e pratique-as como exercícios independentes, incorporando-as gradualmente de volta à peça completa.

O registro Clarino, também conhecido como registro agudo ou superior, é um aspecto crucial e exigente, ao tocar o trompete natural. Refere-se à faixa de notas acima da série harmônica fundamental e primária do instrumento. Dominar essa região requer técnica e habilidade especializada. No registro do Clarino, os músicos tocam harmônicos mais agudos ajustando sua embocadura, velocidade no ar e tensão labial. Cada harmônico requer um grau diferente de tensão labial e controle para produzir um som claro e focado. É nessa região que é possível fazer uma escala

diatônica e parte de uma escala cromática.

A afinação pode ser particularmente desafiadora no registro do Clarino devido ao controle limitado sobre o trompete natural. Treine sua percepção para a afinação e pratique regularmente tocar em conjunto com outros instrumentos para melhorar a precisão. Capacite-se do repertório que apresenta uso proeminente do registro Clarino. Explore composições de compositores barrocos como Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann e Georg Friedrich Händel, que mostram a tessitura do trompete natural no registro superior. Preste atenção às nuances estilísticas e interpretativas específicas exigidas nessas peças. Dominar o registro do Clarino no trompete natural é uma busca desafiadora e recompensadora. Requer prática diligente, atenção cuidadosa à técnica e uma compreensão profunda das capacidades do instrumento. Com paciência, perseverança e orientação adequada, todo músico pode desenvolver as habilidades necessárias para tocar com confiança e expressividade no registro do Clarino no trompete natural.

O registro *Principale*, que se traduz como “principal”, refere-se à série de notas fundamentais do trompete natural. O *Principale* é a série de notas mais importante e comumente usada no trompete natural, servindo como base para muitas composições barrocas e clássicas.

O *Principale* é baseado na série harmônica, que consiste na nota fundamental e seus harmônicos.

Estude o repertório de segundo, terceiro e quarto trompete que apresenta uso do *Principale*.

TRANSFORMANDO O TROMPETE MODERNO EM TROMPETE NATURAL

Se pensarmos em uma comparação simples entre um trompete natural e um trompete moderno, podemos observar que o trompete natural possui somente uma série harmônica, ao passo que um trompete moderno possui sete séries harmônicas.

Através dos pistões ou válvulas, o instrumentista pode combinar notas de diferentes séries e, com isto, ter à disposição um instrumento cromático.

Entretanto, esta possibilidade, ainda que bastante complexa, não modifica a essência do instrumento, que continua funcionando em termos de uma nota principal e uma série de harmônicos.

A respeito da semelhança de funcionamento, no trompete moderno, o sistema

de pistões permite alterar o comprimento básico do tubo, o que não ocorre no trompete natural. Este engenhoso sistema permite ao instrumentista partir de sete comprimentos diversos, cada um com sua própria série harmônica. Na prática, é possível tocar com apenas uma posição acionada e, com isto, obter o mesmo o efeito de um trompete natural. Entretanto, vimos anteriormente que, nos trompetes naturais, o comprimento do tubo é muito maior do que nos instrumentos modernos, de forma que os trompetes chamados naturais possuem maior número de harmônicos, e é esse fenômeno físico que torna possível tocar melodias, utilizando os harmônicos que geram notas próximas umas das outras. Esta prática é muito difícil no trompete chamado moderno, pois o músico teria que tocar na região extrema aguda da tessitura para obter os harmônicos que formam escalas.

Desta forma, obter um instrumento réplica de um original da época seria o primeiro passo a se dar para o músico que deseja se aperfeiçoar com este instrumento. O conselho apresentado por Alpert (2010), referente ao aprendizado da trompa natural serve também para o trompetista, pois as essências destes instrumentos, no que tange ao aprendizado se assemelham em quase todo o tipo de estudo. Segundo Alpert:

Primeiramente e talvez 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. (Alpert, 2010, p. 39).

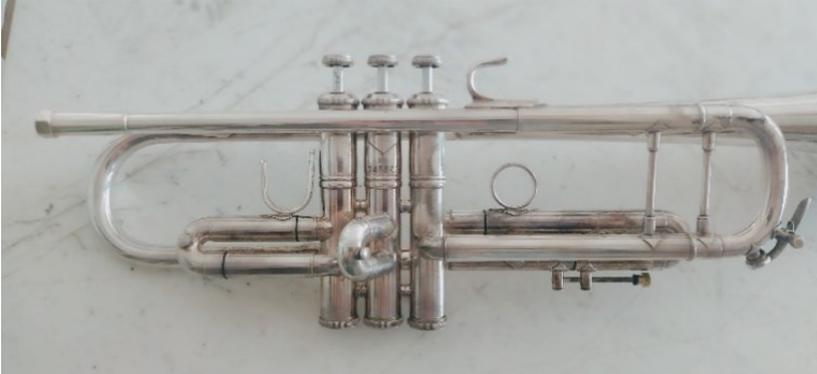
Retornando à proposta inicial, de “transformar” um trompete moderno em um trompete assim chamado natural, podemos usar a sétima posição com as bombas de afinação¹⁴ todas abertas, usando um trompete em si bemol. Desta forma, podemos chegar em um trompete natural em Ré ou Mib¹⁵, na afinação A=440 Hz. Se deixarmos todas as bombas abertas e apertarmos os 3 pistões, obteremos a série harmônica de Ré ou Mib (meus testes pessoais funcionaram melhor em Ré). Para estudantes interessados em trompetes naturais, mas que não possuem um instrumento, sugere-se fazer este experimento a fim de se aproximar da forma de se tocar em um trompete natural. Nas figuras 35,36 e 37, é possível compreender como deixar o trompete em

¹⁴ Partes deslizantes que aumentam e diminuem o trompete.

¹⁵ Essa variação de nota fundamental irá depender do modelo de trompete a ser usado, existem trompetes que a bomba do terceiro pistão possui uma abertura na ponta. Para melhor entendimento, acessar o QR code disponível no assunto.

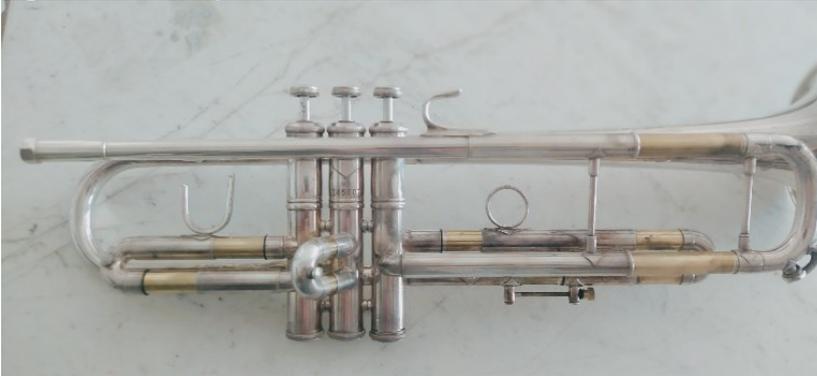
si bemol configurado para este experimento.

Figura 79 – Trompete em Bb com as bombas e voltas fechadas



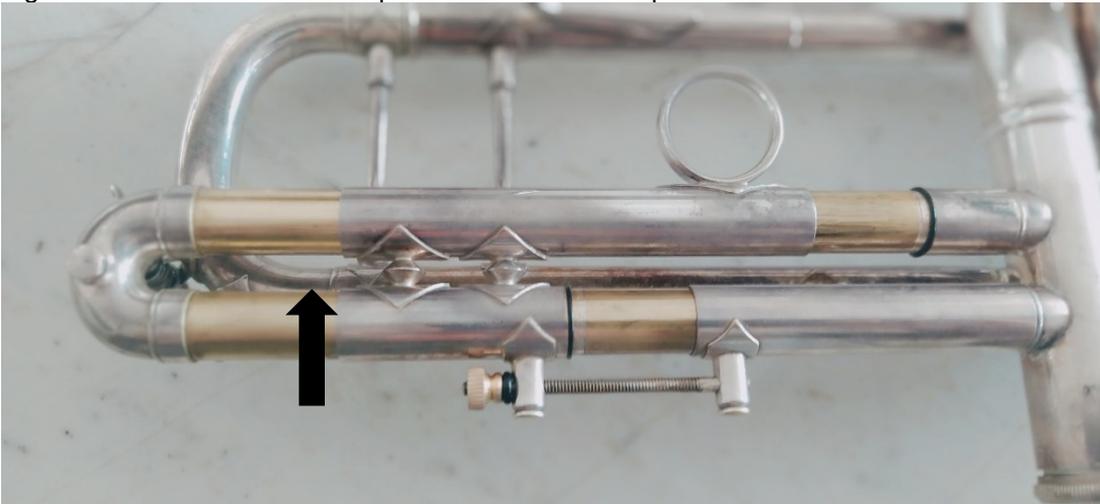
Fonte: Autor.

Figura 80 – Trompete em Bb com as bombas e voltas abertas



Fonte: Autor.

Figura 81 – Bomba do terceiro pistão aberta em duas partes



Fonte: Autor.

Alguns modelos de trompetes como este da figura 37, possuem uma extensão (seta) na ponta da bomba do terceiro pistão, com isto, conseguimos alguns

centímetros a mais no tamanho total do tubo, assim podendo variar em qual será a frequência da nota fundamental.

O trompete moderno, com as adaptações acima apontadas, permite realizar estudos de flexibilidade, intervalos, notas longas, escalas e pequenas melodias, e funciona da mesma maneira que um instrumento antigo. Sendo assim, temos abaixo sugestões de exercícios para iniciar a prática, tanto com o trompete moderno configurado em Ré ou Mib, como explicado anteriormente, quanto com um pedaço de mangueira, fazendo um trompete natural de forma simples para fins didáticos, ou mesmo, de fato, com o trompete natural de metal.

Com um instrumento deste tipo, é possível realizar os seguintes exercícios:

Os primeiros exercícios sugeridos são com apenas duas notas, Dó e Mi, (figura 38).

Figura 82 – Sugestão de exercícios dó e mi



O trompetista inicia com a nota fundamental e terça, ouvindo e sentindo esse intervalo de terça maior.¹⁶ Sugiro que se toque este exercício de maneira articulada, com melhor clareza possível.

Em seguida (figura 39), sugere-se o estudo da tônica e quinta, Dó e Sol, uma quinta justa. Também tocar este exercício de maneira articulada.

Figura 83 – Sugestão de exercícios dó e sol



Seguindo a lógica de praticar as consonâncias, é possível estudar tônica, terça e quinta, Dó, Mi e Sol (figura 40). Neste exercício, sugere-se fazer duas articulações, staccato e legato. Este exercício, ao ser realizado em legato, já pode ser classificado como de flexibilidade labial.

¹⁶ A terça gerada pelo trompete natural é pura, ou seja, não é de temperamento igual, deve-se acostumar com essa afinação. No trompete moderno isto também ocorre entre o Dó4 e o Mi4.

Figura 84 – Sugestão de exercícios dó, mi e sol



será muito maior que de qualquer trompete moderno, sendo assim, incluir exercícios de flexibilidades, notas longas, escalas, intervalos, articulações, entre outros que já fazemos no trompete moderno, se aplicará também no natural, porém, quando o estudante entende como funciona o trompete natural, ele passa a compreender melhor o trompete moderno e assim seus estudos podem ser mais proveitosos.

Para Tarr (1999, p. 6), hoje em dia edições modernas de obras barrocas e instrumentos modernos para tocar essas peças são facilmente encontrados, praticamente todo o repertório de trompete antes de 1750 está geralmente disponível em edições modernas.

O intuito não é criar um novo método de se aprender tocar trompete moderno ou o natural, mas sim sugerir exercícios pela experiência do pesquisador, que no momento desta pesquisa, aprendeu uma parte com o instrumento e outra com professores de trompete natural.

Segundo Tarr (1999, p. 8), antes da Segunda Guerra Mundial, as obras barrocas eram executadas em trompetes em Ré. Somente após a Segunda Guerra que passaram a ser executadas nos trompetes piccolo.

Antes de praticar o repertório e que se faça exercícios com o trompete natural, aconselha-se a leitura do tratado de Altenburg (1795). Este livro e documento é fundamental para uma boa compreensão de como se tocar de maneira historicamente orientada – não só o trompete natural, mas todo o repertório escrito para trompete do período barroco. Após isso, recomenda-se praticar os exercícios de *Principale* até a página 18 do primeiro dos três volumes escrito de “The Art of Baroque Trumpet Playing”, de Edward Tarr. Tarr (1999) apresenta vários exercícios retirados de Cesare Bendinelli (1614), Girolamo Fantini (1638), Johann Ernst Altenburg (1795), Joseph Gebhardt Kresser (1836), Raniero Cacciamani (1853) e François Gerorges Auguste Dauverné (1857).

Tarr afirma que os primeiros exercícios de seu método são ótimos para os trompetistas que forem utilizar o trompete *piccolo*, pois auxilia muito no dedilhado do quarto pistão tocar a região do *Principale* com este instrumento moderno. A leitura e compreensão de tratados abre um caminho para tocar o trompete moderno ou natural, no estilo barroco. Ele afirma ainda que somente usar o instrumento da época não corresponde a tocar no estilo, já que isto envolve o domínio de aspectos descritos em alguns tópicos abaixo:

Performance no estilo barroco – as características básicas. Comparado com a tradição orquestral moderna, o estilo de execução barroco – não apenas para o trompete – apresenta várias diferenças marcantes. (1) Entonação. Os vários sistemas de temperamento desigual entre c.1550 e c.1815 têm um elemento em comum: sua preferência pela terça maior pura, ou seja, sem batimentos (com uma proporção vibratória de 5:4). A terça pura foi colocada na série harmônica por natureza. Instrumentos de teclado modernos, afinados para o temperamento igual são, portanto, teoricamente “desafinados”.

