

Carlos A. Sulpício
Eliana C. M. Guglielmetti Sulpício

A música para trompete e percussão

Volume VII

Coleção USP de Música do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP



Editor

Marco Antônio Geraldini

Coordenação e organização editorial

Rubens Russomanno Ricciardi

Realização

NAP-CIPEM da FFCLRP-USP

Copyright © 2015 by Eliana Sulpicio

Editora Pharos.

Projeto gráfico e editoração

Eduardo Profeta

Rua Panorama, 870, Palmas do Tremembé, São

Paulo, SP - CEP 02347-050

Telefone: (11) 3798-8101

Apoio Técnico

Luis Alberto Garcia Sipriano

Site: www.editorapharos.com.br*E-mail*: marco@editorapharos.com.br**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Sulpicio, Carlos. Sulpicio, Eliana Guglielmetti

A música para trompete e percussão / Carlos

Sulpicio, Eliana Guglielmetti Sulpicio.

-- São Paulo : Editora Pharos :

NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, 2015. -- (Coleção Usp

de música ; v. 3) / organizador Rubens

Russomanno Ricciardi)

Bibliografia

ISBN 978-85-63908-23-0

1. Compositores - Brasil - Biografia 2. Música -

Apreciação 3. Música - Brasil 4. Obras para piano

5. Músicos - Brasil - Biografia 6. I. Sulpício,

Carlos. II Sulpicio, Eliana Guglielmetti.

III Título. III. Série.

15-07131

CDD-780.092

Índices para catálogo sistemático:1. Brasil : Compositores : Biografia e obra
780.092

Sumário

1	O Trompete através da história.....	7
2	Os Instrumentos de Percussão.....	37
3	A música para Trompete e Percussão.....	40
4	In Tempori Duo.....	47
5	Obras brasileiras para Trompete e Percussão.....	49
6	Referências.....	62

Coleção USP de Música

Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Marco Antonio Zago

Reitor

Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-reitor

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandes

Pró-reitor de Graduação

Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Pró-reitor de Pós-Graduação

Prof. Dr. José Eduardo Krieger

Pró-reitor de Pesquisa

Prof. Dr. Marcelo de Andrade Roméro

Pró-reitor de Cultura e Extensão Universitária

Prof. Dr. Luis Fernando Medina Mantelatto

Diretor da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Pietro Ciancaglini

Vice-diretor da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi

Coordenador do NAP-CIPEM e chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier

Vice-chefe do Departamento de Música da FFCLRP-USP

Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa

Vice-coordenador do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP



Figura 1: Afresco da capela de Altenmarkt, Áustria¹

Prefácio

A prática musical é, no mundo todo, fenômeno tão diverso quanto complexo, e desta forma é fácil perceber que toda e qualquer tentativa de estabelecer um fator ou ordem universal estará fadada ao fracasso.

Ainda assim, de vez em quando vale a pena nos arriscarmos a estabelecer um amplo e extenso recorte. Risco assumido, é curioso notar em diferentes práticas musicais – oriundas de diferentes partes do globo, de propósitos e origens tão distintas entre si – a presença regular de certas combinações instrumentais-vocais (as assim chamadas *formações*). Essa regularidade (quicá necessidade), por sua vez, acaba por definir padrões que em conjunto com uma série de outros elementos acabam por constituir parte significativa de uma dada prática ou estilo musical.

Nas práticas musicais do Ocidente várias foram as formações instrumentais, vocais e mistas que tornaram-se padrão, tais como

¹ Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Evolution_of_timpani_in_the_18th_and_19th_centuries#/media/File:Altenmarkt_Kapelle_-_Musizierende_Engel_2.jpg

coros a quatro vozes, quartetos de cordas, trios, etc. (além da própria orquestra).

Porém, se por um lado esta noção das formações em sua forma “macro” é relativamente bem consolidada na cultura musical da atualidade, pelo outro há muito o que compreendermos e explorarmos sobre uma infinidade de outras formações e combinações que eventualmente não se configuram como maioria numérica como cerne do cânone musical, mas nem por isso são menos importantes na solidificação do mesmo, e mais importante ainda, na poética e processo criativo de compositores dos mais diferentes gêneros e estilos.

A relação entre o instrumento (na verdade, toda uma família) que hoje chamamos de trompete com o extenso rol de instrumentos e objetos caracterizados como percussão é longa e extensa. Longa porque sua origem se remete à própria pré-história da música, relatada em textos de diferentes fontes literárias e religiosas, mas desprovida da documentação por partitura, tão fundamental à ciência histórica. Extensa porque sua prática nunca se limitou apenas à “música de concerto”, mas teve (e tem) fins bem específicos para além das salas de concertos e teatros de ópera, tais como regimentos militares e templos religiosos.

Desta forma, o trabalho desenvolvido aqui se justificaria somente pela importância histórica que ele traz consigo. Mas ele vai além: a partir da atuação artística dos pesquisadores Carlos Sulpício e Eliana Guglielmetti Sulpício (respectivamente, trompetista e percussionista do *In Tempori Duo*) realiza importante documentação sobre o como compositores brasileiros estão a trabalhar esta formação a partir do processo colaborativo estabelecido com o próprio duo, responsável não apenas por uma série de encomendas e estreias de obras, mas por algo ainda mais importante: a própria renovação desta formação, processo esse tão fundamental para que a própria tradição – essa sempre residente no passado – possa justificar sua pertinência e existência no ouvidos da contemporaneidade.

Leonardo Martinelli

1. O trompete através da história

O trompete, instrumento de sopro da família dos metais, passou por um longo processo de evolução que se iniciou na Antiguidade. Durante o período Barroco consolidou-se como instrumento solista, tornando-se uns dos instrumentos favoritos dos compositores desta época, que ficou conhecida como *The Golden Age of Trumpet*.

Entre os instrumentos conhecidos da humanidade, o trompete está entre os instrumentos mais antigos e o que mais sofreu transformações e adaptações ao longo de sua história: “Trompetes e tambores são dois instrumentos muito antigos. Relatos da arte antiga e mesopotâmica proporcionam evidências concretas de que ambos os instrumentos já existiam há mais de cinco mil anos”.²

Seu nome modificou-se diversas vezes através deste processo. Os primeiros exemplares de trompetes de que temos conhecimento não possuíam coluna de ar vibratória, bocais ou campanas. Eles eram simplesmente megafones feitos de bambu ou outros materiais vazados disponíveis na natureza, onde o “executante” falava, cantava ou produzia sons guturais. A evolução de um simples megafone para o atual trompete foi muito lenta e não é possível estabelecer uma data exata de quando os primeiros trompetes se originaram.³

Durante a história antiga, Egípcios, Assírios, Israelitas, Gregos, Romanos e Etruscos fizeram uso militar do instrumento. Teotônios e Celtas também utilizavam o instrumento em cerimônias religiosas⁴. Podemos observar na figura abaixo (Figura 1.1) um instrumento celta de aproximadamente dois séculos a. C.:



Figura 1.1: Trompete celta do século II-I (a. C.).⁵

² Caldwell, apud Dunn, 2000, p. 1.

³ Sachs, 2006, p. 47.

⁴ Tarr, 1988

⁵ Cassone, 2002, p. 17.

Em 1929, durante escavações no Egito, mais precisamente na tumba do Faraó Tutankhamon - que viveu por volta de 1350 a. C. -, foram encontrados dois trompetes, um feito de bronze e outro de prata, tratando-se de uma descoberta fundamental para a história do instrumento. Tais exemplares encontram-se no Museu do Cairo (Figuras 1.2 e 1.3) e são os únicos exemplares arqueológicos bem preservados, pois outros tipos de registros, tais como pinturas e afrescos, encontrados em pirâmides e templos, foram praticamente apagados pelo tempo.⁶



Figura 1.2: Visão da campana do trompete de Tutankhamon.⁷



Figura 1.3: Trompetes encontrados na tumba de Tutankhamon.⁸

⁶ *Ibidem*, p. 11 e 12.

⁶ Fonte: www.fascinioegito.sh06.com/fatos.htm

⁸ *Ibidem*

É interessante notar que os vários tipos de trompete que foram utilizados da Pré-História à Idade Média tiveram principalmente funções militares ou religiosas. Informações desta natureza encontram-se descritas em várias passagens bíblicas que se referem ao uso do trompete, a exemplo da derrubada das muralhas de Jericó e ao uso das trombetas arautos do Apocalipse. Entre os povos civilizados da antiguidade, foram certamente os Israelitas que deram aos seus trompetes a mais elevada distinção, pois os trompetes só podiam ser tocados pelos sacerdotes.

Os Romanos tinham quatro tipos de trompetes: o *cornu*, *lituus*, *tuba* e *buccina* (Figura 4). O mais importante tipo de trompete no mundo ocidental foi o *busine*. Esta palavra foi derivada do termo em Frances *buisine* por volta do ano de 1250; ambos os termos são derivados do latim da palavra *bucina*.⁹

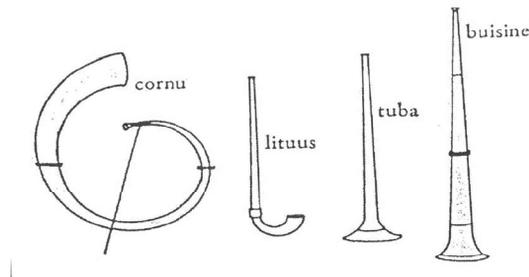


Figura 1.4: Trompetes romanos.¹⁰

Através da iconografia apresentada abaixo (Figura 1.5) podemos observar os mesmos instrumentos representados na Figura 1.4.



Figura 1.5: Detalhe de uma coluna romana de Roma, Itália, mostrando o *cornu* e a *buccina*.¹¹

⁹ Tarr, 1988.

¹⁰ Fonte: http://www.csicisif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_17/SANTOS_CAMARA_SANTAMARIA_2.pdf (consultado em 05/06/2011)

¹¹ http://whitewellbooks.com/pdf_previews/A_Concise_History_preview.pdf (consultado em 05/06/2011)



Figura 1.6: *Cornu* de bronze do século IV-III (a. C.). Encontra-se no Museu de Londres.¹²

O contato dos povos ocidentais com os Sarracenos durante as Cruzadas foi extremamente importante para o desenvolvimento dos trompetes. Os Sarracenos possuíam diversos instrumentos ruidosos como o *anafir* (trompetes), o *bugat* (trompas ou trombones), o *zumar* (tambores), o *naggara* (tímpanos), o *tubul* (tambores), o *kasat* (pratos). Da mesma forma que para os cristãos, os instrumentos de sopro eram usados pelos Sarracenos com o propósito de assustar os inimigos.¹³

Durante a Terceira Cruzada (1189-1192), foi demonstrado a Ricardo, O Coração de Leão, enquanto acampava na Sicília, um novo tipo de instrumento, o *trumpa*. Este trompete foi mencionado pela primeira vez por volta do ano de 1180, nos escritos de William de Palermo. É possível que o *trumpa* seja de origem Árabe, pois os Sarracenos foram expulsos da Sicília pelos Normandos e estes absorveram muitos de seus objetos e equipamentos.¹⁴

A palavra *trumpa* se transformou através dos tempos para o termo moderno conhecido hoje em dia como *trompete*. Em importantes centros europeus, a palavra *trumpa* se desenvolveu para os seguintes termos: em alemão, *trumpa*, *trumb*, *trum(m)et*, *trompete*; em francês, *trompe*, *trompette*; em inglês, *trump*, *trumpet* e em italiano, *trumpa*, *tromba*.¹⁵ O termo *trompete*, derivado do alemão e do francês, foi adotado em nosso idioma, mas existem alguns autores e compositores que defendem o uso do termo derivado do italiano e do inglês, ou seja,

¹² Cassone, 2002, p. 15.