(2) Tempos fortes e fracos. Havia uma diferença maior entre tempos fortes e fracos do que na tradição sinfônica moderna linear. Ela [esta diferença] corresponde a ornamentos vocais específicos que surgem no início do período barroco e são descritos tanto por Giulio Caccini em *Le nuove musiche* (1600) quanto por Fantini em seu método de trompete (1638): a *messa di voce*, ou um crescendo e diminuendo em notas longas. O fato de que esta maneira de tocar era corrente durante todo o período em questão é demonstrado por uma observação no método de violino de Leopold Mozart, de 1756, sobre a velocidade do arco em notas individuais: lento no início, rápido no meio e morrendo em o fim

(3) Articulação. A articulação foi descrita em várias fontes entre 1535 e 1795, não apenas nos métodos familiares de trompete, notavelmente em Fantini (1638), mas em ainda com mais detalhes em tratados de flauta doce, cornetto e flauta. A partir deles, é fácil desenvolver uma regra geral para usar articulações desiguais (sílabas alternadas começando com consoantes fortes como T ou D e aquelas começando com outras mais fracas como R ou L), com sílabas iguais reservadas para notas no mesmo tom ou em figuras arpejadas. (4) Improvisação. Os primeiros métodos de sopro atribuíam uma parte significativa de seu texto à improvisação. Esta característica aparece apenas fracamente nos métodos de trompete de Bendinelli (1614), Fantini (1638) e Altenburg (1795), mostrando a importância da instrução oral. (5) Pirâmide. Além disso, o trompete natural produz um tom mais suave do que o trompete piccolo de hoje, devido ao seu maior comprimento de tubo e seu bocal muito maior. O som dos órgãos barrocos e dos conjuntos de trompetes naturais devem assemelhar-se a uma pirâmide, com as notas mais fortes no *Principale*, e as mais suaves no *Clarino*. Isso está em contraste marcante com o jazz, pois em uma big band o trompetista principal é ouvido acima de todas as outras partes. Os maiores trompetistas barrocos, de Fantini foram elogiados não por seu poder absoluto, mas por sua capacidade de tocar suavemente. (6) Conclusão. Nos períodos renascentista e barroco, o preceito básico para qualquer instrumentista era imitar a voz humana. Basicamente, a natureza vocal de quase toda a música de trompete barroco tem consequências estilísticas de acordo com os cinco pontos levantados acima. Não é por acaso que as orquestras barrocas compostas por instrumentos “autênticos” surgiram nos últimos anos: elas representam uma reação contra as grandes orquestras sinfônicas com seu repertório tardio e estilo de execução enraizados. Segurar um trompete barroco nas mãos, no entanto, não é garantia de tocar no estilo barroco (Herbert; Wallace, 1997, p. 97,98).

A prática de repertório é fundamental, e se soma aos exercícios de base. Há um vasto repertório escrito para o trompete natural a ser estudado: podemos delimitar somente o repertório do período barroco, que já seria um longo caminho a percorrer começando com alguns trechos de óperas de Handel, para dois, três ou quatro trompetes. Inicie pelo *Principale*, escutando alguma gravação da obra, prestando atenção no tímpano, e, somente depois de tocar essas partes com bom domínio passe a estudar o *Clarino*. Os exercícios abaixo são sugestões de iniciar a prática com o

trompete natural.

Os exercícios de notas longas e os exercícios de semínimas, podem ser feitos com *messa di voce*.

Figura 85 – Notas longas

Notas Longas

The musical score consists of ten staves of music, each starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are long, and the exercise is performed *messa di voce*. The notes are as follows:

- Staff 1: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 2: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 3: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 4: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 5: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 6: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 7: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 8: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 9: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).
- Staff 10: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5 (half note).

Figura 87 – Exercícios de Huffing

Exercícios de Huffing

Altenburg

The musical score consists of ten staves, each containing three measures of music. The exercises are as follows:

- Staff 1:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.
- Staff 2:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.
- Staff 3:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.
- Staff 4:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.
- Staff 5:** Bass clef, quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, with a slur under the first three notes.
- Staff 6:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.
- Staff 7:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.
- Staff 8:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.
- Staff 9:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.
- Staff 10:** Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the first three notes.

Figura 88 – Flexibilidade

Flexibilidade

The musical score for 'Flexibilidade' is written in 5/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 37, 43, 49, and 55 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, often grouped with slurs. The final measure of the piece is marked with a double bar line and a fermata.

Figura 89 – Trinados

Trinados

The musical score is written in 4/4 time and consists of nine staves of music. The first four staves (measures 1-12) feature a sequence of eighth-note triplets, with the number '3' written below each group. The fifth and sixth staves (measures 13-18) feature a sequence of sixteenth-note tremolos, with the word 'trm' written above each group. The seventh and eighth staves (measures 19-34) feature a sequence of eighth-note tremolos, with the word 'trm' written above each group. The ninth staff (measures 35-42) features a sequence of sixteenth-note tremolos, with the word 'trm' written above each group. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

Figura 90 – Trinados

2

47 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

53 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

59 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

65 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

71 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

77 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

83 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

89 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

95

99

103

Figura 91 – Notas aleatórias

Notas aleatórias

Musical score for "Notas aleatórias" in 4/4 time, consisting of ten staves of music. The first three staves (measures 1-14) feature whole notes on a single staff. The remaining seven staves (measures 15-52) feature eighth notes on a single staff. The key signature changes from one flat to two flats at measure 22.

Staff 1 (Measures 1-7): Whole notes on a single staff.

Staff 2 (Measures 8-14): Whole notes on a single staff.

Staff 3 (Measures 15-21): Whole notes on a single staff.

Staff 4 (Measures 22-27): Eighth notes on a single staff. Key signature changes to two flats at measure 22.

Staff 5 (Measures 28-33): Eighth notes on a single staff.

Staff 6 (Measures 34-39): Eighth notes on a single staff.

Staff 7 (Measures 40-43): Eighth notes on a single staff.

Staff 8 (Measures 44-47): Eighth notes on a single staff.

Staff 9 (Measures 48-51): Eighth notes on a single staff.

Staff 10 (Measures 52): Eighth notes on a single staff, ending with a double bar line.

Figura 92 – Trecho dos trompetes em Almira de Händel

1

ALMIRA 1704 (Chr. 55)

Overture Tacet

Act I scene 1 Recit. (Consalvo) 'Wohlan! entzünd den Blitz' leading to

Chor 'Viva Almira'

Clarino I *

Clarino II

Principale

Acts II and III Tacet

*The trumpet parts have been transposed into D uniform with the rest of this edition (originally in C for clarino in D)

(c) World Copyright 1974 by Musica Rara, London W.1. M.R. 1681

Figura 93 – Trecho dos quatro trompetes da Ópera Rinaldo de Händel

5

Da Capo

16

Act II Tacet
Act III scene IX Marcia

37

Allegro

Tromba I
Tromba II
Tromba III
Tromba IV

7
7
7
7

Figura 94 – Trecho dos dois Trompetes da Ópera Radamisto de Händel

18

6

4

28

(Fine) Da Capo

scene XI Recit. (Radamisto) 'Festeggio omai la reggia' leading to
Coro 'Un dì più felice'

Tromba I

18

Tromba II

1

1

tr

(tr)

Figura 95 – Trecho dos três Trompetes da Ópera Riccardo de Händel

29

Scene VIII Coro "Alla vittoria!" (e sinfonia)

(Allegro)

Tromba I

Tromba II

Tromba III

* Two endings for this aria are given in Chrysander, the shorter above and a longer one which to save space here has been arranged 'dal segno'.

Figura 96 – Trecho dos três Trompetes da Ópera Riccardo de Händel

30

Scene XI Marche

Allegro

(Tromba I)

(Tromba II)

5

Figura 97 – Trecho dos dois Trompetes da Ópera Ariodante de Händel

37

Act II scene II Recit. (Erenice) 'E ben dall' altatore' leading to
Sinfonia

Tromba I

Tromba II

(Chr. 85)

ARIODANTE 1734

Overture, Acts I and II Tacet — Act III scene V Recit. & Aria (Ginevra) 'Si, morirò' leading to
Sinfonia

(Allegro)

Tromba

Scene XIII (scena ultima)
Coro 'Ogn' uno acclami'

Allegro

Tromba I

Tromba II

40 4

2 2 5

16 2

Figura 98 – Trecho dos três Trompetes da Ópera Atalanta de Händel

40

Acts I and II Tacet
Act III scene VI Recit. (Mercurio) 'Con voce giuliva' leading to
Coro 'Gridiam, gridiam tutti'

Allegro

Tromba I
6

Tromba II
6

Tromba III

Coro 'Viva la face' (Trombe tacet)

(Allegro)

3 9

(Gavotta) **(Allegro)**

Tromba I

Tromba II

Tromba III

Figura 99 – Trecho dos três Trompetes da Ópera Atalanta de Händel

41

(Repeat this gavotte together with the previous coro 'Viva la face' then follow with Coro finale 'Con voce')

Coro finale 'Con voce giuliva gridam'

(Allegro)

Tromba I
Tromba II
Tromba III

(tr)

2
2

GIUSTINO 1736 (Chr. 88)

Overture Tacet
Act I scene I Recit. (Arianna) 'Tema il nemico' leading to
Coro 'Viva Augusto!'

Tromba I
Tromba II

Figura 100 – Trecho dos dois Trompetes da Ópera Giustino de Händel

42

1

1

Scene X
Aria (Vitaliano) 'All' armi, guerrieri'

Allegro
Tromba

3

f

(tr)

(tr)

Act II Tacet

Act III scene IX 'Si sente di dentro suoni di Trombe, e tamburini, e strepito d'armi'

Sinfonia

(Recit. Tacet)

Tromba I

Tromba II

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve a finalidade de apresentar e demonstrar as possibilidades do trompete natural para os trompetistas e entusiastas, fornecendo informações sobre este instrumento. Fornecemos elementos para o seu estudo, prática, assim como evidenciamos seu auxílio e suas qualidades, em comparação com o trompete moderno, na interpretação do repertório originalmente pensado para o trompete natural. Apresentamos, ainda, um histórico do instrumento, iniciando pelo seu melhor momento, a declarada era de ouro do trompete (1600-1750), apresentando suas variadas modificações até a chegada do cromatismo (1815).

Os resultados deste trabalho ajudarão o estudante, ou profissional de trompete, indicando caminhos por onde começar seus exercícios e pesquisas, apresentando um material em português, visto que, para o trompete, não estão disponíveis muitos tratados ou documentos. Vale lembrar que o principal tratado de trompete, da autoria de Altenburg (1795), foi escrito com a intenção de elevar o ofício de um trompetista, que estava em declínio. Vimos que a carência de métodos antes do século XIX se deve à maneira diversa de ensino do instrumento, feito no âmbito das guildas, onde o aluno aprendia durante dois anos a ser trompetista de uma corte. Curiosamente, o tempo de estudo neste âmbito foi semelhante ao dispendido nesta pesquisa de mestrado.

Hoje em dia, apesar da disponibilidade de informações e métodos, informações riquíssimas estão compreendidas em entrevistas e práticas com professores mais experientes, que transmitem seus ensinamentos não apenas de maneira escrita, mas também de forma oral. O próprio instrumento é um professor valioso, principalmente quando ele é apropriado ao repertório, pelo fato de suas qualidades e limitações terem impacto direto na escrita da partitura. Sendo assim, este trabalho focou em uma linha de pesquisa pouco explorada entre os trompetistas brasileiros, e mostra os desafios de estudar um instrumento tão distante de sua contrapartida moderna.

A comparação entre os instrumentos, sob aspectos diversos, nos faz compreender novas possibilidades de nos expressarmos musicalmente através dos instrumentos modernos, ganhando mais habilidade no mesmo. Sugestões de exercícios para o início da prática foram deixadas no trabalho, para que os músicos que não tenham acesso a algum método, possam se amparar em algum material. Também foi sugerida no trabalho uma forma de usar o próprio trompete moderno

como um trompete natural.

O trompete natural é uma espécie de raio X para um trompetista, pois tocá-lo pode mostrar pontos fracos com maior clareza do que a experiência unicamente no trompete moderno nos mostraria, iniciando pelo tamanho e harmônicos diferentes, que exigem um controle maior na embocadura, entre outros aspectos técnicos. Estudar este instrumento pode nos aproximar de um som mais natural com variadas cores em sua tessitura, além de potencializar algumas técnicas que também fazem parte do trompete moderno.

Finalmente, concluímos o trabalho com a aplicação de questionários voltados a trompetistas modernos (anexos 1 e 2). Este questionário, que envolveu 24 trompetistas, dos quais 16 brasileiros e 8 estrangeiros, nos trouxe informações fundamentais para o trabalho, a saber:

- a) Todos os instrumentistas começaram aprender primeiro o trompete moderno, com raras exceções de alguns que iniciaram tocando alguma corneta ou bugle militar, que, embora não sejam um trompete natural cópia do período barroco, que é o objeto de estudo, seriam o mais próximo de um.
- b) Os entrevistados brasileiros em sua grande maioria não possuem o instrumento, alguns não retornaram o contato, outros não responderam ao questionário, e alguns não se sentiram convictos para responder sobre o assunto.
- c) A maior parte dos entrevistados aprovam o estudo do trompete natural entre os alunos que estudam trompete moderno, afirmando ser benéfico para o aprendizado. Alguns afirmaram que este contato seria bom já no início, outros preferem que o aluno já tenha uma embocadura um pouco mais bem desenvolvida, o que provavelmente se deve a motivos pessoais.
- d) Quase todos afirmam que deveria haver cursos ou matérias de trompete natural dentro das universidades brasileiras.
- e) Alguns instrumentistas que utilizam o instrumento recomendaram métodos específicos para trompete natural, mas outros disseram que não existe este material e, desta forma, recomendaram o desenvolvimento técnico baseado diretamente no estudo de peças escritas para o instrumento.
- f) Nem todos os entrevistados mudam a articulação ao tocar um trompete natural, tocando da mesma forma que o moderno; outros mudam suas

articulações. Isto se deve ao fato de que o próprio instrumento já soa diferente do moderno sem mudança de articulação. Entretanto, quando são usadas articulações diferentes, as sílabas soam mais evidentes no instrumento natural do que no moderno.

- g) Entre os trompetistas brasileiros, muitos desconhecem a existência de construtores de trompete natural no Brasil. Entretanto outros lembraram do luthier Adalto Soares que, consultado por mim, respondeu que faz trompas e trompetes naturais, e que, inclusive, estava trabalhando em algumas encomendas.
- h) Poucos afirmaram que se deveria utilizar trompetes naturais em orquestras modernas, afirmando que eles devem ser tocados em grupos ou orquestras de sua época. No entanto, isto pode se dever ao fato de que poucos conhecem orquestras modernas que usam trompas e trompetes naturais, prática comum na Europa e, em menor medida, EUA, mas ainda rara no país.
- i) Sobre as gravações mostradas, poucos comentaram, pois afirmaram não poder avaliar o resultado, devido às circunstâncias de gravação, como a forma de captação e a acústica do lugar.
- j) No comentário livre, em geral, todos foram positivos em relação ao uso e o crescimento do interesse dos trompetistas em estudar e usar o trompete natural. Muitos instrumentistas não responderam ao questionário a eles enviado. Com isso, concluímos que o instrumento, embora visto de modo em geral positivo por instrumentistas, em especial no âmbito da didática, é pouco praticado e seus usos, inclusive junto a orquestras modernas, ainda é pouco conhecido.

Desta forma, ao propor este material com informações sobre o trompete natural, esperamos contribuir para o acréscimo de pesquisas relacionadas ao instrumento em território nacional, bem como uma melhor compreensão dos aspectos teóricos e práticos que podem beneficiar os trompetistas que utilizam o trompete natural e/ou moderno em sua atuação artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDOUNUR, O. J. **Matemática e Música** – O pensamento análogo na construção de significados. 3. ed. São Paulo: Escrituras, 2006.

ALPERT, M. K. **A Trompa natural para o trompista moderno**. Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA USP, 2010.

ALTENBURG, J. E. **Essay on na Introduction to the Heroic and Musical Trumpeter's and Kettledrummers' Art**. Nashville: The Brass Press, 1974.

BAINES, A. **Storia Degli Strumenti Musicali**. Milano: Rizzoli Editora, 1983.

BAPTISTA, P. **Trompete: história, pedagogia, performance**. 1. ed. São Paulo: Tipografia Musical, 2017.

BARBOUR, J. M. **Tuning and Temperament A Historical Survey**. New York: Dover Publications, 1951.

BELTRAMI, C. A. **Estudos dirigidos para grupos de trompetes: Fundamentos técnicos e interpretativos**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008.

BENDINELLI, C. **Tutta l'arte della trombetta (1614)**, fac-símile. Edward H.Tarr – The Brass Press, 2011.

BLOSS, L. **Natural trumpet music and the modern performer**. University of Akron, 2012.

BONI, F. F. **Girolamo Fantini: 'Modo per imparare a sonare di tromba' (1638)** – Tradução, comentários e aplicação à prática do trompete natural. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

CAMPBELL M.; GILBERT J.; MYERS A. **The Science of Brass Instruments**. Springer Nature Switzeland AG, 2021.

CARVALHO, M. Joseph Haydn Trumpet Concerto 3rd Movement Allegro. **Youtube**, 2023a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WrggygeDQTK>. Acesso em:

CARVALHO, M. Slide trumpet, England London, about 183. **Youtube**, 2023b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tesK-fJ7RZo>. Acesso em:

CASCAPERA, S. **Método Elementar para Trompete, Trombone ou Bombardino em Clave de Sol**. Ricordi Brasileira S.A., 1989.

EGGER INSTRUMENT. Trompeten für Klassik und Romantik. EI, c2023. Disponível em: <https://eggerinstruments.ch/historic/trompeten/trompeten-fuer-klassik-romantik/#stopftrp>. Acesso em:

FREEMAN, A. **Natural Trumpet Basics**. A Practical Guide to Playing Early Music on the Natural Trumpet. Book One. Deutschland: Blechbläsernoten, 2017.

DISSENHA, Fernando. **Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concertos de 1977 a 1980**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

DUFFIN, R. W. **How equal temperament ruined harmony (and why you should care)**. 1. ed. New York: WW Norton & Company, 2007.

FANTINI, Girolamo. **Modo per imparare a sonari di tromba (1638)**. Edição crítica de Igino Conforzi. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 1998.

FARLEY, R.; HUTCHINS, J. **Natural Trumpet Studies**. Brasswind, 1990.

FRINK, L.; McNeil, J. **Flexus Trumpet Calisthenics for the Modern Improvisor**. ed. New York: OmniTonePress, 2003.

FOSTER, John. **The Natural Trumpet and Other Related Instruments**. Edward H. Tarr [ed.]. Sydney: Kookaburra Music, 2010.

GREATED, C.; OLDHAM, G.; CAMPBELL, M. **Harmonics**. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050023>. Acesso em:

HARNONCOURT, N. **O diálogo musical**: Monteverdi, Bach e Mozart. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1993.

HERBERT, T.; WALLACE, J. **The Cambridge Companion to Brass Instruments**. Cambridge University Press, 1997.

KOEHLER, E. **Fanfares and Finesse A Performer's Guide to Trumpet**. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

LEWIS, S. A. **Fantini and Frescobaldi in Rome, Circa 1634**: A Study of Context and Practice. LSU Doctoral Dissertations. 2014.

LOCKE, N. **From Bendinelli to Arban**: Styles of Articulation Within Selected Trumpet Method Books. 2011.

MCGRATTAN, A.; WALLACE, J. **The Yale Musical Instrument Series The Trumpet**. New Haven and London: Yale University Press, 2011.

MONTAGU, J. **Origins and Development of Musical Instruments**. 2007.

OLIVEIRA, L. M. et al. **Oitavas e Notas**. CREF - Instituto de Física - UFRGS, 2002. Disponível em: <https://www.if.ufrgs.br/cref/ntef/som/oitavas.html>. Acesso em:

PAGANELLI, S. **Gli Strumenti Musicali Nell'arte**. Milan: Fratelli Fabbri Editori, 1996.

PETERSON, B. **Trumpet Science: Understanding Performance Through Physics**. O'Fallon: Peterson Music, 2012.

ROLFINI, U. S. **O repertório real e imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil**. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

ROSA, P. H. D. S. **Sigismund von Neukomm und seine Beziehung zu verschiedenen chromatischen Trompeten**. Deutschland: Hochschule für Musik und Tanz Köln. Köln, 2021.

ROSEBORROUGH, A. J. **The Modern Pedagogical Potential of the Baroque**. Florida: University of Miami, Coral Gables, 2010.

SACHS, C. **The History of Musical Instruments**. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1940.

SIMÃO, F. A. S. **A História do Trompete**. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2007.

TARR, E. H. **The Trumpet**. B.T. Batsford Ltd., 1988.

TARR, E. H. **The Art of Baroque Trumpet Playing – Exercises from the Schola Cantorum Basiliensis**. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG, 1999-2000.

VEIGA, P. J. S. **A corneta de chaves em Portugal Séc. XIX – Composições de Santos Pinto**. Portugal: Departamento de Comunicação e Arte – Universidade de Aveiro, 2011.

ANEXO 01 – QUESTIONÁRIO FEITO PARA MÚSICOS E PROFESSORES ESTRANGEIROS.

1. Which trumpet have you played first the natural or the modern?
2. Do you reckon a modern trumpet student should as part of his graduation get familiar with the natural trumpet? Why? If so, when should the natural trumpet be introduced? Since the beginning or throughout the process of learning when the student has the ability to play the modern one already.
3. Which methods would you recommend a student who is learning the natural trumpet?
4. Do you play both trumpets with the same articulations and identical techniques? Are there different ways to play them?
5. What are your thoughts about the use of the natural trumpet nowadays? Should it be played with an old instruments orchestra or it could also be played with modern instruments?
6. Are you familiar with modern orchestras that use natural trumpets and natural horns for their repertoire from the XVI, XVII and XVIII centuries? What do you think about this experience?
7. Comment freely about any topic related to natural trumpets.

Respostas de Friedemann Immer

1. I started at the age of 7 years with the Flügelhorn and had my first lessons at the age of 17 with the modern valve trumpet. Before starting with the Baroque Trumpet (at the age of 28) I played a lot of the baroque music on Piccolo.
2. I think it is helpful to start with the modern trumpet, but it helps to play the natural trumpet during the study. The technique for the natural trumpet helps to play the modern trumpet.
3. The method of Dauverné is really good and the first book of the Tarr method.
4. I play the same articulation on both instruments, because of it is the music, I play. The technique is of course a bit different, because of the instrument is different. But

the main difference is the music: you would play a lead trumpet in a big band different to a baroque piece!

5. The sound of the natural trumpet fits better to the music of the baroque time, so I would prefer to play that music with „original instruments“. It does not make so much sense to play baroque Trumpets with a modern orchestra – as long as you play baroque music. For classical music (Mozart, Haydn, Beethoven) I personally prefer to play natural trumpets also with a modern orchestra.

6. see 5.

7. There may be a confusion between the tow names: "Baroque Trumpet and Natural Trumpet". I prefer the names „Baroque Trumpet with or without vent holes“. It is much more difficult to play without holes, but it is important to play and practise that instrument. For gigs and some more difficult pieces I think it is better and safer to play with holes.

Respostas de Jean-François Madeuf

1 – I began on the B flat military bugle horn when I was 6 years old and continued with a valve instrument (B flat flugelhorn) one year later. Two years later my parents offered me my first C/B flat valve trumpet. When I was a teenager I played for the first time on a natural trumpet who was a military E flat cavalry trumpet

NB : in France there's some amateur bands with natural instruments name « batterie-fanfare » where young people could eventually play as beginners on B flat bugle horn, E flat cavalry trumpet or E flat hunting horn.

2 – Yes I recommend it because you can acquire a good basic technique : really more stable embouchure and breath as well as flexibility in all registers! If we do a lot of slured exercices on harmonics on valve trumpet it is because it help for this isn't it (methods by Colin, Schlossberg and others).

Since the beginning or throughout the process of learning when the student has the ability to play the modern one already.

You could do it at the beginning alone or combined with valve trumpet (for some ensemble projects for example). It is very easy since we have these plastic double folded natural trumpets which are not expensive and could be played with modern trumpet mouthpiece. It is in C but if your pupils are playing more B flat trumpets or cornets you could eventually ask for instrument in B flat...

It could be introduced during studies on modern valve trumpet too and for teenagers or adults it is possible to do on copies of historic natural trumpets because they can hold this long instrument and eventually with more historic shape mouthpiece because they developed an advanced technique on their principal instrument.

3 – There's no one method: you have to do a mix from your own exercises and these you can find in trumpet methods from 17th to 19th century or adapt exercises from modern methods. So take time to read and test most of them and do your own choice among them. It is that my students in pedagogy at the *Schola Cantorum Basiliensis* are doing during their two years of studies.

But if you have a group of beginners, the oldest one, *Volume di tutti l'arte della Trombetta* by Cesare Bendinelli, allow them to do in a not so complicated way semi-improvised trumpet ensemble if the teacher or advanced pupil play the clarinet part...

4 – Not necessary because we generally don't play the same repertoire on both instruments. But on natural trumpet, we need to play with more flexibility because if we play too hard, instrument doesn't answer.

So two solutions:

- you open 3 or 4 holes and you continue to play the same as on the modern trumpet but it will sound « hard » and is not so interesting for historic repertoire...
- you change the way you play to adapt and you have a result

In the second case, it will generally modify the way you play the modern trumpet, but in a more musical way, so that you could difference more the different type of music you play, witch is not bad I think...

The long natural trumpet obliges us to have really more control than on the short valve trumpet even to play simple things so it helps to become a skilled trumpeter on the modern instrument. A lot of young players understood that and it is why most of the student in Conservatoire Supérieur in Lyon and in Paris where I teach are choosing during theirs studies to do optional natural trumpet.

In an other way, the difference between a trumpeter who can't play natural trumpet (without use of finger holes) and one who can is on the modern valve trumpet the same as between one good player and one very good or exceptional player! Because instrument is more limited, player should be more unlimited!

5 – The natural trumpet is played by less that 10 % of the trumpeters who are playing the so-called natural trumpet (vents trumpet we should say) and are black-listed by one half of the ensemble who are thinking that natural trumpet has no chance to play in tune and without cracks (I listen that from more than 30 years) but things are changing slowly.

Personaly, I am not against comprises (we are all obliged to do a lot of compromise during our life) but when I listen colleagues who need 4 holes to play Do-Ré-Mi-Ré-Do in a Mozart symphony safe but with a sharp sound witch doesn't mix with orchestra I find this so stupid that I would prefer to listen a modern valve trumpet!

The problem is more relevant from ethic and honesty because these « modern » instruments have nothing to do with « historically informed practice » because it didn't exist in the 17th and 18th centuries ! So the problem is not to do compromises but to do compromises who are going too far to be ethically acceptable and to be dishonest when one pretend that it is « historically informed » because: we are not so far from a sort of revisionism in the music history!

So in case you have to use hole system to do compromise I suggest the simple one that only a few people knows yet... with only one hole to correct 11th and 13th harmonic (Mein-Lauber type).

The advantage are that:

- it could be added on a natural instrument and if you have a screw on it to close you could alternate playing with or without holes
- it doesn't affect the quality of the sound and the type of articulation you use so much because it is just on two notes
- when you open it with one finger of the left hand (if you are right hand) it doesn't change the way you hold the instrument (the difference is that you play with two hands) and you embouchure
- it cost less than to have two different instruments (one with holes and one without) or extra complicated tubes (4 holes system) witch means extra cost

The problems I see with more holes system are that:

- the quality of the sound is not so full as on valve trumpet (so why use so deficient instruments?)
- you are disconnected from the internal feeling in your body (breathing, resonance) because you concentrate too much on fingerings witch are not ergonomic
- in case of 3 holes system this type of instrument is not so efficient if you search safety first because a few notes couldn't be played open and have tendency to crack
- the shape of this 3 holes system creates acoustical problems so that the intonation of octaves and fith played without holes is so problematic that you need to have two different instruments
- in case of the 4 holes system the fingerings are not logical at all (even for a recorder or cornetto player) and complicated to learn
- with this 4 holes system people who are not so big (like me) are obliged to hold instrument in a way witch disturb their embouchure

About your second question, the natural trumpet could be played with modern orchestra because in the case of classical repertoire it gives a good alternative for

brass to mix better with woodwinds and strings without having the problem to play too loud.

Some colleagues are playing natural trumpets for Mozart operas in small theater orchestras if horns are doing the same. A 19th century type instrument (in G) very short with set of crooks is very practical if you play seated on chair in a small space. For 11th harmonic and without holes system, you could use your hand like horn players if you have intonation problems.

6 – No but when I was a teenager I remember that we played in brass ensemble some Giobanni Gabrieli Canzone or Johann Pezel Intradan on modern instruments. It is very important to play this music even if we don't have the correct instruments to do it : it is a better solution than not to play it at all!

7 – I join you below the article Graham Nicholson made for Early Music a few years ago to explain how and when this modern compromise instruments appeared. It is important for you to learn all aspect of historical practice as a player and a teacher to be able after that to adapt your playing and your teaching for the best to our modern times. Many little things we are doing in early music field are not « historically informed » but are not logical at all too...

Respostas de uma trompetista anônima

1 – At the age of 10, I learned to blow on a hose-pipe, so I guess I started on the natural trumpet!

I started to learn the cornet seriously at 11 years. I started on the trumpet around the age of 19. During my university studies (1974-1978), I had a natural trumpet made for me (1975) and have been playing ever since. I always placed equal importance on both instruments because in those days it was not possible to earn a living on early music, especially in Australia and later in Europe. Also, one instrument complimented the other and I loved playing both, including Classical, Contemporary (New Music), piccolo trumpet and big band.

2 – I think it should be an option but not obligatory. There are a few problems with this. There are not many good teachers and not enough professors that either appreciate or understand what is involved in playing such a difficult instrument.

As to why. There are so many positive reasons for a student to learn the natural trumpet. Physically, it teaches much about tone quality development, air support, stamina, control of harmonics, bending, trills etc. Mentally, it expands our concept of music, giving a holistic approach to playing. I believe it not only important to master the instrument, but to learn style (ornamentation, interpretation, improvisation) to be honest with the musical interpretation. This is true of any musical period and style, and the differences should be clearly shown to be different.

If so, when should the natural trumpet be introduced? Since the beginning or throughout the process of learning when the student has the ability to play the modern one already.

Again, there are too few teachers that have the knowledge, the capability and interest to be able to start children on a natural trumpet. It is also a matter of cost. At best, it would be possible to start students on a mouthpiece, hosepipe and funnel, as I did. At the university level, I think it should be compulsory to at least be introduced to the natural trumpet and its interpretation, which is widely occurring in Europe already.

3 – You have my methods “Natural Trumpet Basics” already. There are also two more; “Technical and Musical Studies for the Baroque Trumpet” and “Beyond Brass Basics” which is for modern trumpet and natural trumpet.

Other methods are from Edward Tarr (my teacher and colleague), Don Smithers. Robert Donnington has also written extensive books on Baroque interpretation. Original sources include works by J. E. Altenburg, J. J. Quantz, Leopold Mozart and C.P. E. Bach.