¹³ Tarr, 1988.

¹⁴ *Ibidem*, p. 39.

¹⁵ *Ibidem*.

respectivamente *trombeta* e *trumpete*.¹⁶

Durante a Idade Média, os trompetistas foram os primeiros músicos contratados pelas cortes. A razão para isto é sem dúvida a sua importante função militar durante as guerras. Como as batalhas eram muito comuns naqueles tempos, os trompetistas eram indispensáveis como sentinelas e sinalizadores.¹⁷

Na figura a seguir (Figura 1.7) temos uma iluminura de 1325 evidenciando o uso militar do instrumento.

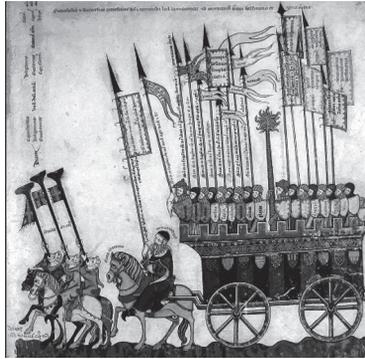


Figura 1.7: Iluminura do 1325 evidenciando o uso militar do instrumento.¹⁸

O trompete de vara era o instrumento preferido para a sinalização das torres das cidades desde a Idade Média até o período Barroco. Em algumas cidades os trompetistas tocavam peças a duas vozes pela manhã e ao entardecer, além de participarem de outros cerimoniais da corte.

Devido à riqueza e à suntuosidade de suas cortes, os italianos e os alemães foram os primeiros a utilizarem os trompetistas com a função de arautos, ou seja, possuíam a função de anunciar convidados ilustres em jantares, coroações, torneios, casamentos, batizados e festividades.

¹⁶ Nota do autor.

¹⁷ Tarr, 1988, p. 43.

¹⁸ Fonte: https://www.google.com/search?site=&tbm=isch&source=hp&biw=1292&bih=689&q=exercito+mu%C3%A7ulmamo+iluminura&oq=exercito+mu%C3%A7ulmamo+iluminura&gs_l=img.12...1378.17542.0.20229.28.11.0.17.1.0.256.2161.0j1j9.10.0.msedr...0...1ac.1.64.img..18.10.1978.OwbqN1fPW9E#imgrc=D8f_M0nuk08rVM%253A%3B9rsL7amsunbvjM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ricardocosta.com%252Fsites%252Fdefault%252Ffiles%252Fimagens%252Fgrabrevi7bb11.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ricardocosta.com%252Fartigo%252Fo-dialogo-no-limite-disputa-entre-pedro-e-ramon-o-superfantastico-1311%3B1000%3B981



Figura 1.8: Cerimonial de uma ceia real na Inglaterra na Idade Média evidenciando o uso dos trompetes.¹⁹

Nota-se que estas funções ainda são realizadas pelos trompetistas até hoje. As primeiras sentinelas e ou músicos trompetistas exerceram esta função primeiramente na Itália por volta do século XIII, a exemplo de Bolonha, Florença e Viena.²⁰ É por esta razão talvez, que os italianos e os alemães foram os primeiros povos a participar ativamente no desenvolvimento da chamada “música arte” ou “música séria” para trompete, como veremos adiante.

Por volta de 1400, os fabricantes de instrumentos descobriram como dobrar os tubos, preenchendo-os com chumbo, pois o chumbo não precisava de altas temperaturas para ser derretido e podia ser facilmente removido dos tubos após a dobra. Esta mesma técnica, utilizada na fabricação dos trompetes, é a mesma utilizada nos dias de hoje, fazendo-se uso também de materiais como o piche ou água congelada para preencher os tubos antes de dobrá-los. Anteriormente os fabricantes fundiam o metal em moldes de cera, não podendo ser dobrados, resultando em instrumentos retos ou levemente curvados. Esta inovação na fabricação de instrumentos de metal revolucionou a aparência dos trompetes, e a partir de então, eles poderiam ser fabricados em forma de “S” (Figura 1.9) ou dobrados na forma que conhecemos até os dias atuais (Figura 1.10 e 1.11).

¹⁹ Fonte: [https://www.google.com/search?site=&tbm=isch&source=hp&biw=1292&bih=689&q=exercito+mu%C3%A7ulmamo+iluminura&oq=exercito+mu%C3%A7ulmamo+iluminura&gs_l=img.12...1378.17542.0.229.28.11.0.17.1.0.256.2161.0j1j9.10.0.msedr...1ac.1.64.img..18.10.1978.OwbqN1fPW9E#tbm=isch&q=arautos+da+idade+m%C3%A9dia&imgcr=nYPm4CtGmSXIAM%253A%3BjZC-H524OFQmM%3Bhttps%253A%252F%252Ffidadedia.files.wordpress.com%252F2011%252F11%252F11%252Fbanquetedecasamento900.jpg%3Bhttps%253A%252F%252Ffidadedia.wordpress.com%252F2011%252F11%252F13%252Fcerimonial-de-uma-ceia-real-na-inglaterra-no-inicio-da-guerra-dos-cem-anos%252F%3B900%3B739](https://www.google.com/search?site=&tbm=isch&source=hp&biw=1292&bih=689&q=exercito+mu%C3%A7ulmamo+iluminura&oq=exercito+mu%C3%A7ulmamo+iluminura&gs_l=img.12...1378.17542.0.229.28.11.0.17.1.0.256.2161.0j1j9.10.0.msedr...1ac.1.64.img..18.10.1978.OwbqN1fPW9E#tbm=isch&q=arautos+da+idade+m%C3%A9dia&imgcr=nYPm4CtGmSXIAM%253A%3BjZC-H524OFQmM%3Bhttps%253A%252F%252Ffidadedia.files.wordpress.com%252F2011%252F11%252Fbanquetedecasamento900.jpg%3Bhttps%253A%252F%252Ffidadedia.wordpress.com%252F2011%252F11%252F13%252Fcerimonial-de-uma-ceia-real-na-inglaterra-no-inicio-da-guerra-dos-cem-anos%252F%3B900%3B739)

²⁰ Tarr, 1988.



Figura 1.9: Trompete em forma de “S”.²¹



Figura 1.10: Trompete Barroco.²²



Figura 1.11: Trompete Barroco.²³

Devido à nova técnica de fabricação, uma clara separação entre os tipos de trompetes pode ser observada. Os *trompetes naturais dobrados* eram utilizados nas batalhas, dada a facilidade de serem transportados sem serem amassados, e o chamado *trompete de vara*, utilizado pelos menestrelis, produziam mais notas da série harmônica, em um sistema similar ao mecanismo do trombone; era utilizado em grupos musicais, chamados *Alta Ensemble*, produzindo assim um novo avanço musical. O *Alta Ensemble* era um trio formado por uma *charamela* (Figura 1.12), que é o ancestral do oboé, um *trompete alto* chamado também de *trompete de vara*, e um trompete em forma de

²¹ Mende, 1978, p. 32 apud Rolfini, p. 31.

²² www.erickungarelli.com/?p=52

²³ *Ibidem*

“S”. Por volta de 1450, a vara dupla foi inventada, emergindo daí o trombone, embora ambos os instrumentos possam ainda ser chamados de *trompete*. Estes grupos se espalharam por toda a Europa, e em alguns casos possuíam até dez componentes, dependendo da festividade ou cerimonia envolvida.²⁴



Figura 1.12: Imagem de uma Charamela.²⁵

Durante o Renascimento, com algumas exceções da Inglaterra, os trompetes não eram permitidos nas igrejas, provavelmente por estarem relacionados com as funções militares. No entanto, o *trompete de vara* foi, em algumas ocasiões, utilizado em partes de algumas composições, a exemplo de: *Missa trompette de Estienne Grossin*; *Et in terra* de Richard Loqueville e Arnold de Lantins; *Ave virgo* de Johannes Franchois; *Virgo dulcis* de Heinrich Von Freiburg; *Kyrie tubae* de um compositor anônimo e *Et in terra 'ad modum tubae'* de Dufay. Nestas obras, o *trompete de vara*, que era chamado simplesmente de *trompete*, aparecia algumas vezes nas partes de contra tenor. A linha do contra tenor continha saltos intervalares de quartas e de quintas e pelo fato dos trompetes executarem estas passagens, de acordo com Tarr,²⁶ pode-se falar em um estilo musical para o *trompete de vara*. Este estilo estava diretamente relacionado à música secular.

Com o processo gradual de estabilização e fixação dos músicos nas cidades, organizações como irmandades e associações começaram a se formar para proteção de seus próprios interesses contra músicos de outras partes. A primeira irmandade de músicos, chamada *Nicolai-Zechbrüder*, foi fundada em Viena em 1288 exercendo suas funções até 1782. Em Bologna, a organização local dos músicos, que era conhecida como *Concerto Palatino della Signora*, foi fundada em 1533. Este grupo de trompetistas possuía também timpanistas, lutenistas, harpistas, cornetistas, trombonistas e algumas vezes instrumentos de cordas. Não se sabe exatamente que tipo de música era executado por esta associação

²⁴ Tarr, 1988.

²⁵ http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://saisaibatake.amezaiku.com/gakki/gakki_image/charamela (consultado em 31/03/2012)

²⁶ Tarr, 1988, p.58.

bolonhesa de trompetes, mas acredita-se que eram similares as sonatas tocadas pelos trompetistas da corte do Sagrado Império Romano.²⁷

Cornetistas e trombonistas tocavam transcrições de música vocal como os *Motetos*, mais tarde o repertório foi aumentado com as *Canzonas*, um estilo muito popular levado à perfeição pelos compositores venezianos Andrea Gabrieli (1533-1585) e Giovanni Gabrieli (1553-1612). Ao contrário do que todos pensam, de acordo com Tarr,²⁸ tanto Andrea Gabrieli como Giovanni Gabrieli não compuseram suas *Canzonas* para trompetes e trombones. Embora hoje em dia estas peças ocupem um lugar central no repertório de muitos grupos de metais e são tocadas com os trompetes e trombones modernos, na verdade elas foram compostas pelos Gabrielis para o *corneto* (Figura 1. 13), que era cromático, uma vez que o trompete tinha suas limitações, restringindo-se apenas a série harmônica. O *corneto* era um instrumento de madeira curvo encoberto com couro, tinha sete furos e era tocado com um pequeno bocal em forma de copo.