4 – This is answered above, but the musician is also a craftsman, using the right tools for each task.

Baroque = Natural trumpet

Baroque transcriptions = Piccolo trumpet or any other modern trumpet

Classical = Keyed trumpet

Modern works = all modern trumpet types, including piccolo trumpet, flugelhorn and cornet.

5 – Ideally, what applies to the trumpet (each trumpet for each period and style), but a Baroque orchestra is not usually readily available. The modern trumpet is in a difficult position when playing Baroque music with other instruments. Often, balance and timbre is a problem.

Many conductors of modern orchestras prefer the sound and dynamic possibilities of the natural trumpet, even with modern strings.

6 – I have played in various orchestras using natural trumpets and horns because the conductor prefers this. Some have been; Australian Chamber Orchestra, Winterthur City Orchestra, Zürich Chamber Orchestra (Recordings with Howard Griffith conducting W. A Mozart and Ferdinand Ries Symphonies). Of course, many trumpet and organ recitals are with modern organs!

7 – Regardless of what is correct today, the most important thing in playing the instrument is to be creative and convey music that reaches the soul.

I hope these few ideas help with your Masters project and I wish you all the best with your future and passion for the natural trumpet and Baroque music.

Respostas de Robert Farley

1 – Modern.

2 – Yes. A working knowledge of how this instrument, an instrument which a huge chunk of our repertoire is written for, works I would say is essential to approaching this period of music. Instrument should ideally be introduced at music college level or when capable of dealing with a piccolo trumpet.

3 – My own- Natural trumpet studies published by Brass Wind.

4 – No. Articulations – modern as you get in Arban. Period as in Fantini. Support – modern off/on. Period mostly on all the time.

5 – Natural trumpets are very important in allowing audiences to hear closest sound to the original. In the U.K. most major symphony orchestras in London use trumpets with modern strings for 18/19 century repertoire.

6 – Works very well. Sometimes the style is not always compatible with period performance practice but it mixes well with modern strings and winds.

7 – No reply.

Respostas de David Blackadder

1 – I played the modern trumpet from the age of 9 and only took up the Natural Trumpet when I began my studies at the Royal College of Music in London.

2 – Yes I believe that students should be introduced to the Natural Trumpet as soon as they are ready as it has many benefits which can help them to develop and improve their overall playing. Apart from learning about a historical approach to different kinds of repertoire it can also help them with their aural skills, pitching and general production. Playing on a longer instrument requires more air and articulation which can then make playing on a modern trumpet easier.

3 – I would recommend ' The Art of Baroque Trumpet' by Edward Tarr Volumes 1-3

4 – No I play in a very different way on a modern and Natural Trumpet. Mainly I use a lot more air and less tongue. The tongue is used much more to alter the articulation and tuning on the Natural Trumpet and less to accentuate the front of notes.

5 – I don't have a fixed opinion on how the Natural Trumpet should be used. They are many variations from those who wish to follow a very pure path and play without any vent holes with authentic mouthpieces to those who only wish to play a more compromised instrument as part of their job in a modern orchestra.

Any use of old instruments with modern ones is going to be a compromise due to their obvious differences.

6 – Yes, I play with many of the orchestras who play on historical instruments and I have made a good living as a musician as a consequence of their existence.

7 – The rise of the Natural Trumpet over the last half a century has led to many fantastic performances and recordings and as such should be hugely celebrated.

Respostas de Fruzsina Hara

1 – I played on the modern for 16 years before I started the baroque.

2 – Yes, for sure, because most of the modern orchestras require historic instruments at least for classical symphonies, so one should be familiar with the instruments anyway. And of course also, for the better understanding of the trumpet and especially the baroque period, the 'golden age' of our instruments. But one should be careful, I wouldn't give the baroque trumpet to students before they are able to play for example the Telemann Nr 1. Concerto on the piccolo trumpet. (so sometimes during their academic studies).

3 – None. Just start playing along an experienced baroque player, do some gigs, masterclasses. At least this was my experience... but if the student is serious, I recommend the book by Anna Freeman. Difficult, but super efficient.

4 – The two are very different! On the natural trumpet if you want to do the authentic articulation it's a completely other way of playing. Closer to singing from my point of view. The instrument also requires a different way of air blowing, less pressure, softer tongue and more different ways of articulation.

5 – Both! It belongs to historic ensembles, but I support the idea that for example modern orchestras use historic brass and timpanis for the classical repertoire. Not for the baroque repertoire though, I've played a few times Bach on the nat in modern orchestras, the intonation is very difficult then.

6 – Yes, Camerata Bern, or the Budapest Festival Orchestra for example. But these groups also have their own set of baroque string instruments and the musicians are able to change from baroque to modern within the same program. But even if a Mozart or Schubert symphony is played on modern instruments and historic brass, it gets closer to the original idea of sound of the composer.

7 - I think it's more important to listen to baroque music, style, interpretation- listen to singers, violinists, oboe or recorder players how they phrase on their instruments and learn from them!

Respostas de Justin Bland

1 – I started playing modern trumpet first. I didn't pick up the historical instrument until college.

2 – I think that learning the natural trumpet should be part of the study of any modern trumpeter, both because studying it gives a better understanding of how to play earlier repertoire, even on the modern trumpet, but also because it can help from a technical point of view. I began studying it college, but I think that it can be learned from an early stage, especially if the student doesn't have to worry about holes.

3 – My favorite is currently the *The Art of Baroque Trumpet Playing* series by Edward Tarr. Of course, looking at historical methods is helpful, and Tarr references several, like Dauverné, Kresser etc.

4 – My articulation on historical trumpets is more unequal than on modern trumpet. However, if I have to play earlier repertoire on modern trumpet, such as playing a

baroque trumpet concerto on piccolo trumpet, I try to imitate historical articulations on the modern instrument.

5 – I have played natural trumpet with modern orchestras, and I think it has been quite successful. I personally think that more modern orchestras should use natural trumpets. Just as one example, when playing some classical repertoire like Beethoven, some orchestras that typically use piston trumpets will use rotary trumpets because the sound is closer to the natural trumpet. It makes sense to just use natural trumpets if considerations of tone color are already making orchestras change their equipment.

6 – Some orchestras do this, and I think that it helps to improve the color of the trumpet sound since it typically blends better than. As mentioned above, I have been in the situation of playing with such ensembles.

7 – I think that musicians are becoming more familiar with the beauty of historical trumpets, and I hope that as time passes, more and more people start to make use of these wonderful instruments.

Respostas de Gustavo Gargiulo

1 – I played from 12 to 24 y.o. modern trumpet, but started at 20 baroque trumpet simultaneously, then at 23 y.o. I started Cornett, studying all together one year, then I decided to focus on cornetto as first instrument.

2 – I think is very useful for every student to have some approximation on early instruments (buccina, slide renaissance trumpet, baroque trumpet, cornetto if there's the opportunity) and its musical languages (as well as contemporary repertoire and jazz), not only can enrich the musical vocabulary (in terms of articulation, rhetoric, interpretation criteria) but also to understand better the development of the physics of instrument.

3 – I found the Edward Tarr book a very good resume between technic and repertoire.

And very important point for me: some of his exercises are based on repertoire (ex. Bach)... The music became exercise, the exercise become music, not two separate and mechanical worlds.

4 – My experience playing modern and baroque trumpet was too short, but, among my students playing baroque trumpet and modern trumpet, or cornetto and modern trumpet (and from my experience between cornetto and baroque trumpet) I can see:

historical articulations: helps to do more flexible the phrasing, there's never no only one way to do, so, as much as possible, translating a spoken-like articulation undoubtedly can expand the field of possibilities on modern instruments.

“quality of the emission” that's means quality of the air flow, how much musculación we're applying on lips, diaphragm support, can positively influence on a sound more rich in harmonics.

5 – The actual experience with some “modern” orchestras mixing actual instruments with natural trumpet for certain repertoire like Mozart, Haydn, Beethoven, (as the Orchestra de la Suisse Romande) are very positive, by the fact that the natural trumpet is twice long than the modern one, and acoustically, the result is different.

6 – yes, I had two or three productions (with cornetto and natural trumpet) collaborating with modern orchestras, if we objectively consider the positive impact (acoustic and rhetorically talking), and doing some compromise with the differences (pitch, temperaments) is absolutely a very good experience.

7 – Is exiting for me to understand “why's”, for example...

Being the cornetto the most appreciated instrument at 17th century for its vocality and virtuosism, was relatively quickly out of use, at same time that trumpet repertory grows up.

After golden age of baroque repertoire, we have the experiments: expanding the possibilities on natural trumpet, at same time as early classical composers wrote highly demanding trumpet concertos (ex Molter), the rol at ensemble are more a harmonic support than a melodic rol.

I think there's a sort of different goals:

At baroque times, the vocal ideal (and we have the examples of Caccini's vocal skills on Fantini "Modo per imparare a suonare di tromba), using articulation as a tool to imitate the words.

At early classical period, the use of natural trumpet was more related to supporting harmonies because of new hand-technic developing of horns, permitting to them more melodic possibilities than natural trumpet.

With the foundation of conservatories (and by consequence, the firsts methods), the new instruments with more chromatic possibilities, orchestras bit a bit bigger, the spoken qualities of natural trumpets were less appreciated, the paradigm was different: development of larger sound and volume.

ANEXO 2 – QUESTIONÁRIO DE DOZE PERGUNTAS

1. O Senhor(a) já tocou alguma vez um trompete natural? Em caso positivo, qual foi sua experiência em relação a tocar o trompete moderno?
2. O Senhor(a) possui trompete natural? Em caso positivo, o Senhor(a) começou aprender primeiro o trompete natural, ou o moderno?
3. O Senhor(a) acha que o aluno de trompete deveria, como parte de sua formação, travar contato com o trompete natural? Por quê? Em caso positivo, quando este instrumento deveria ser introduzido: desde o início ou depois que o aluno já domina o trompete moderno?
4. O Senhor(a) acha que o contato com o trompete natural deveria fazer parte do currículo em universidades no Brasil? Em caso positivo, deveria haver cursos específicos ou o aluno deveria ter contato com o instrumento natural em um curso de instrumento moderno?
5. O Senhor(a) conhece algum construtor de trompete natural no Brasil?
6. Quais métodos o Senhor(a) recomendaria para o aluno de trompete natural que está iniciando seus estudos com esse instrumento?
7. O Senhor(a) toca ambos os trompetes, moderno e natural com as mesmas articulações, as técnicas idênticas, ou há formas diferentes de tocar esses trompetes?
8. Alguns trompetistas possuem um trompete natural em seu setup, para a performance do repertório dedicado a este tipo de instrumento, o Senhor(a) concorda ou discorda dessa opção?

9. O que o Senhor(a) pensa a respeito do uso trompete natural na atualidade? Ele deveria se limitar a orquestras de instrumentos antigos ou poderia ser também usado em grupos que utilizam instrumentos modernos?
10. O Senhor(a) conhece orquestras modernas que usam trompetes e trompas naturais para o repertório dos séculos XVI, XVII e XVIII? O que acha dessa experiência?
11. Por favor o Senhor(a) poderia tecer algum comentário, crítica, sugestão, outro, sobre as gravações anexados a este questionário?
12. Comente agora livremente qualquer assunto sobre trompete natural.

Respostas do Trompetista Lucas Sartório

1 – Minha primeira experiência com o trompete natural foi para um casamento, eu acabei tendo contato com o instrumento algumas semanas antes desse evento. Depois de praticar um pouco e ter tocado nesse casamento, quando eu voltei com minha rotina de estudar o trompete moderno eu senti que precisava pensar menos no posicionamento das notas no instrumento, elas eram muito mais prontas, afinadas, os lugares das notas eram bem colocados, tive a sensação de que era muito mais fácil tocar o trompete moderno, e também o mecanismo dos pistões facilitava muito.

2 – Não possuo o trompete natural, quando eu preciso do trompete natural eu pego um emprestado.

3 – Sim, eu acredito que o aluno de trompete deveria, ao menos na universidade, não inicialmente no conservatório, na igreja, onde comumente se começa aprender o trompete, num âmbito mais profissional, o aluno deveria ter contato com o trompete natural, se o aluno entra em uma universidade já sabendo tocar o trompete moderno, ele deveria sim ter aula de trompete natural desde o início, mesmo que paralelamente ao trompete moderno.

4 – Sim, eu acredito que deveria haver na grade das universidades um curso de trompete natural, não deveria ser desconectado do curso de trompete moderno, mas sim uma aba opcional, mas não somente um semestre, mas sim um curso com a mesma carga horário do moderno.

5 – Não.

6 – Eu particularmente não conheço métodos de trompete natural, se eu fosse indicar algum estudo para algum aluno aprender trompete natural, eu indicaria flexibilidades do Arban, e exercícios de Band, é o que inicialmente eu indicaria.

7 – Eu toco da mesma forma os dois trompetes, mas acredito que existem formas diferentes de tocá-los, principalmente as articulações, a qual deixa o estilo mais característico da época.

8 – Eu concordo, acho que todos deveriam ter, mas como não é um instrumento comum no Brasil, e também desconheço fabricantes nacionais, isso inviabiliza ter esse trompete no setup, uma vez porque usamos pouco, e outra porque em moeda estrangeiro encarece muito, por isso eu acredito que os trompetistas acabam realizando trabalhos com trompetes comuns.

9 – Eu acredito que é importante e enriquecedor, deveria ser mais usado, não deveria ser limitado, podendo ser usados em formações modernas também, parte da música é experimento.

10 – Infelizmente desconheço, talvez por falta de pesquisa.

11 -No Mozart, elementos como articulação, afinação e linguagem bem pareados, porém nos tuttis senti uma ligeira dificuldade em entender os trompetes, até em momentos não tão fortes de intensidade. Indubitavelmente deve-se boa parte disso pelo local do concerto. Talvez se houvesse por incrível que pareça uma microfonação, talvez isso fosse atenuado. Nos staccatos do minuto 15:09 isso fica bem latente. Já no Beethoven ouve-se melhor os metais, até de modo mais impetuoso, claro, devido ao que está sendo tocado. São concertos distintos! De modo geral há maior volume e articulação nesse pequeno Beethoven que no Mozart.

12 – Eu acredito que é muito interessante o estudo e a prática do trompete natural como forma de desenvolver o conhecimento da música através dos períodos da época, como forma de desenvolvimento do próprio material ao qual os instrumentos eram feitos, o próprio repertório para este tipo de instrumento no período, e manter este estudo ativo e vivo ainda hoje nos tempos atuais, acho de extrema importância.

Respostas do trompetista Nélio de Mesquita

1 – Sim, eu já toquei trompete natural (Egger).

Minha experiência foi justamente em um momento em que eu tinha um bom trompete moderno, mas que me faltavam as técnicas fundamentais as quais o trompete natural te “desperta” a ter.

2 – Tenho eu trompete natural de PVC feito por mim. Aprendi primeiramente o trompete moderno.

3 – Acho muito válido o aluno iniciar pelo trompete natural por esse instrumento já “exigir” que se entenda os fundamentos do som pela vibração labial e a manipulação da compressão na tubulação do instrumento.

4 – Sim, eu creio que o curso específico trará maior aprofundamento e, portanto, uma especialização a mais. Mas também acho válido e importante que em um curso de instrumento moderno haja o contato com o trompete natural, pois nele se encontram os fundamentos técnicos do trompete e a origem da escrita musical para trompete.

5 – Infelizmente, não.

6 – Basicamente estudos de série harmônica.

Mas indico uma síntese que consta no método de Robert Farley.

7 – Na minha opinião, em qualquer que seja o trompete, reconhecendo-se as diferentes compressões de ar dentro das tubulações, obedecendo os estilos musicais, formação instrumental, acústica e o caráter na regência, as técnicas nos trompetes são as mesmas e o que se muda é a dosagem empregada.

8 – Concordo. Mesmo em uma orquestra que não seja completamente com instrumentos naturais. Talvez ficasse estranho no naipe de trompetes não ser inteiramente de trompetes naturais. Bom senso e escolha da direção artística.

9 – Penso sim, porém, para mim, não basta trocar o instrumento e tocar com fraseado fora do estilo proposto. A instrumentação deva corroborar para o repertório em questão, penso eu.

10 – Já vi vídeo de uma ou outra fazendo assim YouTube, não me recordo nome delas.

11 – Belos concertos e performance.

Na instrumentação aplicada por exemplo em arranjos de música popular, e se quer chamar 3 instrumentos diferentes, ao colocar um saxofone na primeira voz, trompete na segunda e trombone na terceira, acontece um fenômeno auditivo da gente ter a tendência de achar que o som é de dois saxofones. E quando se coloca o trompete como primeiro há a tendência de ouvirmos um dueto de trompetes acompanhados por um trombone.

Na captação do áudio desses vídeos não é possível (pelo menos não no meu celular) entender que se trata de trompete natural a não ser pela imagem.

12 – Acho lindo o som desse instrumento.

Prefiro o som, articulações e material mais fidedigno à época.

Desejo que o Brasil tenha orquestras barrocas e que exímios trompetistas assim como o professor Marcelo Carvalho possam ter sempre a oportunidade de levar a boa arte musical para o maior número de público possível.

Respostas do trompetista Pedro Henrique de Souza Rosa

1 – Sim, já toquei um trompete natural. Achei o instrumento semelhante ao trompete moderno, porém com um som mais cheio em harmônicos.

2 – Sim, eu possuo um trompete natural. Comecei a aprender trompete com o trompete moderno.

3 – Eu acredito que o contato com o trompete natural é muito benéfico para um aluno de trompete, e por este motivo, sou um entusiasta da inserção do trompete natural na grade curricular dos conservatórios e escolas de música. Acredito que o trompete natural pode ser introduzido já no início do aprendizado do instrumento, já que tocar no instrumento antigo estimula que o trompetista toque de forma mais eficaz (no que diz respeito à respiração, utilização mais efetiva da coluna de ar, treino auditivo etc.), fazendo com que o aluno desenvolva bons hábitos.

4 – Eu acredito que aprender trompete natural deveria sim ser parte do currículo dos cursos superiores no Brasil. A existência de um curso específico de trompete natural seria essencial para a formação de profissionais altamente capacitados na execução da música antiga com instrumentos de época, porém trompete natural como uma matéria complementar a um curso de trompete moderno já ajudaria muito a preencher a atual total falta de contato com este instrumento e repertório.

5 – Não.

6 – Com certeza os principais livros sobre a prática do trompete natural são *Methode pour Trompette* de François Dauverné; *o Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*, de Johann Ernst Altenburg; e *o Modo per Imparare a Suonare di Tromba*, de Girolamo Fantini. Uma literatura contemporânea que, em minha visão, são bons complementos a estes tratados históricos são os livros de Edward Tarr e Robert Farley.

7 – O meio de produção do som é igual nos dois instrumentos, porém, a forma de utilizar os parâmetros técnicos diferem, paralelo semelhante à comparação da forma de tocar trompete em orquestra e em uma banda de jazz.

8 – Eu acredito que investir em um instrumento como o trompete natural demonstra o interesse e o comprometimento de um trompetista com a história do próprio instrumento.

9 – Os trompetistas hoje em dia têm de tocar diversos tipos de trompetes, nas mais diversas afinações possíveis, como os trompetes a pistões, trompetes a rotores e trompetes Piccolo. Ainda tem de tocar frequentemente instrumentos semelhantes ao trompete, mas pertencentes a outras famílias, com os cornets e flugelhorns. Em minha visão, nada mais natural que o trompetista moderno também consiga tocar o trompete natural, já que este não é nada mais que um trompete, como os outros citados acima. Acredito também que o trompete natural não tem, necessariamente, que se restringir às orquestras de música antiga. O instrumento pode ser muito bem usado em orquestras de instrumentos modernos. Em minha opinião, os trompetes naturais são instrumentos que facilitam a execução de peças do repertório clássico e romântico inicial, já que permite que as passagens em piano sejam executadas mais confortavelmente, e as passagens em forte sejam realmente tocadas forte, sem que o timbre do trompete se sobressaia em demasia. Os trompetes naturais podem, ainda, ser utilizados em outros tipos de apresentações, com, por exemplo, em casamentos, substituindo os “trompetes triunfais”, ou em eventos oficiais, como, por exemplo, nos eventos oficiais da Coroa Inglesa.

10 – Sim, diversas orquestras modernas pela Europa utilizam metais históricos em suas formações. Acredito que essa opção traz um timbre diferenciado para estes conjuntos, que acabam por ser orquestras mais versáteis.

11 – Bravos, as gravações estão muito boas! Uma observação sobre a 5ª Sinfonia de Beethoven: Um problema que pode ocorrer quando somente os trompetes usam trompetes históricos e o resto da seção de metais não, é que os trompetes não tenham o mesmo brilho dos outros instrumentos. Acredito que em certos momentos da gravação os trompetistas tenham tentado equilibrar o brilho com os outros instrumentos e o timbre acabou ficando demasiado estridente.

12 – O trompete moderno é a consequência histórica do trompete natural, portanto, aprender sobre o trompete natural ajuda o trompetista a compreender melhor seu próprio instrumento e a música escrita para ele. Acredito que um contato com

trompetes naturais é muito saudável para qualquer trompetista, e sou grande entusiasta da inserção destes instrumentos na grade curricular de escolas e universidades de música.

Respostas do trompetista Fábio Simão

1 – Sim, já toquei em trompete natural. Se entendi bem, a pergunta se refere à uma comparação entre o trompete moderno e o trompete natural, me desculpe se não estiver correto: a princípio achei o trompete natural mais difícil em termos de afinação e extensão principalmente. Tinha a impressão de que as notas não tinham um lugar fixo (centro) e que o instrumento parecia grande demais para ser tocado na região aguda. No fim foi apenas uma questão de adaptação com a fisiologia do instrumento. Depois de algum tempo e muitas dores no pescoço e nas costas fui encontrando uma maneira mais saudável e eficiente de tocar o instrumento. Eu não posso citar nenhum benefício direto na prática do trompete moderno após o contato com o trompete natural, mas estou certo de que toda a pesquisa de timbre e a consciência corporal que fui obrigado a desenvolver no trompete natural me fez um melhor trompetista em geral.

2 – Sim, possuo um trompete natural que adquiri quando já era profissional, só então é que comecei a estudar o instrumento.

3 – Com certeza! Como disse antes, eu não saberia dizer especificamente quais as vantagens da prática do trompete natural no desenvolvimento técnico do trompetista moderno, mas eu arriscaria dizer que a aparente simplificação do trompete natural (ausência dos pistos) permite um foco na emissão do som: a preocupação com a agilidade dos dedos parece dar lugar a uma maior consciência em termos de timbre, articulação, respiração e até extensão.

4 – Acho que deveria ser parte do currículo de formação dos professores, sim. Quanto à existência ou não de um curso específico, não vejo como uma necessidade, mas como uma opção. Caso o professor de trompete moderno possa incluir em seu plano de curso a prática do trompete natural, não vejo impedimento para isso. No entanto, vejo muitas vantagens em uma disciplina voltada exclusivamente para a performance

histórica do trompete, neste caso, incluindo variados modelos de instrumento e repertório (solo, câmara e orquestral).

5 – Sei que alguns colegas fazem alguns experimentos e até são capazes de fazer um bom trompete natural, mas desconheço que haja algum entre eles que se identifique como “construtor de trompete natural”. Não acredito que haja demanda suficiente para alguém se especializar nesse segmento.

6 – Meu contato com o instrumento foi bastante pontual, portanto, nem posso dizer que fiz um estudo sistemático e duradouro do instrumento, mas recebi várias recomendações do método de Dauverné que segui e obtive bons resultados.

7 – Sinto que no início, ao aplicar a mesma técnica do trompete moderno no natural, a qualidade do som não era muito boa. Soava agressivo e desafinado. Percebi que o trompete natural responde melhor se o foco estiver no corpo da nota e no contorno do fraseado pretendido – e não é que melhorei isso no trompete moderno também!

8 – Se o trompetista dispõe do instrumento, o repertório permite e ninguém se opõe, não vejo problema na substituição. Por outro lado, também não vejo obrigação em se utilizar o trompete natural.

9 – Sou muito a favor da experimentação. Eu mesmo já utilizei o trompete natural em música contemporânea (improvisação e utilização de acessórios diversos). Não vejo por que criar regras para o uso do instrumento, além do mais, grupos de trompetes naturais me parecem ter mais apelo ao interesse de um ouvinte genérico por conta do aspecto visual. Quanto mais oportunidades de performance do instrumento melhor!

10 – Me parece comum que várias das grandes orquestras na Europa optem por possuir um naipe completo de trompetes naturais e, quando necessário, algumas pagam um valor extra para os músicos tocarem com esses instrumentos. Nas audições de algumas dessas orquestras, inclusive, não é solicitado que se toque o

instrumento, mas a banca deixa claro que será necessário que o aprovado esteja pronto para tocar quando necessário.

Penso que é um dos vários caminhos possíveis. Mais uma vez, não acho positiva a imposição do uso do instrumento, a não ser que a orquestra seja especialista no repertório citado, mas vejo com bons olhos que as orquestras tradicionais tenham essa preocupação com uma abordagem mais ampla do repertório. Ganham a orquestra, o trompetista e o público!

11 – Assisti atentamente aos dois vídeos e fiquei muitíssimo feliz com o resultado do seu trabalho! Particularmente, tenho uma preferência pela sonoridade de orquestras menores e pela paleta de timbres que elas são capazes de produzir. A mim parece que o trompete natural se mistura muito melhor a um grupo de câmara quando se trata do repertório barroco e clássico, por isso parablenizo a você e ao maestro pela opção pelo trompete natural!

12 – Entendo que a prática do trompete natural traz grandes benefícios no desenvolvimento técnico do estudante, assim como pode trazer um acréscimo no interesse público pela prática coletiva do trompete e dos instrumentos de metal, já que visualmente possui um apelo quase anedótico a um tempo e uma cultura tão distantes. Sou, também, muito favorável à criação de oportunidades de qualificação na performance do trompete natural, ofertadas especificamente por trompetistas especialistas. Penso, por fim, que permitir acesso a essas oportunidades a estudantes e profissionais é uma boa maneira de continuarmos crescendo como músicos.

Respostas do trompetista Tássio Furtado

1 – Sim. Foi uma experiência gratificante, primeiramente por ter sido meu primeiro instrumento e segundo por ter tido a oportunidade de estudar com muita calma e paciência, já que anteriormente havia apenas tido um primeiro contato muito rápido e com poucas instruções sobre o instrumento.

2 – Atualmente não mais, porém, já tive meu próprio instrumento. Comecei aprender primeiro o trompete moderno.

3 – Com certeza. Primeiramente pela possibilidade sonora que o instrumento nos proporciona, além disso, existe uma possibilidade maior para o aluno no campo de trabalho quando domina ambos os instrumentos. Tendo em vista o tamanho do instrumento e algumas complexidades como diversas afinações, o trompete barroco deveria fazer parte da grade de estudos do aluno após o domínio básico do trompete moderno.

4 – Sim. Seria importante que o contato com o instrumento natural fosse o mais breve possível, talvez já durante o curso do instrumento moderno, que são os cursos mais encontrados no Brasil.

5 – Não.

6 – Um método que me chamou atenção e inclusive comecei com ele, foi o “Natural Trumpet Studies de Robert Farley and John Hutchins”. Mas, aconselharia também o “E. Tarr The Art of Baroque Trumpet Playing”.

7 – Não. Com relação a articulações, penso um pouco diferente do trompete moderno. Com relação ao ar, também é importante encontrar o balanço de como soprar no trompete Barroco.

8 – Concordo.

9 – Acho que está sendo muito pouco explorado aqui no Brasil. Gostaria de ver mais a utilização deste instrumento. Deveria sim ser utilizado nas orquestras com instrumentos modernos, uma vez que hoje em dia podemos encontrar os trompetes Barroco tanto em afinação 415Hz quanto 440Hz ou 442Hz.

10 – Sim. A Orquestra de Basel utiliza estes instrumentos. Acho que o resultado é fantástico.

11 e 12 – De modo geral gosto muito da proposta sonora do trompete Barroco na Orquestra, principalmente em repertórios como Haydn e Mozart. Nas gravações, principalmente na primeira, é possível perceber como o instrumento casa bem melhor com o naipe de madeiras e cordas. Hoje em dia ainda temos a flexibilidade de usar o trompete de rotor aqui no Brasil, mas, mesmo assim, alguns repertórios caíam muito bem no trompete barroco.

Respostas do trompetista Ulisses Rolfini

1 – Sim. Já experimentei algumas vezes trompetes naturais. Percebi algumas diferenças básicas entre esses trompetes e o moderno, principalmente no que diz ao

timbre e a sensação ao executar as notas da série harmônica e, é claro, em relação ao sistema de válvulas, que não é presente no trompete natural.

2 – Estou com um trompete natural construído com base em um modelo datado de 1632 e a mim disponibilizado pelo construtor Mathias Wiedmann. Também possuo um trompete barroco modelo 3 furos construído por Egger que ao serem tapados os furos funciona como um trompete natural. Há também em minha casa um trompete natural que fora utilizado para fins militares a meu ver, entretanto não possuo certeza disso. Eu iniciei meus estudos no trompete moderno Si bemol em minha cidade natal e com passar dos anos fui entrando em contato com instrumentos em outras afinações.

3 – Acredito que todas as pessoas deveriam ter algum contato com o trompete natural em um momento de sua vida, pois foi um instrumento que teve sua relevância na história da sociedade, em funções tanto para fins estratégicos quanto para fins religiosos e artísticos.

No caso de alunos da arte de interpretar o trompete, acredito que o instrumento poderia ser exposto logo no início, dando ao estudante um olhar crítico da história e funcionamento básico de um trompete, entretanto, deve-se também trabalhar com o instrumento moderno para começar a desenvolver as habilidades artísticas utilizadas na atualidade em diversas formações musicais.