Figura 1.13: Imagem de três diferentes formatos de Cornetos.²⁹

Durante este período (1600-1750), as funções militares continuavam sendo importantes como antes, no entanto, foi com a ópera *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643) que o trompete foi aceito como um instrumento verdadeiramente musical. Este foi o primeiro grande evento da história do trompete no século XVI. O segundo evento, talvez o mais importante e que fez o instrumento evoluir ao que conhecemos até os dias atuais, foi a invenção das válvulas rotativas e dos pistões na Alemanha. Em 1835, Joseph Riedl idealizou as válvulas, enquanto que os pistões foram desenvolvidos na França em 1839, por François Perinet, ou seja, mais de duzentos anos após a

²⁷ Tarr, 1988.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Corneto> (Acesso em 25/01/2012)

ópera *Orfeo*. Monteverdi em sua ópera, naturalmente fora influenciado pelos já tradicionais *ensembles* de trompetes que já tocavam as tocatas e as fanfarras introdutórias, como as utilizadas na abertura de sua ópera.

De acordo com Tarr,³⁰ o início do período Barroco foi devotado a experimentações pela necessidade de se tocar obras muito mais elaboradas até então, surgindo duas novas técnicas essenciais para uma execução mais apurada, uma relacionada ao controle das dinâmicas, principalmente ao controle dos *pianos*, e outra relacionada a uma melhor afinação das notas impuras da série harmônica. Neste contexto, o trompete passou a ser aceito como um verdadeiro instrumento musical, integrando as Orquestras da Corte.

Como na Idade Média os executantes tinham que tocar muito forte, uma vez que desempenhavam apenas funções de sinalizadores, o controle tanto da dinâmica quanto da afinação não se fazia necessário, em consequência, os trompetistas não se preocupavam com os problemas de afinação, dinâmica e sonoridade.

Para seus instrumentos serem aceitos na arte musical, os trompetistas Barrocos tiveram que desenvolver duas novas técnicas: eles tiveram que tocar mais piano, e eles tiveram que tocar os harmônicos impuros da série harmônica afinados. Durante a Idade Média eram apenas os fortes estampidos dos trompetes que contava. Esta maneira forte de tocar, era naturalmente empregada para sinalização em épocas antigas, e nós podemos imaginar que o grupo de trompetistas da corte particularmente não continham seus volumes quando tocavam em torneios e outros eventos ao ar livre.³¹

Tocar afinado durante este período não era como hoje, porque o sistema de temperamento da época era desigual, os intervalos tinham tamanhos diferentes.³² Certamente a técnica utilizada para se chegar a uma afinação satisfatória era o *lipping*, que consiste em subir ou abaixar a afinação de determinados parciais da série harmônica utilizando a força muscular dos lábios. Esta mesma técnica é utilizada até hoje, pois surpreendentemente, mesmo com toda a inovação tecnológica empregada na fabricação dos instrumentos modernos, ainda existem problemas relacionados à afinação dos parciais dos harmônicos.

³⁰ Tarr, 1988, p. 85.

³¹ Tarr, 1988, p. 85.

³² Como sabemos atualmente a afinação do trompete está baseada no temperamento, onde os intervalos são divididos matematicamente e ajustados de meio em meio tom, ou seja, cada meio tom possui quatro comas e meio.

Neste período, o trompete mudou muito pouco, no entanto, a habilidades dos fabricantes em produzir instrumentos com as mesmas proporções dos tubos em relação à campana melhorou, pois, os instrumentos eram feitos à mão, o que tornou mais fácil controlar os harmônicos superiores. Nestes instrumentos, trompetistas habilidosos eram capazes de tocar até o 24º harmônico. Do 10º harmônico para cima o instrumento era totalmente cromático. O 11º harmônico poderia ser elevado para o Fá sustenido ou abaixado para o Fá natural, e o 13º harmônico para o La bemol ou La natural. Os trompetes naturais raramente eram utilizados em tonalidades menores, consequentemente, alguns harmônicos eram muito pouco executados.³³ A figura abaixo (Figura 1.14) mostra a série harmônica, e as flechas indicam as notas problemáticas. As notas indicadas com flechas apontando para baixo, são notas que normalmente soavam baixo, enquanto que as notas indicadas com flechas voltadas para cima soavam altas.

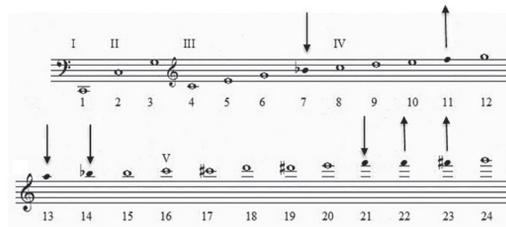


Figura 1.14: Série harmônica natural dos trompetes Barrocos.



Figura 1.15: Série harmônica natural dos trompetes modernos.

Existem registros de que alguns trompetistas eram mais habilidosos que outros, pois nem todos os músicos tinham um controle adequado para tocar o 11º harmônico, que fica exatamente no caminho entre o Fá e o Fá sustenido. Existiam muitas reclamações sobre esta nota, pelo fato dela estar frequentemente desafinada. Mesmo assim, os compositores não evitavam esta nota, como se constata nos trabalhos mais importantes de Bach, dentre os quais, no decorrer do texto, apresentamos alguns extratos evidenciando o uso desta nota. A

³³ Tarr, 1988.

chamada *técnica de Clarim* consistia na realidade em tocar a parte mais aguda da música a partir do 8º harmônico no trompete. Desta forma, de acordo com Tarr,³⁴ pode-se dizer que nunca existiu propriamente um instrumento chamado Clarim. (Figura 1.16).



Figura 1.16: Réplica do trompete Barroco em formato de mola, também conhecido como Clarim.³⁵

Na Alemanha, devido a registros encontrados nas cortes, os detalhes sobre o processo de aprendizagem e ensino são mais conhecidos. O ensino era longo e cuidadosamente controlado, onde somente um estabelecido mestre trompetista poderia ter aprendizes, e a quantidade destes aprendizes era extremamente limitada. Alguma prioridade era dada para órfãos e filhos de trompetistas que pertencessem às mesmas irmandades.

As associações dos trompetistas no começo do século XVIII eram tão poderosas, que se alguém que não pertencesse ao grupo fosse pego tocando trompete, tanto seu trompete quanto seus dentes eram quebrados para que estas pessoas não pudessem usurpar dos privilégios dos membros destas associações outra vez. Durante este período, estes privilégios eram reservados aos trompetistas e timpanistas, pois estes eram utilizados juntos, e a prioridade de disponibilidade destes músicos para as execuções, ficava reservada às cortes. Por várias vezes, os compositores da época precisavam consultar previamente estes músicos sobre as disponibilidades em executar suas composições.³⁶

Durante todo o período Barroco, a cidade de *Leipzig* foi um dos mais importantes cenários no desenvolvimento do que podemos considerar como sendo “a arte de tocar o trompete”. A partir de 1723 o compositor que produziu a quintessência da música barroca, Johann Sebastian Bach (1685-1750), se estabeleceu na cidade, criando uma longa tradição no uso dos trompetes. O trompetista mais ativo durante o começo da carreira de Bach em *Leipzig* foi Gottfried Reiche (1667-1734), para quem Bach escreveu a maioria de suas grandes cantatas.

³⁴ Tarr, 1988, p 68.

³⁵ www.erickungarelli.com/?p=52 consultado em 06/06/10)

³⁶ Tarr, 1988.

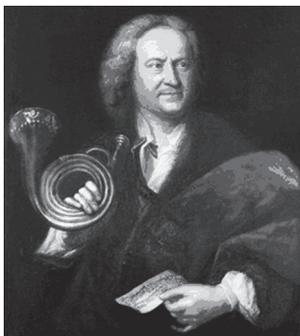


Figura 1.17: Gottfried Reiche (1667-1734)³⁷

Antes de viver em *Leipzig*, Bach viveu na cidade de *Cöthen* (1717-23), onde escreveu os seis concertos de Brandenburgo. O segundo concerto da série, de 1721, ocupa um lugar especial no repertório para trompete, com uma escrita que utiliza notas no extremo agudo, com frases extremamente bem elaboradas, embora os recursos do instrumento da época fossem ainda precários.

No período em que viveu em *Leipzig* (1723-1750), J. S. Bach escreveu algumas das passagens para trompete que podem ser consideradas como as mais importantes partes de trompete solo dentro da orquestra, com proeminentes e desafiadoras passagens musicais.

Além de Reiche, é importante citar o trompetista Ulrich Heinrich Ruhe (?-1787). Ruhe, sucessor de Reiche, também executou muitas obras importantes de Bach, a exemplo do *Oratório de Natal*, BWV 248. Ruhe estreou esta obra em 25 de dezembro de 1734. A sua execução se repetiu desde a sua estreia até a data de 6 de janeiro de 1735.

Handel (1685-1759) também escreveu importantes passagens solos para trompete em seus Oratórios e Cantatas a exemplo das obras: *The Trumpet Shall Sound*, que é uma ária do Oratório *Messiah*, contendo um dueto para trompete e barítono; e *Let The Brighth Seraphin*, um dueto de trompete e soprano do Oratório *Samson*, além de obras orquestrais com proeminentes partes para trompete como no *The Royal Fireworks*.

Leopold Mozart (1719-1787)³⁸, compositor, violinista, teórico e pai de Wolfgang Amadeus Mozart, foi um grande didático em teoria e violino do século XVIII. Em 1762, compôs um concerto

³⁷ Tarr, 1988.

³⁸ Sadie, 1988, p. 504.

para trompete para o trompetista Johann Andreas Schachtner que fazia parte da orquestra da corte de Salzburg e também era amigo da família Mozart. É interessante observar que praticamente todos os compositores desta época escreviam para trompetistas específicos, ou seja, estavam conectados aos intérpretes que iriam executar seus concertos. Georg Philipp Telemann (1681-1767) escreveu para Adolf Friedrich Schneider, que era trompetista da corte de Darmstadt; o compositor Johann Molter (1695-1765) escreveu para o trompetista Carl Pfeiffer, que era trompetista da corte de Karlsruhe; e o compositor Wilhelm Hertel (1727-89) escreveu para o trompetista Johann Georg Hoesé, que era trompetista da corte de Schwerin.³⁹

No período Barroco, especialmente entre os alemães, italianos e ingleses foi produzida uma vasta quantidade de obras para trompete, com elevada qualidade artística. Este período foi imprescindível para a formação e consolidação da técnica do trompete. Mencionamos alguns dos principais compositores e suas obras apontando para a relação destas dificuldades bem como para a evolução da confecção do instrumento propriamente dito. Ressaltamos a importância de Monteverdi, pois com este compositor, o trompete passou a fazer parte da *art music*. As dificuldades encontradas na execução destas obras moveram o desenvolvimento da técnica do instrumento. Os desafios criados pelos compositores funcionaram como fonte geradora do desenvolvimento técnico do instrumento bem como das melhorias relativas à confecção do trompete. Este paralelo, ou seja, a relação intérprete/compositor esteve presente no período Barroco, e, estará presente no período Clássico, através de Haydn e Hummel e posteriormente no século XX.