4 – Penso que para a música não deva existir barreiras, logo ambos deveriam ter acesso ao conhecimento, tanto de instrumentos considerado antigos quanto modernos. E definitivamente a universidade é um ambiente propício ao ensino/aprendizagem dos diversos conteúdos. Não que devam ser obrigatórios, pois sabemos que deter todo o conhecimento é impossível ao homem, entretanto havendo a possibilidade de trabalhar os diferentes conteúdos seria algo extremamente significativo para o ambiente universitário.

5 – De nacionalidade brasileira/alemã conheço apenas o Mathias Wiedmann e também já tive um breve contato com Adalto Soares. De resto, só informação histórica.

6 – Os métodos utilizados pela Schola Cantorum editados por Edward Tarr são considerados por mim um ótimo início. Entretanto, para uma melhor fundamentação utiliza-se alguns tratados e outros métodos.

7 – Tem aspectos de ambos os instrumentos que podem ser acrescidos de um para outro, entretanto penso que a prática historicamente orientada utilizada por alguns pesquisadores deve ser levada em consideração e, por isso, por diversas vezes, a interpretação dos diferentes instrumentos são relativamente diferentes,

principalmente ao considerar o contexto em que a obra musical foi ou está sendo composta. Devido à própria construção do instrumento, alguma diferença técnica é exigida.

8 – A posse de diferentes equipamentos pode ser considerada por mim uma espécie de riqueza, e quanto mais rica é uma sociedade, melhores condições de vida ela tem. Variedades, dessa forma, pode ser considerado riqueza, como para um pintor possuir uma paleta de cores generosa. Eu concordo que a sociedade seja mais rica culturalmente também e o conhecimento variado também corrobora com isso.

9 – Alguns grupos já utilizam o instrumento para um repertório moderno, como o grupo da professora Susan Williams (Clarini Trumpet Consort). Um instrumento pode ser utilizado dentro de suas possibilidades.

10 – Se não me engano a orquestra de Berna, onde um colega brasileiro toca, utiliza instrumentos naturais para determinado repertório. Também já vi apresentação de repertório de Mozart mesclar instrumentos musicais modernos de cordas com instrumentos naturais de metal.

11 -Não ouve resposta para esta pergunta.

12 – Algumas considerações que faço a respeito do trompete natural podem ser observadas na dissertação “Um repertório real e imperial para os Clarins” disponível na biblioteca da Unicamp, instituição na qual o documento foi realizado.

Respostas do trompetista Flávio Fernando Boni

1 – Sim. A primeira vez que pude experimentar um trompete barroco foi em julho de 2004, no festival de música antiga e colonial de Juiz de Fora (MG), em aulas com o norte-americano David Kjar – na época ele fazia aulas com a Susan Williams na Holanda, uma professora importante até hoje. Ele explicou que trompete natural é o trompete sem furos e que o trompete barroco possuía furos e foi inventado nos anos 60, baseado em modelos históricos de trompete natural. Para mim foi uma sensação bem diferente de um trompete moderno. O timbre, a resposta sonora e acústica, as diferenças dos harmônicos, na criação do som é muito importante se imaginar cantando todas as notas. A importância de se usar um bocal com design baseado nos modelos da época barroca ou romântica – evitando usar bocais que

foram desenhados para os trompetes modernos. São vários aspectos que colocam o trompete barroco como um instrumento um pouco mais específico ou especializado, da mesma forma que o trompete piccolo. Particularmente, eu gostei tanto que me inspirou a pesquisar academicamente o trompete barroco. Pedi para o David Kjar trazer esse instrumento pra mim no ano seguinte. Em julho de 2005, comprei meu primeiro trompete barroco, numa época em que não havia trompetistas tocando esse instrumento no Brasil. E sem professores brasileiros que soubessem como ensinar esse instrumento. Infelizmente, no Brasil, a área de instrumentos de metais históricos estava (ou ainda está) bem atrasada se comparada com o pessoal das cordas, dos sopros, do cravo. Não tinha professor, construtor de instrumentos de metais ou trompetistas com conhecimento teórico e prático nessa área. Aliás, havia muita besteira falada como: “o trompete barroco foi deixado de lado porque era desafinado ou ruim”, “para se ter um trompete barroco precisa comprar 12 voltas para as 12 afinações”, “usa o bocal dessa marca x que melhora o som”... nada a ver. Em relação ao trompete moderno há muitas diferenças. O trompete barroco tem o dobro do comprimento dos tubos – isso muda a formação da série harmônica e aspectos de timbres, coloridos, resposta sonora do instrumento. O bocal para o trompete barroco é um pouco maior no diâmetro da borda (ring), se comparado ao bocal do trompete moderno, além de outras medidas diferentes. A campana é um pouco menor, mas é um tamanho que era popular em cornets e trompetes até metade do século XX. Alguns aspectos de ataque de notas e coluna de ar, acho que são diferentes no trompete barroco. Fazer trilos e ligaduras são mais específicos, pois o trompete barroco tem uma certa peculiaridade. Em comum: a mesma extensão de notas que você possui tocando trompetes modernos será a que você vai tocar no trompete barroco. Portanto, se você não tem muita extensão no agudo, você não vai conseguir tocar as partes de clarino.

2 – Hoje eu tenho um trompete barroco modular – uma proposta de luteria de metal mais contemporânea e que mantém a sonoridade barroca. Esse instrumento foi construído em 2021 pelo holandês Mark Geelen. É um trompete barroco longo, tipo inglês. Encomendei com configuração para deixá-lo natural, sem furos e com a configuração para trompete barroco, com furos. Eu quero o melhor dos dois mundos (best of both worlds).

Claro que comecei pelo trompete moderno em si-bemol, em banda marcial, no primeiro ano nem me ensinaram sobre usar a volta geral de afinação.

3 – Sim, deveria. O problema é que, infelizmente, o acesso ao trompete barroco ainda envolve altos custos. O trompete natural é um instrumento caro, voltado a um nicho de trompetistas com nível intermediário ou avançado na técnica do instrumento e de repertório. Também exige conhecimentos de estilos musicais da música renascentista, barroca e clássica, o uso de partituras urtext etc. Até mesmo o trompete piccolo é classificado como instrumento de nicho, “boutique instrument” – essa expressão é mais comum para guitarras, pedais de guitarras, violões – quando há uma produção pequena com alta qualidade e preço.

Por quê? Porque você expande sua técnica trompetística e cultural, desde que o trompetista estude e se informe em tocar de forma historicamente orientada. Fundamentalmente, acho que é uma escolha pessoal, se o trompetista gostar do trompete barroco – tem gente que não gosta e tudo bem. A introdução ao trompete natural pode ser feita em estágios iniciais, como provou a Brass for Beginners. Faz alguns anos, foi introduzido um trompete natural da Brass for Beginners, com preço médio de 180 dólares – relativamente acessível para educação musical em países de primeiro mundo, não no Brasil. Esse é o único trompete natural para iniciantes que eu conheço, feito em plástico abs, com preço acessível e qualidade boa – testei esse trompete natural em dezembro de 2018 na Midwest Clinic, em Chicago, a maior convenção de educadores musicais do planeta. Para um trompetista com nível intermediário ou avançado, uso do trompete barroco pode auxiliar no tocar o trompete moderno em vários aspectos, como afinação. O trompete barroco é focado para uma pessoa com nível intermediário ou profissional. Portanto, o trompete barroco tem preço de trompete profissional, entre 3 e 5 mil dólares – um investimento substancial mesmo em países de primeiro mundo. É o mesmo valor de um bom trompete moderno, flugelhorn ou trompete piccolo – que convenhamos, são mais abrangentes em repertório que um trompete barroco e proporcionam mais oportunidades profissionais ao trompetista. Mesmo aqui nos Estados Unidos, ou Canadá, o trompete barroco é raro, não é um trompete comum no set de instrumentos que um trompetista profissional compra.

4 – No meu caso, eu comprei o trompete barroco no final da graduação sem professor especializado no Brasil.

Foi meio que um ato de loucura de amor, de um estudante de universidade pública, oriundo de família pobre. Eu ia encontrar especialistas estrangeiros no trompete barroco quando vinham a São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais etc. Usei também

e-mail e skype, tecnologias de comunicação possíveis em 2006-2013. A professora Susan Williams só consegui ter aula com ela pessoalmente, em abril de 2015, em Bremen, Alemanha. Nesse meu caminho, fui um pouco orientado por excelentes professores como David Kjar, Reinhold Friedrich, Edward H. Tarr, Susan Williams, Iginio Conforzi, John Foster. Eu não tenho uma resposta precisa quanto ao uso do trompete barroco em cursos de música em nível superior no Brasil. O ideal seria que esse professor(a) da universidade ou faculdade tiver formação e experiência em trompete barroco, usar o material didático e conhecer profundamente as diferenças estilísticas do repertório de música barroca. Coisa que não acontece, pois vi professores doutores usando xerox de partitura de versão moderna do Maurice Andre – pode ser virtuoso, mas não é historicamente informado. Não faz sentido quando temos alguns professores doutores que são dogmáticos no uso de uma única marca de trompete moderno, um fetiche extremamente caro mesmo para os padrões de países desenvolvidos, numa realidade de país de terceiro mundo. E, no geral, esses professores usam o trompete piccolo para fazer o repertório barroco e adjacências (concertos de oboé, clarinete etc). Atualmente, em 2022, não conheço um professor de curso superior no Brasil que tenha formação ou conhecimento correto para ensinar esse instrumento no Brasil. E qual é o sentido de se ensinar um instrumento caro num país sem mercado de trabalho?

Não houve interesse por professores de trompete que me viram na Unicamp ou São Paulo, Rio etc., em criar cursos de trompete histórico. Após eu ter comprado meu primeiro trompete em 2005, houve uma certa curiosidade por outros trompetistas, como o Ulisses Rofini e Misael de Oliveira, que acabaram comprando trompetes barrocos nos anos seguintes. Hoje em dia, estimo que deve ter entre 10 e 15 brasileiros que possuem e tocam o trompete barroco, provavelmente 5 desses morando no exterior. Atualmente, aqui nos Estados Unidos e Canadá, são pouquíssimos professores em curso de ensino superior que ensinam trompete barroco, incluindo um programa sólido de pedagogia do instrumento histórico. Por exemplo, Jason Dovel, Elisa Koehler, Josh Cohen.

5 – Não. Infelizmente, a luteria de metais no Brasil ainda está muito defasada: houve uma péssima tradição de baixa qualidade na fabricação de instrumentos modernos de metais e sopros, há poucos profissionais na área, a fábrica Werill não conseguiu deixar uma herança de boa construção de instrumentos e foi

fechada. Há algumas pessoas que até tem noção de se fazer esse instrumento, como o professor de trompa e luthier de metais Aduauto Soares, conversei com ele e ele falou que fez um curso onde fez um trompete natural, marretou a campana – mas foi um instrumento feito num curso, ele precisaria praticar mais vezes. O Aduauto vem testando uma pequena produção de trompas naturais, o que é bom. Outro que teria capacidade para fazer esse instrumento é o Stephan Siemons, que teve formação em luteria de metais na Alemanha. Até pedi pro Stephan fazer um trompete pra mim, marretamos a campana, mas nunca deu certo. Ele fez um sackbout (trombone barroco), sob encomenda, alguns anos atrás. Por isso que estou estudando luteria de instrumentos de metais e trabalhando nessa área nos últimos dois anos.

6 – Em português, praticamente, não existe. Portanto, eu recomendo minha dissertação de mestrado onde escrevi sobre o trompete barroco e comentei o método de trompete do Girolamo Fantini <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/435038> Métodos específicos para trompete barroco são poucos os que existem. São publicações estrangeiras e acredito que devem ser difíceis de se encomendar no Brasil, o envio postal fica caro. Mas vamos lá: Obviamente, a primeira recomendação são os três volumes de *The Art of The Baroque Trumpet Playing*, do Edward H. Tarr, especialmente o primeiro volume. São livros bem no modelo de método de ensino, com pedagogia moderna para o ensino do trompete barroco, utilizando repertories e explicando técnicas, diferenças estilísticas etc. Outro livro importante do Tarr é o *The Trumpet*, com muitas informações sobre trompetes naturais no período barroco e clássico. Quaisquer textos ou partituras que tenham sido editados pelo Tarr, abrace sem medo. O australiano John Foster escreveu o método *The Natural Trumpet and other related instruments*, com muitos exercícios, textos explicativos e exemplos musicais. Outro livro bom dele é *The Baroque Trumpet Revival*, onde ele entrevistou mais de 20 professores e professoras de trompete barroco. Descreveu muito bem a volta do ensino desse instrumento na segunda metade do século XX.

A Elisa Koehler escreveu o artigo *A Beginner's Guide to the Baroque Natural Trumpet*, *ITG Journal*, 2002 – mas o acesso é para membros do ITG. Ela tem outros livros excelentes, como *Fanfares and Finesse*. A Anna Freeman publicou recentemente *Natural Trumpet Basics – 4 books*. São métodos do século XXI

sobre o trompete barroco, excelentes, abrangem técnicas básicas, intermediárias e avançadas, além de questões estilísticas. Ela usou “basics” – mas ela foi muito além do básico, como ela sempre fez. O Barry Bauguess publicou *Dauverne 100 Studies from Methode pour la Trompette* (1857) para baixar digitalmente, o preço não é exorbitante. Algumas coisas do professor Dauverne podem ser baixadas gratuitamente no site da *imslp* – ele escreveu uns 4 métodos com exercícios tanto pra trompete natural como cromático, foi o professor do Arban no conservatório de Paris. Vale a pena contactar a professora Susan Williams, australiana radicada na Alemanha a mais de quarenta anos. Ela não tem um método específico, pois ela acredita muito no equilíbrio do corpo e da mente para estudar o repertório. Ela publicou um livro (não é método) e talvez possa disponibilizar o pdf, como fez comigo. Algo essencial é estudar o repertório do trompete barroco, entenda como tocar a região média e grave (*Principale*) e a região aguda (*clarino*). Evite a obsessão com o segundo concerto de Brandenburgo, pois isso é para cachorro grande, você vai te “arrebentar o bico”. Fique tranquilo, pois há muito repertório para trompete barroco/natural.

Outra dica é entrar em contato direto com trompetistas brasileiros ou estrangeiros que são especialistas nesse instrumento. Geralmente a gente sempre se ajuda, pois é uma comunidade pequena.

7 – Geralmente, mudo um pouco. Pois mesmo na família de trompetes modernos (trompete si-bemol, cornet, flugelhorn, por exemplo), a gente já sente uma diferença. São bocais diferentes, conicidades de tubo diferentes, desenhos de instrumentos diferentes. Eu presto atenção no estilo do repertório da peça, por exemplo, a forma de se fazer um trilo pode ser diferente dependendo o período em que foi escrita.

8 – Acho que não. A maioria dos trompetistas não possuem trompete natural. Não se popularizou, mesmo com mais de 50 anos da volta da utilização desse instrumento. Tocar música barroca com os instrumentos históricos é um nicho, uma coisa bem específica e poucas pessoas se dedicam a essa “meraviglia”. No geral, é igual aí no Brasil, os trompetistas usam trompete piccolo – que é outra história. E não é todo mundo que tem trompete piccolo por aqui nos Estados Unidos.