Observamos que após um período de intenso desenvolvimento técnico e artístico relacionado à execução do trompete, bem como amplo interesse por praticamente todos os compositores do período Barroco, constataremos a seguir uma lacuna na escrita solo para o instrumento. No Alto Barroco vimos o ápice do virtuosismo no trompete. Tocando com tanta habilidade, percorrendo uma extensão nunca igualada, a não ser pelos trompetistas americanos de jazz da primeira metade do século XX.

Durante o período Clássico, a forma de atuação do trompete se configura predominantemente dentro do naipe da orquestra, deixando a posição de “protagonista” que possuía no Barroco para uma posição de

“mero coadjuvante”. Em função da nova sonoridade que propunham os compositores deste período com relação à orquestração, os trompetes eram utilizados em parceria com os tímpanos. Este uso “casado” dos trompetes com os tímpanos nos remete à tradição militar em voga desde a Antiguidade.

Para que o instrumento se encaixasse na sonoridade pretendida da Orquestra Clássica, a extensão mais utilizada passou a ser a extensão mais grave, em contraposição à extensão mais aguda utilizada no Barroco. O uso frequente deste registro trouxe um problema, pois como o trompete só poderia produzir sons dentro da série harmônica natural, passou-se a utilizar uma pequena extensão do instrumento, diminuindo assim uma grande quantidade de notas cromáticas produzidas no registro agudo.

Dentro do repertório para trompete solo no período Clássico, citamos os dois únicos concertos escritos por Haydn e Hummel.

Franz Joseph Haydn (1732-1809), compositor austríaco, era o segundo de doze filhos de Mathias e Maria Haydn. Seu irmão mais novo, Johann Michael, se tornou um conhecido compositor de igreja e músico, que compôs pelo menos duas obras para trompete. Dentro da sua vasta produção musical, podemos destacar o Concerto para Trompete e Orquestra em Mib Maior. Este concerto foi escrito em 1796, para o trompetista Anton Weidinger (1767-1852). Weidinger era trompetista da corte de Estherházy e amigo próximo de Haydn, pois quando Weidinger casou-se, em 1797, Haydn estava listado como seu padrinho.

Weidinger tinha recentemente aperfeiçoado o trompete para um mecanismo que continha cinco ou seis chaves, similar ao mecanismo dos instrumentos de sopro de madeira, no qual era possível tocar-se cromaticamente por quase toda extensão do instrumento.



Figura 1.18: Trompete com cinco chaves construído por Joseph Riedl cerca de 1820.⁴⁰

⁴⁰ Cassone, 2002, p. 72.

Outras obras para este recém “inventado” instrumento foram escritas por Joseph Weigl (1799) e Johann Nepomuk Hummel (1803), ambos músicos de Estherházy. Leopold Kozeluch compôs em 1798 um Concertante em Mib para bandolim, trompete de chaves, contrabaixo, piano e orquestra, que foi estreado por Weidinger no *National Hof Theater* em Viena.⁴¹

O trompete experimental de chaves teve uma vida muito curta, pois sua sonoridade se diferenciava muito do timbre conhecido dos trompetes, uma vez que perdia o brilho e sua cor se assemelhava a uma mistura de timbres entre o trompete e o clarinete. Esta sonoridade não agradava os compositores e nem os trompetistas. Os experimentos com chaves no corpo do instrumento começaram a surgir em torno de 1760 com Ferdinand Kölbl,⁴² mas o único bem sucedido trompetista no uso deste instrumento, Weidinger, levou este instrumento ao ápice e decadência em um curto período de tempo. A busca pelo cromatismo nos instrumentos de metal era uma obsessão dos músicos da época.

Atualmente o concerto de Haydn ocupa o centro do repertório para trompete, sendo requisitado como peça de referência para ingresso em universidade ou orquestras em qualquer parte do mundo. É também importante destacar, que hoje em dia existem muitas diferenças interpretativas para os concertos de Haydn e Hummel devido à influência da indústria fonográfica. O que se pode observar, do ponto de vista da interpretação é uma mistura de elementos equivocados do Barroco a exemplo de *trillos* superiores em combinação com o fraseado característico do período Romântico.

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837),⁴³ nascido na Áustria, foi professor, pianista virtuoso e compositor. Criança prodígio estudou com Mozart, Albrechtsberger, Salieri e Haydn. Foi *Konzertmeister* do Príncipe Nikolaus Estherházy, *Kapellmeister* in Stuttgart (1816-18), e em Weimar, a partir de 1819, administrou o teatro da corte onde regeu diversos concertos. Era conhecido de Goethe e outros iluministas, além de ser muito próximo a Beethoven. Escreveu música ao gosto de seu tempo, era conhecido do público e bem-sucedido financeiramente.

De acordo Koehler,⁴⁴ é interessante notar que embora Hummel fosse uma personalidade de muitas facetas, hoje ele é conhecido somente como o compositor do concerto para trompete, que em 1803, era um

⁴¹ Hickman, 2005.

⁴² Bate, 1966. P. 118.

⁴³ Koehler, 2003, p.7 – 17.

⁴⁴ *Ibidem*

instrumento experimental, ao qual ele mesmo não deu muita importância, pois não se preocupou em escrever número de opus para este concerto.

Em 1803, Hummel sucedeu a Haydn na corte de Estherházy, onde conheceu Anton Weidinger que desenvolvera o trompete de chaves, como observado anteriormente. Haydn já havia escrito para este mesmo instrumento e mesmo intérprete, seu famoso concerto de 1796. Embora, parecesse que Hummel seguisse os passos de Haydn, na verdade seu grande mentor e modelo de compositor e pianista fora Mozart, pelo qual foi influenciado enormemente em suas obras, principalmente no concerto de trompete como veremos a seguir.

Hummel, quando tinha por volta de nove anos de idade, estudou com Mozart durante três anos (1786 a 1788). Mozart tratava-o como seu filho, levando-o para viver em sua casa sem cobrar pelas lições, uma prática comum na época. Hummel viveu na casa de Mozart no mesmo período em que ele escreveu a ópera *Don Giovanni*, K. 527 e o concerto para piano em *Do menor*, K. 491. O primeiro e segundo movimento do concerto de trompete traz similaridades com o primeiro movimento da Sinfonia n. 35 em Ré M, K. 385, *Hafner*, e o segundo movimento do Concerto para Piano n. 21 em Dó M, K. 467 de Mozart.

O concerto foi estreado no jantar do ano novo de 1804, para a corte imperial de Viena. A relação da música para trompete com a celebração do ano novo remonta à corte do Rei Charles VI (1711-1740), onde os trompetistas e timpanistas ocupavam importantes papéis na corte, como já ressaltado anteriormente, pois anunciavam a chegada do imperador na missa de celebração do ano novo ou em outras importantes ocasiões.

É importante ressaltar, que o trompete utilizado era o mesmo instrumento experimental que Haydn escrevera seu concerto e o trompetista Weidinger levou quase quatro anos para aprendê-lo, pois ele precisou desenvolver a técnica do uso de chaves, que ele havia inventado para poder tocar. Já para o concerto de Hummel, escrito sete anos depois, ele demorou apenas um mês para aprendê-lo. Isto foi um marco no desenvolvimento da técnica do instrumento. Infelizmente não há registros de que tipo de pesquisa ou estudos Weidinger desenvolveu para poder tocar este instrumento.

Hummel já havia escrito para trompete em seu trio para piano, violino e trompete, mas infelizmente é uma obra perdida. Esta

informação é sabida devido a escritos de execução desta obra em programas locais.

A estreia do concerto obteve boas críticas e aceitação do público, e o que é mais impressionante é que Weidinger foi o único trompetista em seu tempo a tocá-lo, pois o concerto caiu na obscuridade por mais de 150 anos sendo descoberto somente em 1958.

A partir de 1840, quando os trompetes de pistões e rotores haviam sido inventados, o trompete de chaves e seus únicos concertos de Haydn e Hummel foram deixados de lado, só voltando a ser executado na metade do século XX.

Um estudante da Universidade de Yale, chamado Merrill Debisky, encontrou uma cópia do manuscrito do concerto no Museu Britânico, e visualizou uma possível *performance*, mas por problemas de atraso no envio do mesmo, ele não pode executá-lo em seu recital. Ele envia-o então para, Armando Ghitalla, na época primeiro trompete da Sinfônica de Boston, que apresentou a obra em um recital e o gravou pela primeira vez em 1964 na tonalidade original de Mi maior utilizando um trompete em Dó, pois na época o trompete moderno em Mi natural não era disponível. Robert King publicou a obra na tonalidade de Mi bemol maior para poder ser executada mais facilmente nos modernos trompetes em Si bemol.

Johann Michael Haydn (1737-1806),⁴⁵ compositor e organista, era o irmão mais novo de Franz Joseph Haydn. Ambos cantaram juntos na Catedral de Santo Estevão em Viena. De 1757 a 1763 foi *Kapellmeister* do Bispo de *Grosswardein*, foi também músico da corte e *Konzertmeister* do Príncipe-Arcebispo de *Salzburg*. Era muito próximo da família de Mozart. Juntamente com Amadeus Mozart e Adlgasser escreveu o oratório *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (1767). Foi organista da Igreja da Santíssima Trindade em 1777 e organista da catedral, sucedendo Mozart em 1781. Entre seus pupilos estava Carl Maria Von Weber. Basicamente Michael Haydn foi um compositor de músicas sacras, mas sua importância para a história do instrumento, se deve ao fato de ter composto um concerto em dois movimentos para trompete, cuja extensão utiliza notas no extremo agudo do instrumento, alcançando o 24º harmônico do trompete em Ré que corresponde à nota La 5, um tom acima da nota mais aguda utilizada no Concerto

Brandenburgo No. 2 de Bach. Esta característica faz deste concerto um grande desafio para o intérprete. Franz Xavier Richter (1709-1789), Joseph Riepel (1709-1782) e Johann Stamitz (1717-1757), utilizaram até o 22º parcial do trompete em Ré.



Figura 1.19: Extrato da parte para trompete em Ré do Concerto de Michael Haydn.

Existem algumas composições de Jan Krtitel Jirí Neruda (1706-1780), a exemplo do concerto para *Corno da Caccia* e do próprio Amadeus Mozart, a exemplo da *Serenata para Corno da Caccia*, que são muito executadas e gravadas hoje em dia. No entanto, não foram compostas originalmente para trompete, mas devido à falta de repertório solo neste período, são executadas no trompete moderno.

Os pistões do trompete moderno como conhecemos hoje, foram inventados por volta de 1815, em dois lugares simultaneamente, ou seja, os de rotores na Alemanha (Stölzel) e os de pistões na França (Perinet). A partir do desenvolvimento destes dois mecanismos, Joseph Jean Baptist Laurent Arban (1825-1889) escreveu um método técnico completo para *corneto a pistões*, que é um dos mais importantes livros de técnica utilizados até hoje, onde o autor estabelece parâmetros técnicos possíveis para este novo sistema. Ao mesmo tempo, muitos compositores contemporâneos de Arban, não utilizaram as capacidades cromáticas que estes novos inventos proporcionaram, evitando assim escrever para este novo trompete.

É interessante notar que compositores posteriores ao Classicismo, como os românticos Brahms, Schumann e Mendelssohn, não exploraram os novos recursos cromáticos do trompete, ou seja, foram conservadores em relação aos trompetes experimentais, sendo estes recursos explorados somente pelos compositores do período romântico tardio e largamente utilizados no século XX.

Com a Revolução Industrial, surgiram novas tecnologias permitindo novos avanços técnicos para o instrumento. Sem dúvida, o passo mais importante em relação ao desenvolvimento do trompete, foi o desenvolvimento de mecanismos como os pistões e os rotores. Embora sejam sistemas semelhantes, as sonoridades resultantes são diferentes,

ou seja, o trompete fabricado com pistões possui uma sonoridade mais clara e brilhante, enquanto que o trompete fabricado com os rotores produz uma sonoridade mais opaca e escura.

Embora a maior parte da bibliografia específica para trompete aponte as datas de 1815 e 1839, como as datas referentes respectivamente ao surgimento dos rotores e pistões, de fato, o primeiro registro de pesquisas sobre estes mecanismos a procura da construção de instrumentos cromáticos, apareceu com o irlandês Charles Clagget. Em 1788, como resultado de suas pesquisas, Clagget obteve uma patente inglesa de seu trompete e trompa cromática. Em 1793, Clagget publicou um panfleto chamado *Musical Phenomena*, mas infelizmente seus escritos são obscuros e difusos. É possível que Clagget tenha supervalorizado sua invenção, no entanto, é importante demonstrar que a busca pelo cromatismo sempre foi uma meta para os fabricantes de instrumentos de metal. Segundo Bate,⁴⁶ a invenção de Clagget não teve sucesso, não resultando em aprimoramentos. As invenções que tiveram sucesso de fato, e se desenvolveram nos moldes dos mecanismos que utilizamos hoje em dia, foram respectivamente a invenção das válvulas rotativas, em 1815 na Alemanha com Heinrich Stölzel, e a invenção dos pistões, em 1839 na França, com François Perinet.

Stölzel foi trompista da Banda do Príncipe de Pless e depois da Orquestra da Ópera Real em Berlin. O mecanismo inventado por ele era muito primitivo quando comparado com o mecanismo atual. Podemos verificar através do desenho (Figura 1.20), que os mecanismos eram quadrados, o que dificultava a passagem de ar e causava problemas de vazamento, prejudicando a pressão interna do instrumento.

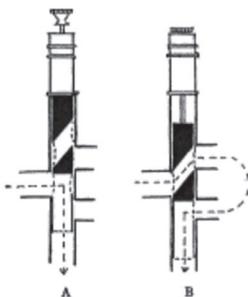


Figura 1.20: Desenho do sistema rudimentar inventado por Stölzel.
A: mecanismo solto; B: mecanismo comprimido.⁴⁷

⁴⁶ Bate, 1966, p. 144 a 184.

⁴⁷ Bate, 1966. P. 148.

Atualmente, muitos músicos, principalmente da região de Viena, utilizam trompas com mecanismos muito similares aos mecanismos rudimentares de Stölzel. É a única orquestra profissional da atualidade a utilizar trompas com este sistema, no entanto, os trompetes utilizados possuem mecanismos com rotores.



Figura 1.21: Trompa de Stölzel com duas chaves.⁴⁸

Stölzel registrou sua patente em 1818 no escritório de Patentes da Prússia. Posteriormente, em 1832, Joseph Riedl desenvolveu e registrou as válvulas rotativas ou rotores (Figura 1.22).

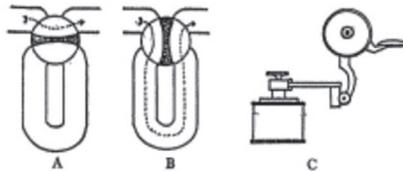


Figura 1.22: Sistema rotativo de válvula. A: Posição normal; B: mecanismo pressionado; C: visualização do mecanismo externo⁴⁹.

Embora a invenção destes dois tipos de válvulas tenha sido considerada um marco na evolução dos instrumentos de metal, levou algum tempo até ser possível resolver os problemas físicos e acústicos causados pela quebra da coluna de ar nos instrumentos. O médico e especialista em acústica, o inglês Dr. J. P. Oates descobriu como equilibrar geometricamente a passagem de ar dentro dos tubos. Outro invento de Oates foi o pisto com quatro furos, largamente utilizado pelo belga Adolphe Sax. Os direitos de seus inventos foram patenteados pelo fabricante de instrumentos Antoine Courtois, que fabricou os melhores *cornets* de seu tempo. Gustave Besson (1820-1875) foi

⁴⁸ Alpert, 2010, p. 24

⁴⁹ Fonte: Ibidem

outro importante fabricante de instrumentos. Depois de suas tentativas preliminares (1851 e 1854), patenteou em 1855 um sistema de válvulas nas quais as mesmas dimensões de calibre foram mantidas através de todas as passagens de ar, em qualquer combinação dos pistões. Este foi um tremendo avanço em relação a todos os anteriores, fazendo com que todos os fabricantes de instrumentos utilizassem esta patente. O sistema que mantém as mesmas dimensões de calibre por dentro dos pistões através dos tubos é basicamente o mesmo utilizado até hoje.⁵⁰

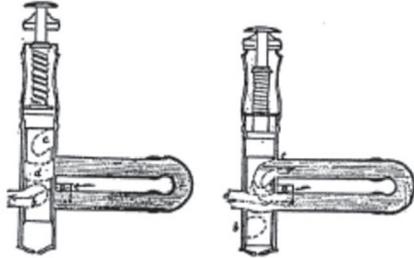


Figura 1.23: Sistema arredondado desenvolvido por Gustave Besson.⁵¹

As primeiras regras de improvisação utilizadas por grupos compostos de cinco a dez trompetes, por volta de 1550, foram sistematizadas em um método para trompete escrito pelo italiano Cesare Bendinelli (1542-1617), intitulado *Tutta L'arte Della Trombetta* (1614). Bendinelli, nascido em Verona, serviu as cortes de Schwerin, Viena e Munich.

Em 1638, Girolamo Fantini (c-1600-1675), que foi trompetista italiano empregado da corte do Grande Duque da Toscana, Ferdinando II, escreveu o método intitulado *Modo per imparare a sonare di tromba*, o qual contém oito sonatas para trompete, órgão e baixo contínuo. Estas peças são os primeiros exemplos de música solo para trompete. Por volta de 1635, juntamente com Girolamo Frescobaldi, organista da Basílica de São Pedro em Roma, Fantini tomou parte em um concerto histórico para os Cardeais Romanos. Neste concerto ele exibiu toda sua técnica de *lipping*, pois muitas de suas sonatas possuem notas fora da série harmônica natural. O método de Fantini é utilizado até hoje por trompetistas que se dedicam a prática da música antiga.⁵²

Johan Ernst Altenburg (1734-1801), escreveu em 1795 o

⁵⁰ *Ibidem*, 1966, p. 146 e 147, 156 a 160.

⁵¹ Fonte: Bate, 1966. P. 160.

⁵² Boni, 2008.

guia *Trumpeter's and Kettledrummers' Art*. Trata-se de um manual para trompetistas e timpanistas que contém informações gerais tais quais como tocar os referidos instrumentos em várias lições, como se comportar nas ocasiões das execuções, que tipo de roupas e acessórios vestir, que surdinas e que instrumentos utilizar. O manual também apresenta listas de profissionais ligados a sociedades de trompetistas e timpanistas, exercícios técnicos e partituras de obras do autor. Este foi o livro mais importante sobre o assunto durante o século XVIII. Atualmente é uma obra de referência fundamental para os estudos relativos à utilização do trompete neste período. Edward Tarr fez uma tradução desta obra, que é originalmente em alemão, para o inglês.⁵³

Embora existissem outros métodos importantes na época, a exemplo do método de Joseph Forestier (1815-1867), de 1844,⁵⁴ e do método de Saint-Jacome (1830-1898) *Grand Method for Trumpet or Cornet*, de 1870, o método mais importante é sem dúvida o método do virtuoso cornetista Joseph Jean Baptiste Laurent Arban⁵⁵ (1825-1889). Este método foi publicado em Paris em 1864 e é considerado uma das principais referências para os trompetistas. Foi este método, que sem dúvida, deu início à difusão da técnica de pistões utilizada em todo o mundo até hoje. Fortemente influenciado pelo virtuosismo de Niccolò Paganini (1782-1840), por volta de 1848, Arban saiu em turnê pelas principais cidades europeias demonstrando toda a capacidade cromática do novo instrumento. No *corneto a pistões* era possível finalmente se tocar equiparando-se em termos de *performance* a um violino ou a uma flauta, iniciando assim uma nova e quase infinita possibilidade técnica de execução.

A grande produção de vários métodos no século XIX deu-se em função do surgimento deste novo instrumento que possuía diversas capacidades musicais que também envolviam as experimentações sonoras. Nota-se que dentre os instrumentos a pistões, o primeiro a ser desenvolvido foi o *cornet*. Somente algum tempo depois os pistões foram adicionados aos trompetes e por esta razão, encontramos muitas obras do início do período romântico escritas para dois trompetes e dois *cornets*, pois os trompetes executavam as partes que continham as fanfarras e os *cornets* executavam as passagens cromáticas.

Herbert Clarke (1867-1945) foi o principal cornetista americano

⁵³ Altenburg, 1974.

⁵⁴ ITG, 1995, p.36.

⁵⁵ Arban, 1982.

entre o final do século XIX e início do século XX. Escreveu importantes e essenciais métodos técnicos para trompete, foi professor e a partir de 1890, realizou inúmeras gravações com John Philip Souza. Estas gravações estão disponíveis em um CD reproduzido *pelo International Trumpet Guild*, que foi produzido após uma pesquisa de Frederick P. Williams em 1995, supervisionada por Richard Burkart, professor de trompete da *Ohio State University*.⁵⁶ Embora a qualidade da reprodução da gravação não seja muito boa, devido aos ruídos, podemos ter uma ideia de como estes mestres tocavam no fim do século XIX.

No início do século XX, o atonalismo e o desenvolvimento do dodecafonismo de Schoenberg, Webern e Berg e posteriormente com a inserção de outras técnicas composicionais, houve uma necessidade de um maior aprimoramento técnico por parte dos trompetistas da época. Em função disso, surgiram diversos métodos técnicos contendo saltos intervalares não usuais, estudos com melodias não tonais, uso de notas pedais e extremo agudo do instrumento. Entre os principais métodos estão: Theo Charlier: *36 Études Transcendantes*; Verne Reynolds: *48 Etudes for Trumpet*, originalmente escrito para trompa; William Vacchiano: *Advanced Etudes for Trumpet for Ear Training and Accuracy* e mais recentemente, Thomas Stevens (a quem Berio dedicou a Sequenza X): *Contemporary trumpet studies* e *Changing MeterStudies*.

Durante o período Romântico há uma lacuna em relação à música solo para trompete. Dois outros instrumentos se destacam como solistas neste período: o piano e o violino.