9 – Depende. Se for um trompete longo com furos, existe muitas correções de afinação e isso casa bem com a orquestra utilizando instrumentos modernos – porém, talvez vá ter gente que dirá que não estaria correto ou historicamente orientado. Se você pensar numa realidade como a do Brasil, eu acho que valeria a pena, para divulgar o trompete histórico.

10 – Nessa situação eu desconheço e, pelo que ouvi dizer, é algo raro de se acontecer com orquestras profissionais aqui pela América do Norte. O que vi foram trabalhos usando muitos instrumentos históricos nas orquestras ou grupos de música de câmara. No Brasil, eu vi alguns grupos de professores e alunos da Unicamp. Vi a orquestra do festival de Juiz de Fora, que era um trabalho bem legal, mas o festival foi praticamente extinto, diminuiu e mudou muito. Aqui nos Estados Unidos, só vi a Orquestra da Bach Society of Minnesota, na região da cidade de Minneapolis; possuem temporada de concertos. Aqui na Califórnia há um grupo em San Francisco e uma orquestra em San Diego que sempre fazem concertos, mas não consegui ver ainda. Não sei se há orquestra barroca na região de Los Angeles.

11 – <https://www.youtube.com/watch?v=ryiFMtE42Cg> (foram usados 1º trompete natural) Meu comentário é que a gravação de áudio foi pessimamente executada, não há microfones próprios para gravar com qualidade e definição suficiente no ambiente daquele igreja. Não funciona bem, pois só há dois instrumentos naturais. Se toda sessão de metais fosse com instrumentos naturais, já daria um pouco mais de colorido.

<https://www.youtube.com/watch?v=PiOUYB9kSEs> (foram usados os dois trompetes naturais, 1º e 2º) Gravação também de baixa qualidade sonora. Mas minha impressão que tenho é que não funciona só ter dois trompetes naturais contra toda uma sessão de metais, sopros e cordas usando instrumentos modernos. Aqui fica claro que o som que se tem ao tocar com instrumentos modernos: o peso, as dinâmicas e articulações são diferentes – não digo melhor, nem pior – apenas outra experiência válida.

12 – Se você deseja tocar o trompete natural, trompete barroco – busque participar de um festival de música onde seja oferecido curso um trompetista barroco. É um instrumento completamente diferente do trompete piccolo, geralmente usados pra fazer o repertório de clarino (agudo dos barrocos, principalmente). Jamais fique preso aos dogmas do seu professor de trompete, que certamente desconhecerá sobre esse assunto. Não fique preso a determinada marca de bocal ou instrumento – seja instrumento moderno ou histórico. E, caso você gostar desse instrumento, considere um planejamento

de ir estudar fora do Brasil – ainda não temos um professor de trompete barroco brasileiro, infelizmente. A partir do momento em que decidi estudar o trompete barroco, mudou bastante a minha carreira como músico e pessoa. Me inspirou um

projeto de mestrado, entrei em contato com grandes professores e professoras de trompete (Susan Williams, Anna Freeman, Edward H. Tarr, John Foster, Iginio Conforzi, Gabriele Cassone, Jean-Francois Madeuf etc.). Me ajudou a ter uma visão mais abrangente do trompete moderno. E, também, me levou a estudar a luteria de instrumentos musicais. Nasci em Mauá, na periferia da cidade de São Paulo; cresci em São Carlos (acho que ambiente cultural e universitário ajudou), fiz graduação e mestrado na Unicamp. Vim de família pobre e me envolvi com trompete barroco. Até hoje convivo e trabalho com um pessoal que é de excelência no fazer e viver a música aqui no norte da Califórnia.

Respostas de um trompetista anônimo

1 – Sim. Achei muito semelhante ao trompete moderno em relação a produção do som, porém tocar no registro médio agudo no trompete natural era bem mais difícil, as notas pareciam muito próximas.

2 – Sim. Iniciei com o trompete moderno, o natural apareceu bem mais tarde para mim.

3 – Sim, acredito que a experiência do contato com o instrumento antigo é muito válida, desenvolver essa técnica acrescenta muito na vida de um estudante, mesmo se não for esse o caminho que ele pretende seguir. Isso proporciona diferentes pontos de vista sobre execução, articulação e a técnica. Se o aluno desde o início pretende seguir a carreira com o instrumento natural, acho que aí sim ele deva iniciar-se com ele, caso contrário com o trompete moderno.

4 – Sim, mesmo que superficialmente como forma de contato, o instrumento deveria fazer parte da grade curricular no curso de trompete moderno. Um curso específico seria para aqueles que fossem se aprofundar mais na área.

5 – O Adalto Soares construiu alguns instrumentos antigos, não sei se especificamente o trompete.

6 – Girolamo Fantini, Cesare Bendinelli.

7 – Sim, acredito que a técnica na produção sonora seja a mesma para ambos, a principal diferença é a forma como se utiliza ela já que o resultado é diferente para cada um dos instrumentos.

8 – Concordo, acredito que cabe a cada músico individualmente optar pelo instrumento em seu setup mais apropriado, buscando o objetivo final que é o resultado sonoro.

9 – O uso do trompete natural tem como objetivo a busca pela sonoridade da época. Utilizá-lo junto com instrumentos modernos, na minha opinião, perde o sentido desse objetivo. Já se pensou como forma de explorar timbres diferentes, acho que seja válido.

10 – Sim, é cada vez mais comum a utilização de instrumentos antigos em orquestras modernas, o músico atual tem que ser cada vez mais versátil com relação a isso. Do ponto de vista sonoro, se o conjunto está utilizando instrumento moderno, não vejo sentido os trompetes utilizarem instrumento de época, nos dias atuais, nesse contexto com relação ao trompete, é possível ter uma sonoridade próxima daquela antiga utilizando outros recursos e instrumentos modernos.

11 – Excelentes interpretações. Com relação a utilização dos instrumentos, se a intenção é a busca por sonoridades novas, acho válido, mas se for proporcionar ao ouvinte a sonoridade da época, não vejo sentido em fazer isso parcialmente, de qualquer forma todo experimento sonoro é válido.

12 – O trompete natural é uma forma de expressão musical muito válida, remeter o ouvinte a uma sonoridade próxima do período o qual a obra foi concebida é manter vivo a história dele.

Respostas do trompetista Michel Machado

1 – Sim, experiência única que define a história do trompete.

2 – Tenho sim, comecei a tocar trompete natural no curso de verão em Curitiba e trompete moderno na escola que realizei o ensino fundamental I.

3 – Acredito que o aluno de Bacharel em trompete deveria ter esse contato pelo menos um semestre no curso e com o professor também especialista. Irá facilitar o aluno a executar no instrumento o estilo, período e técnica.

4 – Com toda certeza. No Bacharelado somente um semestre, no curso de Mestrado e Doutorado introduziria performance e pesquisa.

5 – Não, só quem fez curso, mas não atua.

6 – Robert Farley.

7 – Existem técnicas diferentes para o manuseio, entretanto estão bem próximas.

9 – O Brasil necessita de uma orquestra referência para execução das obras, quando for utilizar o trompete natural em orquestra, receber o adicional com o especialista.

10 – Sim, a orquestra sinfônica de Piracicaba, executou a quinta sinfonia de Beethoven com trompetes naturais.

11 – O Mozart deve ter sido um grande desafio para uma orquestra semiprofissional onde eu toquei quando era estudante em 2003 e 2004.

Beethoven com uma orquestra profissional ficou ótimo, porém deveria utilizar várias vezes.

12 – Eu creio que o trompete natural está sendo divulgado e em ascensão constante no âmbito na graduação e profissional no meio da música no Brasil. Vem criando várias possibilidades no repertório é resgatando o mais próximo do estilo na época, soando como violino ou tímpano sendo timbres cores na música. Aos poucos, os maestros vêm aceitando o trompete na orquestra e essa nova proposta.

Obrigado meu amigo Marcelo por poder participar desse momento especial. Forte abraço.

ANEXO 3 – QUESTIONÁRIO DE QUATORZE PERGUNTAS

1. O Senhor(a) já tocou alguma vez um trompete natural? Em caso positivo, qual foi sua experiência em relação a tocar o trompete moderno?
2. O Senhor(a) possui trompete natural? Em caso positivo, o Senhor(a) começou aprender primeiro o trompete natural, ou o moderno?
3. O Senhor(a) acha que o aluno de trompete deveria, como parte de sua formação, travar contato com o trompete natural? Por quê? Em caso positivo, quando este instrumento deveria ser introduzido: desde o início ou depois que o aluno já domina o trompete moderno?
4. O Senhor(a) acha que o contato com o trompete natural deveria fazer parte do currículo em universidades no Brasil? Em caso positivo, deveria haver cursos específicos ou o aluno deveria ter contato com o instrumento natural em um curso de instrumento moderno?
5. Por qual motivo o Senhor(a) acredita que ainda não temos cursos de trompete natural em nossas universidades, escolas de música e conservatórios?
6. O Senhor tocou ou toca em alguma orquestra? Em caso positivo, o Senhor(a) já usou alguma vez trompete natural em algum repertório? Poderia ter usado? Em caso negativo, por qual motivo não usou?

7. O Senhor(a) conhece algum construtor de trompete natural no Brasil?
8. Quais métodos o Senhor(a) recomendaria para o aluno de trompete natural que está iniciando seus estudos com esse instrumento?
9. O Senhor(a) toca ambos os trompetes, moderno e natural com as mesmas articulações, as técnicas idênticas, ou há formas diferentes de tocar esses trompetes?
10. Alguns trompetistas possuem um trompete natural em seu setup, para a performance do repertório dedicado a este tipo de instrumento, o Senhor(a) concorda ou discorda dessa opção?
11. O que o Senhor(a) pensa a respeito do uso do trompete natural na atualidade? Ele deveria se limitar a orquestras de instrumentos antigos ou poderia ser também usado em grupos que utilizam instrumentos modernos?
12. O Senhor(a) conhece orquestras modernas que usam trompetes e trompas naturais para o repertório dos séculos XVI, XVII e XVIII? O que acha dessa experiência?
13. Por favor o Senhor(a) poderia tecer algum comentário, crítica, sugestão, outro, sobre as gravações anexados a este questionário?

<https://www.youtube.com/watch?v=ryiFMtE42Cg> (foram usados 1º trompete natural e 1ª trompa natural)

<https://www.youtube.com/watch?v=PiOUYB9kSEs> (foram usados os dois trompetes naturais, 1º e 2º)

14. Comente agora livremente qualquer assunto sobre trompete natural.

Respostas do Trompetista Fernando Dissenha

- 1 – Sim toquei rapidamente duas vezes com um trompete natural. A experiência foi pequena, e não tive tempo de elaborar comparações mais completas.
2. Não possuo o instrumento.

3. Honestamente, não recomendaria o uso do trompete natural para iniciantes. Hoje, temos um ambiente em que a velocidade é muito rápida para dominar habilidades. Nesse sentido, seria difícil explicar a um iniciante toda a trajetória histórica, iniciando com o trompete natural, até chegar no instrumento moderno. O aluno ficaria restrito aos demais colegas com instrumentos naturais. Imagino o cornet como uma ótima opção para iniciantes, e não o trompete natural.
4. Vejo que existem vários outros assuntos que deveriam ser melhor abordados nas universidades como, por exemplo, um entendimento melhor sobre o próprio funcionamento físico-acústico do trompete, ou seus fundamentos e sua literatura orquestral. Em minha opinião, práticas de instrumentos específicos deveriam ser matérias, e não cursos.
5. Não acredito que sejam necessários, conforme a resposta anterior.
6. Sou primeiro trompete da Osesp, e em quase 26 anos de trabalho, nunca me foi pedido o uso de trompete natural. Mais uma vez, é algo muito específico, que demandaria que todos os metais, madeiras, cordas e percussão também usassem.
7. Acredito que o Adalto Soares faz esses trompetes.
8. Eu não recomendaria nenhum método, pois aconselharia que iniciassem no trompete moderno.
9. Sei da existência de métodos e técnicas específicas de articulação e fraseado, mas não as uso, pois toco com o trompete moderno, exclusivamente.
10. Se a orquestra toda usar instrumentos de época é correto que os trompetistas também usem. Caso contrário, acho desnecessário.
11. Deveriam ser limitados ao escopo de grupos de instrumentos antigos.
12. Sim, mas novamente, existe o conflito de timbres e relação de intervalos entre esses instrumentos. Dessa forma, acho desnecessário o uso se outras famílias tocam com instrumentos modernos.
13. Boas execuções, mas reforçam o meu ponto. Você não distingue nada diferente, pois o restante da orquestra soa “moderna”.
14. Eu entendo e respeito o interesse em instrumentos de época, mas não vejo essa prática como algo fundamental hoje, no cenário da academia. Em minha opinião, as nossas universidades necessitam focar em outros assuntos mais relevantes no que diz respeito à formação de trompetistas.

Respostas do Trompetista Marcelo Matos

1 – Nunca toquei em um trompete natural

2 – Não tenho TN. Iniciei meus estudos no trompete moderno

3 – Neste momento o aluno deve iniciar seus estudos no Trompete Moderno, pois temos um número maior de métodos e os objetivos do iniciante estão ligados ao que é oferecido na atualidade, tocar em bandas, igrejas etc. O trompete natural entraria como acessório e aprendizado de um período histórico.

4 – Sim. Poderia fazer parte da grade curricular da Faculdade, desde que ela tenha material humano e técnico apropriado ao assunto.

5 – Os instrumentos representantes de um período histórico caíram no desuso pelo seu próprio aperfeiçoamento e aumento de possibilidades sonoras e harmônicas, acho pouco válido usar TN com tímpanos modernos da mesma forma, com violinos ou qualquer instrumento moderno. Há pouco ou nenhum mercado para a produção de música antiga com instrumentos de época. Não acredito que seja um problema apenas do Trompete.

6 – Toco em orquestra, nunca usei TN. Não poderia usa lo por dois motivos: primeiro não temos instrumentos e nem conhecimento técnico. Segundo os outros instrumentos da orquestra não seriam da mesma época dos trompetes.

7 – Sim. Adalto Soares

8 – Não sei informar

9 – Não toco TN

10 – Concordo se isso fizer parte de um projeto onde todos os músicos estão envolvidos.

11 – Acredito por ele representar uma sonoridade muito específica deveria ser usado em grupos que trabalham música antiga.

12 – Não conheço grupos, mas já ouvi gravações.

13 – Não gostaria de tecer comentários sobre gravações, pois elas sofrem interferências de qualidade nos equipamentos usados para gravá-las e ou editá-las e também nos equipamentos para ouvi-las.

Respostas do Trompetista Wellington de Sousa Pinto

1 – Sim, pouquíssimas vezes.

2 – Não

3 – Acredito que sim. No meu caso, iniciei meus estudos musicais em uma fanfarra onde em sua formação é constituída de instrumentos “simples” (termos conhecido pelo meio musical) por se tratar de instrumentos sem válvulas. O benefício inicial é a questão do trabalho indispensável do reconhecimento e aprendizado da série harmônica do instrumento (algo que aconteceu em meu aprendizado).