De acordo com Alpert,

O piano, anteriormente um instrumento de intensidade suave, subitamente tornou-se imensamente poderoso, perfeito para a *performance* do virtuose em grandes salas de concerto e capaz de rivalizar com orquestras que, por sua vez, haviam aumentado em tamanho e em volume sonoro. O violino e sua técnica também mudaram consideravelmente. Estes dois instrumentos podiam agora oferecer intensidade sonora, o que serviu perfeitamente às ideias sustentadas pelos compositores românticos durante determinado período. Eles eram tocados por intérpretes cujas personalidades atraíam, no mínimo, tanta atenção quanto suas extraordinárias habilidades técnicas. Franz Liszt encabeçou um exército de virtuosos do teclado que

capturavam os corações e mentes do público de toda a Europa. O *glamour* e mistério que circundaram Niccolò Paganini dotaram o violino de um entusiasmo que poucas plateias podiam ignorar.⁵⁷

No entanto, após a invenção dos pistões e válvulas rotativas, dentro da orquestra sinfônica, a música escrita para as partes de trompete evoluiu para passagens mais significantes, deixando de lado a execução característica de tônica e dominante, comum no Classicismo. Mencionamos a seguir alguns dos principais compositores e obras do século XIX e início da primeira metade do Século XX, que escreveram passagens relevantes para o instrumento dentro da orquestra: Franz Liszt (1811-1886): Poemas Sinfônicos; Richard Wagner (1813-1883): drama musical; Anton Bruckner (1824-1896): Sinfonias; Piotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893): Sinfonias; Gustav Mahler (1860-1911): Sinfonias; Richard Strauss (1864-1949): Poemas Sinfônicos; Maurice Ravel (1875-1937): orquestração dos *Quadros de uma Exposição*; Béla Bartók (1881-1945): *Concerto para Orquestra*; Heitor Villa-Lobos (1887-1959): *Choros* n. 10; Dmitry Shostakovich (1906-1975): Sinfonias, *Concerto para Piano, Trompete e Orquestra*; Leonard Bernstein (1918-1993): *West Side Story* e *Candide*. Mily Alexeievich Balakirev (1837-1910), Nicolai Andreievich Rimsky-Korsakov (1844-1908): Poema Sinfônico *Scheherazade* e Alexander Konstantinovich Glazunov (1865-1936).

Na virada do século XIX para o XX, surgiram diversas correntes estéticas, tendo início profundas transformações que começaram com compositores como Mahler, Richard Strauss e Debussy. Estas diversas tendências resultaram em um emaranhado de nomes terminados em “ismos” e “dades”⁵⁸ configurando-se em termos como: Impressionismo, Nacionalismo do Século XX, Politonalidade, Neoclassicismo, Atonalismo, Expressionismo, Pontilhismo, Minimalismo, Maximalismo (termo introduzido pelo compositor Flo Menezes), Serialismo, Microtonalismo, Concretismo, Música Eletroacústica, Serialismo Total, Música Aleatória, Influências do Jazz, dentre outros. De acordo com Yudkin,⁵⁹ “Na música do século XX, houve mais experimentação e diversidade que em períodos anteriores”.

⁵⁷ Alpert, 2010, p. 22

⁵⁸ Bennett, 1986, p.68.

⁵⁹ Yudkin, 1996, p.322.

Tudo foi questionado, incluindo o sistema tonal no qual a Música Ocidental tem se baseado por séculos, e mesmo a ideia de concerto propriamente. A extensão de uma composição mudou grandemente: peças poderiam ser curtas ou imensamente longas. Todos os tipos de sons eram usados, e a distinção entre som e ruído foi frequentemente apagada.⁶⁰

Para organizar o entendimento destes novos processos musicais surgidos ao longo deste século, o autor Morgan, os separa em três partes principais: “Além da Tonalidade: de 1900 até a Primeira Guerra Mundial; Reconstrução e Novos Sistemas: entre as guerras; e Inovação e Fragmentação: da Segunda Guerra Mundial até o presente”.⁶¹

Nomes como Babbitt, Bartók, Berg, Berio, Bernstein, Boulez, Britten, Busoni, Cage, Casella, Chabrier, Charles Ives, Chaves, Copland, Cowell, Dallapiccola, Debussy, Falla, Fauré, Foss, Gershwin, Ginastera, Hába, Hauer, Hindemith, Holst, Honegger, Janáček, Kodaly, Krenek, Liget, Maderna, Mahler, Malpiero, Messiaen, Milhaud, Nielsen, Nono, Orff, Partch, Pendereck, Persichetti, Pfitzner, Poulenc, Pousseur, Prokofief, Rachmaninov, Ravel, Reger, Richard Strauss, Sanit-Saëns, Satie, Schaeffer, Schoenberg, Shostakovich, Sibelius, Skryabin, Stockhausen, Stravinsky, Szymanowski, Tippett, Tristan Murail, Varèse, Vaughan Williams, Villa-Lobos, Walton, Webern, Weil, Xenakis, Zimmermann dentre outros aqui não citados, compõem o vasto rol de compositores deste século. Todos estes compositores, reunidos pela cronologia de um só século, mas com características extremamente distintas no que se refere à estética de suas obras, coexistem neste século. Neste ambiente de pluralidade extrema resultam diferentes poéticas com compositores que ainda utilizavam a linguagem do século XIX, a exemplo de Strauss e Sibelius, e compositores vanguardistas a exemplo de Schoenberg e Stockhausen. Frases como de Varèse: “Não haverá mais lugar para a velha concepção de melodia ou de combinação de melodias: a obra inteira tornar-se-á uma tonalidade melódica, toda obra transcorrerá como um rio,”⁶² em contraposição às tendências mais tradicionais.

Estes exemplos evidenciam o panorama geral do século XX

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ Morgan, 1991.

⁶² Varese, *apud* Menezes, 2009, p.58.

em termos de tendências e estéticas musicais, desvendando um cenário pleno de correntes estéticas diversas com constantes surgimentos de novas ideias e direcionalidades. Neste cenário a técnica dos instrumentos também evoluiria para além da chamada “forma tradicional”, para a chamada “técnica expandida”, a fim de acompanhar as ideias cada vez mais surpreendentes e inusitadas dos compositores de música de vanguarda. A definição para o termo “técnica expandida”, segundo Cherry,⁶³ pode ser definida como as “formas de executar um instrumento tradicional de maneira a se produzir sons novos e pouco esperados”.

Em seu livro *Técnica Expandida para Trompa: Um Guia Prático para Estudantes, Executantes e Compositores*, Douglas Hill define que técnica expandida pode ser considerada como um “vocabulário adicional para o instrumento para ser usado quando a ideia não pode ser expressa de qualquer outra maneira”.⁶⁴

Cherry enfatiza: “No mundo da execução do trompete a técnica expandida pode variar desde os mais comuns exemplos como *frullato*, meia-válvula e *glissandos* até as mais avançadas habilidades como a produção de sons multifônicos”.⁶⁵

Em sua tese de doutorado intitulada *Técnica Expandida na Performance do Trompete e Pedagogia*,⁶⁶ Cherry sistematiza em grupos os possíveis métodos de adquirir novos sons e efeitos através da técnica expandida, ressaltando que uma lista contendo todas as possibilidades da técnica expandida seria algo interminável. A lista elaborada pela autora está baseada no que a autora acredita ser o mais usual na literatura do século XX para trompete e está dividida em categorias determinadas pelos meios físicos usados para obter os sons necessários.

A autora apresenta o seguinte quadro⁶⁷ contendo os diferentes tipos de sons empregados na técnica expandida:

Técnicas com a Voz

- Multifônicos
- Som gutural
- Rosnando

⁶³ Cherry, 2009, p. 16.

⁶⁴ Hill, *apud* Cherry, 2009, p. 16.

⁶⁵ Cherry, 2009, p.16.

⁶⁶ Extended Technique in Trumpet *Performance and Pedagogy*. 2009.

⁶⁷ Cherry, 2009, p.23 e 24.

Técnicas com a Língua

- *Frullato*
- Articulação *doodle*
- Estalos com a língua
- Paradas com a língua
- Efeito de pontilhismo
- Articulação em K
- Articulação de Jazz
- Articulação barroca (trilos)
- Articulação múltipla com salto de oitava

Técnicas com as Válvulas

- Meia-válvula
- Dedilhado alternado
- Trêmulo de válvula (trinado tímbrico)
- Relincho de cavalo

Técnicas com os Lábios

- Vibratos
- *Shakes*
- Trinados com os lábios
- Microtons
- Pedal
- Extremo agudo
- *Fall off* (caída)
- Tons sussurrados
- Notas fantasmas
- Som de abelha (BZ)
- Bater os lábios dentro do bocal
- Assoviar dentro do instrumento

Técnica de Pompa

- Tirar a pompa
- *Glissando* de meio tom através da pompa

Técnicas adicionais:

Efeitos Percussivos

- Batendo os pés ou tocando algum instrumento de percussão adicional
- Bater dos pistões

Técnica com Surdinas

- Graus de posicionamento e manipulação
- Surdina com a mão
- Técnica de surdina *wa-wa* e surdina tipo desentupidora

Manipulação Eletrônica

- Reverberador simples
- Modificação – *tape looping*
- Processos de manipulação

Meios de Extensão/ Modificação Espacial

- Tocando dentro do piano
- Mudança de direção da campana
- Tocar dentro de uma caixa de efeitos
- Modulador de frequência inserindo a campana dentro de um balde com água

Efeitos de Ar

- Respiração circular
- Dinâmicas extremas
- Sopros rápidos de ar através do instrumento através do bocal invertido
- Soprando ar dentro do instrumento sem a vibração da coluna de ar

Notação

- Leitura de múltiplas pautas
- Mudanças na música/improvisação
- Leitura da música a partir de uma forma ou pintura

Dentre os compositores do século XX que trouxeram através de suas obras significativas mudanças, estabelecendo novos parâmetros para a técnica do trompete, citamos alguns: Igor Stravinsky, Eugène Bozza, Bernd Alois Zimmermann, Sir Peter Maxwell Davies, Henri Tomasi, André Jolivet, Luciano Berio, Verne Reynolds e Karlheinz Stockhausen que utilizou ao extremo a chamada técnica expandida.

2. Os instrumentos de percussão

Diferentemente de outros instrumentos, quando nos referimos aos instrumentos de percussão, estamos falando de uma vasta quantidade de instrumentos que são muito distintos entre si. Esses instrumentos são feitos de diferentes materiais, com variadas formas estruturais, diferentes características timbrísticas, diferentes maneiras de execução e diferentes princípios acústicos. Baseando-se na classificação dos instrumentos utilizada por Sachs,⁶⁸ podemos inserir os instrumentos de percussão em quatro categorias: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones. Idiofones são instrumentos cujos sons são resultantes da vibração do próprio corpo do instrumento, não necessitando de tensões tais como cordas ou membranas; aerofones são instrumentos cujos sons são produzidos pela vibração de uma coluna de ar; membranofones são instrumentos cuja produção sonora é feita pela vibração de uma “membrana” que pode ser percutida ou friccionada e cordofones são instrumentos cuja produção sonora é obtida pela vibração de uma corda.⁶⁹ Portanto, quando nos referimos aos instrumentos de percussão, estamos tratando de inúmeros instrumentos pertencentes a uma dessas quatro categorias. Dentro destas categorias encontramos instrumentos com afinação determinada e instrumentos com a afinação indeterminada.

No grupo dos membranofones encontram-se instrumentos como os tímpanos, a caixa clara, bongôs, tumbadoras, tom-toms, timbales, bumbo sinfônico, dentre outros.

Nos tímpanos (Figura 2.1), por exemplo, a afinação é determinada. Afina-se a altura exata que é obtida pela tensão do pedal que fica abaixo do instrumento.



Figura 2.1: Jogo de cinco Tímpanos.⁷⁰

⁶⁸ Sachs, 2006.

⁶⁹ Frungillo, 2002.

⁷⁰ Fonte: https://www.google.com/search?site=&tbm=isch&source=hp&biw=1292&bih=689&q=kettledrums&oq=kettledrums&gs_l=img.371 Fonte: <https://www.google.com/search?site=&tbm=isch&source=hp&biw=1292&bih=689&q=caixa+clara+instrumento.>

Já na caixa clara (Figura 2.2), a afinação é indeterminada. Para afinar a pele do instrumento, busca-se ajustá-la adequadamente de forma a produzir um som homogêneo e consistente com todos os eixos equilibrados.



Figura 2.2: Caixa clara.⁷¹

Dentre os idiofones estão os teclados de percussão, os pratos a dois e suspenso, triângulo, agogô, chocalhos, dentre outros.

Dos teclados de percussão fazem parte a marimba (Figura 2.3), o xilofone (Figura 2.4), o vibrafone (Figura 2.5) e o *glockenspiel* (Figura 2.6) e, na literatura brasileira, encontramos o termo barrafones⁷² usado por alguns autores para se referirem a estes instrumentos. Do ponto de vista técnico, de repertório ou mesmo de construção, tanto a marimba como o xilofone, tiveram um enorme avanço no final do século XIX e começo do século XX. Já o vibrafone foi criado nos Estados Unidos, em 1921.⁷³

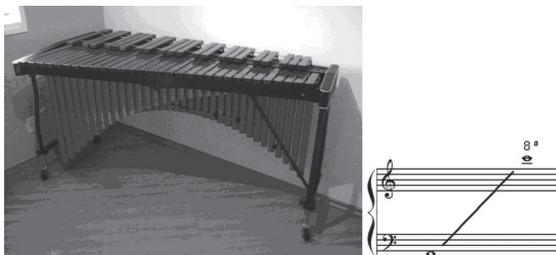


Figura 2.3: Marimba da marca Kori construída nos anos noventa do século passado. Exemplar com a extensão de quatro oitavas e um terço, teclas de madeira “pau rosa” e tubos de metal.

⁷¹ Fonte: <https://www.google.com/search?site=&tbm=isch&source=hp&biw=1292&bih=689&q=caixa+clara+instrumento>.

⁷² Barrafones: termo empregado por alguns autores, como Luiz D’Anuniação e Ney Rosauro que corresponde aos teclados de percussão.

⁷³ Frungillo, 2002, p.139.

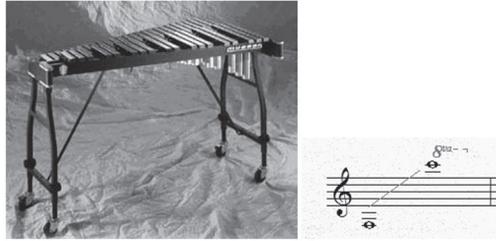


Figura 2.4: Exemplo de um xilofone marca Musser, com três oitavas e meia, teclas de madeira e tubos ressonadores, aqui, o som real é uma oitava acima⁷⁴.



Figura 2.5: Exemplo de um vibrafone marca Musser, com três oitavas, tubos ressonadores e pedal de abafamento⁷⁵. Aqui o som escrito coincide com o som real, pois não se trata de instrumento transpositor.



Figura 2.6: Exemplo de um *glockenspiel*, com três oitavas e meia⁷⁶, soando duas oitavas acima do que está escrito.

A variedade e quantidade de instrumentos de percussão é extremamente vasta. Os instrumentos de percussão são encontrados em todas as partes do globo, em todas as culturas, sendo utilizados nos diversos gêneros musicais. São instrumentos que fazem parte da história do homem desde os primórdios. Acima apresentamos alguns instrumentos da percussão sinfônica, pois discorrer sobre todos esses instrumentos e sobre todas as possibilidades dos seus diferentes usos seria uma tarefa ampla demais para o propósito deste compêndio que pretende se ater a música escrita para Trompete e Percussão.

⁷⁴ Fonte: www.steveweissmusic.com/category/xylophone

⁷⁵ Fonte: www.mallet-percussion.com

⁷⁶ Fonte: www.steveweissmusic.com/category/glockenspiel

3. A música para trompete e percussão

Composições na forma de duo, para um trompetista e um percussionista são recentes. Foi em 1963 que surgiu a primeira música para esta formação, escrita pelo trompetista e compositor William Billingsley que, com a intenção de expandir o repertório para seus recitais de trompete, compôs e executou a peça *Brief Encounters*.⁷⁷

Em 1976, o percussionista Gordon Stout e o trompetista Robert Levy fundaram o *Wilder Duo*, para o qual foram compostas 32 peças. Em 1990, foi fundado o *Baker Street Duo*, formado pelo trompetista Anthony Kirkland e o percussionista Mark Carson, que também tem inspirado muitas composições. Posteriormente surgem outros duos que também são citados por Dunn⁷⁸: o *Cammeradschaft*, cujos membros são os professores David Jarvis e David Turnbull da Universidade Estadual de Washington; o duo formado por Edward Sandor e Thomas McCutchen, professores da Universidade de Georgia; *Endy Emby Duo*, formado por Brian J. McWhorter e Aaron Trant em Nova York e o *Stephen Dunn e John Pennington Duo* cujos membros são professores respectivamente da Universidade de Oregon e do Fort Lewis College no Colorado.⁷⁹

Hoje encontramos nos Estados Unidos vários duos de percussão e trompete. Muitos destes duos vêm comissionando composições para esta formação. De acordo com Dunn,⁸⁰ O *Wilder Duo*, fundado em 1976 e formado pelo percussionista Gordon Stout e pelo trompetista Robert Levy, teve mais de trinta obras comissionadas e o *Baker Street Duo*, fundado em 1990 e formado pelo percussionista Mark Carson e pelo trompetista Anthony Kirkland inspiraram muitas outras composições.

Nas últimas quatro décadas do século XX, cerca de 100 obras foram escritas para trompete e percussão na formação de música de câmara, utilizando dois ou três executantes.⁸¹

No entanto, a combinação em parceria destes instrumentos não é recente. Trompetes e instrumentos de percussão estão entre os instrumentos musicais mais antigos da humanidade e o uso associado destes instrumentos pode ser observado na música que servia a propósitos militares, religiosos e cerimoniais em muitas civilizações do passado:

⁷⁷ Dunn, 2001, p. 2.

⁷⁸ Dunn, 2001, p. 3.

⁷⁹ Dunn, 2001, p. 3.

⁸⁰ Dunn, 2001, p. 3.

⁸¹ Dunn, 2001, p. 1.

Esta tradição de se fazer uso militar destes instrumentos originou-se com as civilizações orientais da antiguidade e foi introduzida na Europa através das Cruzadas. Várias sociedades antigas incluindo árabes, egípcios, assírios, etruscos, teotônios e celtas usaram o trompete em batalhas com a função de comunicação e motivação, bem como em cerimônias religiosas. [...] Dentro desta tradição, são os timpanistas⁸² e trompetistas que têm servido como base desta tradição para as bandas de cavalarias que têm permanecido através dos séculos.⁸³

Uma das formas com que este conhecimento chegou até nós, foi através de imagens iconográficas. Nesta miniatura do século XIII, figura abaixo, podemos ver trompetes e instrumentos de percussão sendo tocados sobre cavalos, em um grupo de caráter militar evidenciando o uso destes instrumentos em parceria.



Figura 3.1: Exército muçulmano, iluminura encontrada no manuscrito “Estações de Hariri” de 1237, Biblioteca Nacional da França.⁸⁴

Um ponto interessante a ser mencionado a respeito destas corporações, é que neste período, as posições ocupadas por esses músicos eram posições privilegiadas, bem pagas e altamente disputadas. Os trompetistas estavam entre os primeiros músicos a serem selecionados pela Corte. Segundo Tarr,⁸⁵ a razão para isso é sem dúvida proveniente da importância de suas funções nas batalhas.

⁸² Neste caso a palavra “timpanistas” está sendo usada para se referir aos executantes do *kettledrums*, antecessor dos tímpanos modernos.

⁸³ Gleason, 2009, p. 1.

⁸⁴ Fonte: https://www.google.com/search?site=&tbm=isch&source=hp&biw=1292&bih=689&q=exercito+mu%C3%A7ulmano+iluminura&oq=exercito+mu%C3%A7ulmano+iluminura&gs_l=img.12

⁸⁵ 1988, p. 43.

De acordo com Altenburg:

Do começo do século XVI até o século XVIII, europeus usaram trompetes e *kettledrums* [antecessores dos tímpanos atuais] em batalhas, não apenas com a função de comunicação, mas também com a função de intimidar os inimigos através da massa sonora produzida pelos instrumentos.⁸⁶

Em seu tratado de 1795, intitulado *Trumpeters's and Kettledrummer's Art*, Altenburg lista uma série de exemplos musicais mostrando esses sinais utilizados para comunicação e lista também algumas músicas escritas para cerimoniais.

Durante as últimas quatro décadas do século XX, cerca de 100 obras foram escritas para trompete e percussão na formação de música de câmara utilizando dois ou três executantes. Esta significativa literatura representa o começo de um novo gênero de música de câmara que vem ganhando espaço na virada para o século XXI.⁸⁷

Dunn faz um levantamento destas obras e as separa em duas categorias: 1) Obras escritas para um trompetista e um percussionista (duos); 2) Obras escritas para um trompetista, um percussionista e outro instrumentista adicional (trios).

Nos duos, as obras são escritas para: 1) um trompete e uma percussão múltipla; 2) um trompete e uma marimba; 3) um trompete e um vibrafone 4) um trompete e um conjunto de tímpanos; 4) um trompete e um único instrumento de percussão diferente dos acima mencionados, como bongôs por exemplo.

A quantidade das possibilidades sonoras provenientes dos instrumentos de percussão atraiu os compositores do século XX que não se interessavam mais pela linguagem tonal. O som de um *tam-tam*⁸⁸, por exemplo, antes preso às cadências harmônicas estruturadas na linguagem tonal, podia ser utilizado e explorado de forma independente, como na obra *Microfonia* (1964) de Karlheinz Stockhausen.⁸⁹ Nesta obra, Stockhausen utiliza o som do *tam-tam* de forma nada convencional, onde os diversos sons são captados e transformados através de um microfone.

⁸⁶ Altenburg, apud Dunn, p. 1.

⁸⁷ Dunn, 2001, p. 1.

⁸⁸ O instrumento geralmente é chamado por *gongo*, mas o nome correto é *tam-tam*. Trata-se de um instrumento feito de metal em formato de placa arredonda em diâmetro variado, normalmente associado à China (LANG/ SPIVACK, 1977, p. 81).