4 – Acredito que o fazer musical vem de tradições e infelizmente no Brasil, não temos. Seria ótimo que alguma instituição proporcionasse um curso para pessoas interessadas, mas acredito que não caberia essa brecha nas universidades como curso curricular.

5 – Pelas nossas tradições musicais e referências europeias e norte americana dos conservatórios que acabamos herdando.

6 – Sim. trabalho em uma orquestra, mas nunca utilizei o instrumento.

7 – Não

8 – Nenhum.

9 – Não tenho conhecimento para responder.

10 – Concordo.

11 – Acredito que poderia ser mais utilizado nas orquestras.

12 – No Brasil ainda não tive a oportunidade de assistir.

13 – Bravo. Motivante as performances, isso cria uma reflexão em nós trompetista sobre o assunto.

14 – Não houve resposta.

Respostas do Trompetista Carlos Sulpício

1 – Sim. O trompete natural tem muito menos pressão que o trompete moderno, é mais livre para produzir som.

2 – Não.

3 – Infelizmente não tenho como responder esta questão.

4 – Como em todas as escolas e universidades que estudei e trabalhei não tínhamos a prática do trompete natural, não saberia responder.

5 – Nas 3 universidades públicas do estado de São Paulo, somente a Unicamp conta com um professor de trompete moderno, a Usp no momento não tem professor de trompete e a Unesp nunca teve qualquer professor na área dos metais. Nos conservatórios não existe a demanda pelo trompete natural.

6 – Sim. Nunca usei porque as orquestras profissionais e jovens brasileiras, só utilizam instrumentos modernos.

7 – Não.

8 – Não tenho conhecimento para responder.

9 – Não tenho conhecimento para responder.

10 – Não tenho conhecimento para responder.

11 – Penso que o trompete natural possui características próprias de sonoridade e articulação, como trompetista e professor, admiro quem toca o trompete natural, mas também não saberia responder esta questão pela falta da experiência com o instrumento.

12 – Na OCAM em algumas ocasiões, e em festivais de música antiga em Minas Gerais. Acho essa mistura muito interessante.

13 – Como disse anteriormente, gosto muito da sonoridade dos instrumentos naturais, e um dos problemas na música sinfônica brasileira, é que estamos “presos” no repertório do Séc. XIX nas orquestras, nas escolas e na plateia. Com raras exceções fazemos música barroca e moderna, então, ainda temos um longo caminho a percorrer.

14 – Penso que se os alunos regulares dos cursos de trompete moderno tivessem a oportunidade de estudar o trompete natural, serei o maior incentivador.

Respostas do Trompetista Flávio Gabriel

1 – Por volta dos meus 23 anos, enquanto arrumava meu instrumento na casa do Luthier Adalto Soares, provei um trompete natural fabricado por ele. Na época não dei muita atenção, por tanto não saberia dizer a diferença.

Em 2008, já com 28 anos de idade e maior compreensão quanto a capacidade musical desse instrumento, tive a oportunidade de ter aulas com Edward Tarr, e pude provar

seu instrumento. Fiquei encantado. A sensação é que o instrumento possuía uma emissão muito mais fácil que o trompete moderno, e por consequência exigia alguns ajustes para poder obter um bom som.

Em 2011 pude tocar o trompete natural mais uma vez, dessa vez com a orientação de Bruno Lorenzetto. Lembro de conversarmos quanto as diferenças em questão da capacidade de dinâmicas do instrumento. O trompete natural, embora possuísse uma emissão mais fácil, não funcionava bem se tentássemos obter o mesmo volume sonoro que estamos acostumados com o trompete moderno.

Obs: Essas experiências ocorreram com trompete com furos, por tanto, se sua pergunta for específica ao trompete natural sem furos, só fui ter essa experiência em 2023, pois comprei um de plástico feito pela Brass for Begginers.

2 – Possuo um trompete em C, de plástico, feito pela Brass for Begginers. Comprei com o intuito de estimular minha filha a aprender a tocar trompete.

Meu início no trompete se deu com o instrumento moderno.

3 – Acredito que todo trompetistas deveria ter contato com o trompete natural, e penso inclusive que o início deveria ocorrer com esse instrumento. Por sua emissão mais livre, e sem as distrações que os recursos como pistões e bombas costumam trazer, o estudante poderá focar apenas na emissão de som, parte fundamental no desenvolvimento inicial de todo trompetista.

4 – O contato com o trompete natural é bem-vindo em qualquer momento da formação de um trompetista.

Em um curso universitário esperamos que o estudante já se encontre em um nível técnico avançado no instrumento. Caso ele nunca tenha tido contato com o instrumento natural, esse certamente seria um ótimo momento para introduzir o instrumento.

A realidade de nosso país, no entanto, é a de que nossos alunos chegam a universidade com níveis muito variados e, na maioria dos casos, bem abaixo do mínimo esperado.

Pensando em mercado, não vejo, ao menos nos próximos anos, a necessidade de um curso específico de trompete natural, o que não impede que o uso do instrumento seja estimulado nos cursos universitários.

5 – Estamos falando de um nicho muito específico da música instrumental. De forma geral temos pouco espaço para esse tipo de atuação. Ao falarmos sobre música de concerto, temos menos espaço ainda, e se pensarmos no tipo de música na qual o trompete natural atua, veremos que esse espaço é praticamente inexistente.

Me parece uma questão de demanda.

6 – Toquei na OSPA por 5 anos e na OSESP por 6 anos. Nunca utilizei trompetes naturais nessas orquestras. Não teria problema em aprender e utilizá-los se houvesse interesse por parte dessas instituições, mas isso nunca ocorreu.

7 – Apenas Adalto Soares.

8 – Desconheço essa literatura, mas acredito que o material elaborado por Edward Tarr seja uma ótima referência. Também acredito que o material confeccionado pela Brass for Begginers seja bom.

9 – Não possuo conhecimento técnico no instrumento natural suficiente para poder responder essa questão.

10 – Adoraria ter esses instrumentos, mas não possuo demanda para tocá-los.

11 – Prioritariamente em orquestras de instrumentos antigos, entretanto acredito que mescla pode funcionar nos casos de alguns compositores como Beethoven, Brahms e outros.

12 – Vi pouco coisa, mas de forma geral sou bastante aberto a diferentes interpretações.

13 – Muito difícil emitir opinião sobre os dois vídeos já que a qualidade da gravação não permite ter certeza do que estamos ouvindo.

No vídeo 1 o eco da igreja impede uma boa análise. No vídeo 2, falando sem muita segurança, o volume dos trompetes parece ter ficado abaixo dos trombones, e até mesmo das cordas.

14 – Acredito que esses instrumentos poderiam substituir as cornetas nas nossas fanfarras. Estou certo de que seria uma ótima forma de iniciação musical.

Respostas do Trompetista Clovis Beltrami

1 – Sim. Tive uma breve experiência em masterclass no Brasil, ministrados pelos professores Iginio Conforzi e Friedemann Immer. No começo tive uma sensação de dificuldade na afinação, mas logo o corpo acostumou e também tive que soprar mais leve o trompete com a coluna de ar mais lenta e articulações mais leves nas notas separadas.

2 – Não.

3 – Sim, penso que será uma nova ferramenta de trabalho e pesquisa. Deveria ser introduzido no início dos estudos dos alunos.

4 – Sim, não somente em universidades como também em conservatórios e escolas de músicas.

5 – A própria influência europeia no ensino do trompete no Brasil não trouxe a tradição do trompete natural, também os professores que estão no cargo nunca praticaram o trompete natural, falta de uma política para o curso e vontade de colocar na carga curricular das escolas.

6 – Sim. Trabalhei por quarenta anos na Orquestra Sinfônica De Campinas e nunca usei o trompete natural por falta de prática com esse instrumento e vontade da orquestra em fazer o repertório barroco com os instrumentos de época. Não temos essa tradição barroquiana. (nunca tive um trompete natural).

7 – Tive um breve contato com o professor Adalto Soares quando começou a trabalhar com instrumentos barrocos de metais.

8 – Os métodos que tive contato foram: ALTENBURG, JOHANN E; BAINES ANTHONY, BRASS INSTRUMENTS, THEIR HISTORY AND DEVELOPMENT; BENDINELLI CESARE (EDWARD TARR, TUTTA L'ART DELLA TROMBETTA 1614); GIROLANO FANTINI: MODO PER IMPARARE A SONARE DI TROMBA.

9 – Não toco trompete natural, porém penso que tem diferenças na prática nos estudos clínicos diários, devido a estética dos estilos. São propostas diferentes de sonoridades.

10 – Sim, concordo. Penso que musicalmente fica próximo da época, porém toda orquestra terá que rever seus instrumentos de época, para manter a sonoridade pura do estilo barroco.

11 – O trompete moderno tem uma sonoridade mais robusta e dinâmicas mais amplas devido tudo ao seu repertório. O trompete natural penso que ficaria melhor junto com os instrumentos antigos, mas os compositores atuais poderiam fazer essa mistura bem elaborada, ficaria boa e poderia ser usado também na música contemporânea, tudo bem arquitetado com um bom trabalho de composição.

12 – Conheço, tenho algumas gravações de orquestras e grupos desses períodos, mas não sei se podem ser chamadas de orquestras modernas, por exemplo:

1- CAPELLA ISTROPOLITANA (SLOVAK PHILHARMONIA CHAMBER ORCHESTRA)

2- THE DROTTHINGHOLM BAROQUE ENSEMBLE

3- ORCHESTRA OF THE AGE OF ENLIGHTENMENT – FRANS BRÜGGEN

4- LA SACQUEBOUTE

5- PHILHARMONIA SLAVONIA, LTG/ KAREL BRAZDA

6- ORQUESTRA DE CÂMARA, FRANZ LISZT, BUDAPESTE

Fantástico esses trabalhos. Falta fazer aqui no Brasil com mais frequência, mas hoje as orquestras estão querendo somente fazer entretenimento, business e temas de filme, triste mercado.

13 – Bravos. Orquestras muito boas. Temos apenas que rever o som dos metais sobre as dinâmicas. Infelizmente, por se tratar de uma gravação não consigo tecer um melhor comentário o que ouvi, teria que estar presente ao vivo para fazer uma análise mais apurada.

14 – A meu ver, é de grande relevância os estudos do trompete natural em todas as escolas de música, conservatórios e universidades, pois os alunos que estão começando os estudos vão poder entender melhor os ciclos e períodos musicais e sua evolução. O período barroco foi e será sempre um desafio musical para todos nós trompetista. Viva lá música siempre.

Respostas do Trompetista Maico Lopes

1 – Sim, experimentei um apenas por alguns minutos. Percebi que precisamos ajustar o modo de soprar no trompete, pois a resistência é diferente.

2 – Não possuo.

3 – Acho que sim, pois isso pode facilitar a compreensão da série harmônica, pode ajudar a trabalhar técnicas para trabalhar ornamentação (como trinados), acostumar-se com o timbre do instrumento e tentar replicar no instrumento moderno quando tocar repertório específico. Acredito que desde o início, inclusive já participei de discussões em que falamos sobre utilizar cornetas com alunos iniciantes.

4 – Acredito que sim pela questão histórica do instrumento e do repertório Barroco solista para o instrumento, mas não tenho certeza se há a necessidade de um curso específico para trompete natural.

5 – A pouca utilização no mercado de trabalho e difícil acesso a instrumentos de qualidade faz com que seja um alto investimento para um baixo retorno. Além disso, não há uma quantidade substancial de orquestras (ou “empregos”) que se faça uso desses instrumentos.

6 – Já toquei em orquestra, mas nunca toquei nenhum repertório que pudesse utilizar o trompete natural, porém usaria sem problemas, desde que tivesse o instrumento e tempo hábil para praticar nele a ponto de realizar uma performance em nível profissional.

7 – Não conheço. Sei que o Adalto Soares já fez alguns experimentos, mas não deu sequência. Já entrei em contato com seu filho, Bruno Soares, pedindo que continuasse as experiências, mas ele disse não ser possível no momento.

8 – Talvez algum método específico como o Fantini, mas também exercícios criados. Arpejos, notas longas, flexibilidade... fundamentos para se acostumar com o instrumento e trabalhar questões de sonoridade.

9 – Não toco trompete natural.

10 – Concordo.

11 – Não tenho conhecimento suficiente para opinar nessa questão, mas acredito que toda experiência é válida. Tudo depende do objetivo a ser alcançado.

12 – Acho que é preciso ter claro o objetivo de utilizar tais instrumentos. É para buscar uma performance historicamente orientada? Se for, utilizar os instrumentos é apenas uma parte do processo. Se for para buscar ao menos uma sonoridade mais próxima do que havia na época, como a utilização de trompetes de rotores no repertório de alguns compositores, precisa ver a questão do equilíbrio com o restante da orquestra.

13 – É perceptível que a sonoridade dos naipes fica um pouco menos estridente e brilhante, com um som mais “arredondado”. Porém, para uma melhor comparação, seria importante manter alguns critérios: mesmos microfones, mesma sala, mesma orquestra, mesmo repertório... assim teríamos uma noção mais precisa das reais mudanças.

14 – Acho fundamental o trompetista de nível intermediário e avançado ter algum contato com esses instrumentos para entender como nosso instrumento funciona.

Coluna de ar, série harmônica, conexões das notas... tudo fica mais claro e compreensível nos trompetes naturais e, na minha opinião, isso ajuda na execução dos trompetes modernos.

Respostas do Trompetista Paulo Adriano Ronqui

1 – Toquei poucas vezes. Embora sejam instrumentos da mesma família, muitas são as particularidades do trompete natural em relação ao trompete moderno.

2 – Não possuo, mas gostaria.

3 – Acredito que a formação do trompetista da atualidade poderia incluir, desde o início, o contato com o trompete natural, já que há familiaridades técnicas que beneficiam o aprendizado de ambos.

4 – Acredito que cursos específicos no ensino superior seriam mais convenientes, como ocorre com o cravo e os outros instrumentos barrocos/renascentistas.

5 – Pela carência de profissionais capacitados não área. Há de se levar em conta que o movimento por instrumentos históricos é relativamente recente no Brasil.

Certamente esse é um fator importante.

6 – Toquei por 14 anos em orquestra e esporadicamente sou convidado hoje, mas nunca toquei trompete natural nessas orquestras.

7 – Não.

8 – Não tenho conhecimento por não tocar o instrumento, mas considero fundamental conhecer os tratados sobre o instrumento (Fantini etc.)

9 – Toco apenas o trompete moderno.

10 – Se o músico está apto, concordo sim.

11 – Considero experimentos sempre bem-vindos. Não limitaria apenas o uso em orquestras de instrumentos antigos.

12 – Não conheço.

13 – É extremamente impactante ver e ouvir instrumentos modernos e antigos dentro de uma orquestra sinfônica. Ambas as gravações corroboram a possibilidade dessa simbiose sonora que enriquece tão expressivas composições.

Meus parabéns!

14 – Considero fundamental a pesquisa sobre o assunto, uma vez que as pesquisas em performance nos instrumentos de metal, tem muito a contribuir com a Academia, notadamente nos assuntos relacionados aos instrumentos antigos, já que há séculos desempenham um papel fundamental na arte musical.