⁸⁹ Schick in Beck, 1995, p. 257.

Com base neste experimento, compus a obra que chamei de Microfonia I. “Microfone” está no título, significando que o microfone é tocado como um instrumento musical, e “fonia”, como sinfonia: microfonia. Experimentei diferentes números de executantes [...] Um está “excitando” o tam-tam, como digo: ele usa todos os tipos de diferentes implementos para produzir sons específicos [...].⁹⁰

Neste contexto, a percussão múltipla, oferecia aos compositores inúmeras possibilidades sonoras, pois nesta modalidade, vários instrumentos de percussão podem ser executados por um único músico. Ao escrever para percussão múltipla, o compositor pode contar com inúmeras possibilidades e combinações sonoras que são praticamente infinitas. A decisão de que instrumentos utilizar fica totalmente a critério do compositor, podendo variar de dois a inúmeros instrumentos de percussão. Essas possibilidades sonoras, com uma imensa gama de timbres e recursos a serem explorados, fez com que este grupo de instrumentos fosse amplamente utilizado no século XX.

A múltipla percussão como uma força a ser considerada na música contemporânea começou no mesmo momento em que a tonalidade tornou-se menos dominante. No final do século XVIII e durante o século XIX, os instrumentos de percussão serviam essencialmente a um simples propósito, que era dar dramaticidade e enfatizar com cores a estrutura do movimento harmônico. A natureza da linguagem tonal praticada pelos compositores europeus no Classicismo e Romantismo mostrava que os sons dos instrumentos de percussão tinham que se limitar à retórica timbrística, rítmica e melódica da orquestra. A dissolução da harmonia tonal como um meio de construção em grande escala da arquitetura musical significou a libertação dos instrumentos de percussão com papel apenas de suporte.⁹¹

Além da múltipla percussão, os teclados de percussão se desenvolveram significativamente neste período.

Observamos, portanto, que a primeira metade do século XX revela o grande salto dado por estes instrumentos abrindo caminho para novas possibilidades sonoras. E é neste contexto que posteriormente, surge a combinação, em forma de duo, utilizando o trompete e a percussão nas suas várias modalidades.

⁹⁰ Stockhausen/Maconie, 2009, p. 73.

⁹¹ Schick, in Beck, 1992, p. 257.

Dunn (2001) faz uma compilação das músicas escritas para trompete e percussão:

Alain Beney – *Flashes pour Trompette en Ut ou Si-flat et Percussion* (1974)

Alec Wilder – *Suite for Trumpet and Marimba* (1978)

Allan Blank – *Ceremonies for Trumpet and Percussion* (1977)

Allen Molineux – *Exchanges* (1983-1984)

André Jolivet – *Heptade: pour Trompette et Percussion* (1972)

Antony J. Cirone – *Sonata #2 for Percussion and Trumpet* (1973)

Bengt Hambraeus – *A Small Concert Piece* (1989)

Betsy Jolas – EA: *Petite Suite Varée pour Trompette em Ut et Vibraphone* (1990)

Clarence E. Barber – *For Its Own Sake* (1995)

Clarence e. Barber – *Largo* (1996)

Clarence E. Barber – *Rondo: A Duet for Trumpet and Percussion* (1990)

Daniel McCarthy – *Infinity* (1997)

David Jarvis – *Macbeth and Macdonald* (1995)

David Jason Snow – *Muted Suggestions: for Trumpet and Marimba* (1982)

David Loeb – *Cerovka* (1998)

Donald James Erb – *Diversion for Two Trumpet in B-flat and Percussion* (1966)

Emile De Ceuninck – *Lignes rouges en oblique: pour Trompette et Percussion* (1990)

Eric Ewazen – *Introit for Trumpet and Marimba*

Erwin Paul Chandler – *Four Pieces for Trumpet and Marimba* (1980)

Geary Larrick – *Two jazz: Duet for Trumpet and Vibraharp* (1988)

Geary Larrick – *Vivo Duo: Duet for Trumpet and Vibraharp*

George Nicholas Papador – *Priapism* (1999)

Gordon Bryan Stout – *Duo Dance Song* (1977)

Greg A. Steinke – *Tableaux: In Memory of Chief Joseph* (1993)

Greg McLean – *Suite for Trumpet and percussion* (1996)

Gunther Tautenhahn – *The Vertical Man* (1982)

Gunther Tautenhahn – *Two October Songs* (1976)

Heinrich Koneitz – *Zwei Miniaturen* (1973)

Howard J. Buss – *Incantation: For B-flat Trumpet and One Percussionist* (1994)

Irwin Allen Bazelon – *Double Crossing* (1978)
 James Cyril Squire – *Aubade* (1985)
 Jean Balissat – *Kaleidoscope: pour Trompette et Percussion* (1996)
 Jean-Claude Tavernier – *Rivoiras* (1985)
 John Ayres Lessrd – *Movements for Trumpet and Various Instruments I: Trumpet and Vibraphone* (1976)
 John Immerso – *Serenity for Marimba and Trumpet* (1987)
 John Lessard – *Movements for Trumpet and various Instruments IV: Trumpet and Percussion* (1976)
 John Lessard – *Movements for Trumpet and Various Instruments VIII: Trumpet, Marimba and Vibraphone* (1984)
 Joseph Runnels – *P.F.O.R.P.T. (Piece for Percussion and Trumpet)*
 Leo Abraham Kraft – *Interplay: Trumpet in C or B-flat and Percussion* (1984)
 Leo Samama – *Spleen et Ideal III, Opus 27, for trumpet and marimba* (1986)
 Lothar Klein – *Psalm for Trumpet and Percussion* (1994)
 Marc Satterwhite – *Músico en la nada: Meditations on a Photograph by Flor Garduño* (1992)
 Marilyn and Mark Wolfram Harris – *Interludes: for Percussion & Trumpet* (1985)
 Marshall Onofrio – *Diptych for Trumpet, Percussion and Prepared Tape*
 Maurice Benterfa – *Tonalités: a Concerto pour Trompette Ut ou Bb* (1992)
 Max Lifchitz – *Rhythmic Soundscape No. 2* (1970)
 McWhorter – *Whet Soap* (1999)
 Meyer Kupferman – *Sitting Bull* (1986)
 Michael Udow – *Old News* (1977)
 Murray Houllif – *Interplay for Trumpet and Percussion* (1983)
 Newel Kay Brown – *Anagrams: For Trumpet in B – flat, Marimba, and percussion* (1977)
 Patricia Schultz – *Duo for Trumpet and Marimba* (1989)
 Paul Harris Turok – *Concert Variations opus 51, No. 3*
 Philip Baczewski – *Variations on a Theme by Bach*
 Pierre-Yves Level – *Les Gémeaux* (1985)
 Richard E. Stout – *Duo for Trumpet and Marimba* (1981)

Robert B. Seligman – *Spacings for trumpet and percussion* (1977)
Roger C. Vogel – *Temporal Landscape Number Six for Trumpet in C and Percussion* (1983)
Roger C. Vogel – *Voyages for Trumpet and One percussion* (1996)
Stanley S. Leonard – *Fanfare and Allegro* (1974)
Timothy Broege – *Six Early Songs* (1991)
Timothy Broege – *Songs, Dances, and a Chorale* (1981)
William A. Billinhsley – *Brief Encounters* (1963)
William Jay Sydeman – *Duo: Trumpet and Percussion* (1965)
William Kraft – *Encounters III: Duel for Trumpet and Percussion* (1971)
À lista de Dunn acrescentamos a obra do compositor canadense Don Kuehn, intitulada *Recital Piece for Marimba and Trumpet*.

4. In tempori duo

Formado pelos músicos Eliana C. M. Guglielmetti Sulpício, percussão e Carlos Sulpicio, trompete, o *In Tempori Duo* vem atuando praticamente desde 1990, quando executou, no auditório do Instituto de Artes da UNESP, a obra *Fanfare and Allegro* de Stanley S. Leonard, escrita em 1974 para tímpanos e trompete. A atuação mais efetiva do duo iniciou-se em Boston, com as primeiras composições escritas pela percussionista integrante do duo. O nome *In Tempori Duo*, foi utilizado pela primeira vez em 2002, e desde então, o duo vem atuando com este nome. Além da integrante do duo, Eliana Sulpicio, que escreveu três peças - *Divertimento para Marimba e Trompete* de 1997; *Vernal para Marimba e Trompete* de 1998, e *Cirandas para Marimba e Trompete* de 2003, outros compositores escreveram para o *In Tempori Duo*: Alex Guerra – Tema Expresso; Marcos Battistuzzi – *TPM I* para Trompete e Marimba de 2005; Sergio Igor Chnee – *Peça para Trompete e Marimba* de 2006; Silvia Berg – *De que são feitos os dias?*, para vibrafone, percussão e trompete, de 2008; José Gustavo Julião de Camargo – *Porto Belo*, Dobrado para Trompete e Marimba de 2011; Osvaldo Lacerda, - *Cançoneta* de 2011; Leonardo Martinelli – *Amor nunca dialogo* de 2012; Matheus Bitondi – *Cinco introduções a uma música inexistente* de 2012; Valdeci Faganioli – *Interiores*, para Marimba e Trompete, de 2012; *Variações sobre um tema de Flausino do Vale* de Dimitri cervo de 2013.

Eliana C. Maggioni Guglielmetti Sulpicio é natural de Ribeirão Preto e iniciou seus estudos musicais aos seis anos de idade através do piano. Doutora em musicologia pela ECA-USP, mestre pela *Boston University* (EUA), bacharel em percussão pelo IA-UNESP de São Paulo e graduada em piano pela UNAERP. Estudou na Escola Municipal de Música de São Paulo com a professora Elizabeth Del Grande, onde também teve a oportunidade de estudar com Osvaldo Lacerda e Walter Bianchi. Atuou em diversas orquestras no Brasil e no exterior tais como: Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, sob a regência de Roberto Minczuk; Orquestra Filarmônica de São Caetano do Sul; Banda Sinfônica do Estado de São Paulo; Orquestra Filarmônica de

São Bernardo do Campo; Orquestra Sinfônica de Santos; Bachiana Filarmônica, sob a regência de João Carlos Martins; Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (artista convidada), *Civic Symphony of Boston*, *Newton Philharmonic*, *Plymouth Orchestra*, *New England Philharmonic Orchestra*, *Boston University Symphony Orchersta*, *Boston University Wind Ensemble*, *Boston University Percussion Ensemble*, sob regência de Thomas Gauger; *Alea III* (grupo de música contemporânea em residência na *Boston University*). Foi professora da GYBSO (*Greater Youth Boston Symphony Orchestra*), da Faculdade Paulista de Artes e de festivais de música em Brasília, Ilha Solteira, Mauá, Bragança Paulista e República Dominicana. Estudou composição com Almeida Prado, Samuel Headrick e Lucas Foss. Possui várias obras para percussão, sendo uma delas premiada no concurso nacional “Hildegard Soboll Martins” da Universidade Federal do Paraná. Atua frequentemente em música de câmara com o *In Tempori Duo*, formado desde 1994, com o trompetista Carlos Sulpício, é professora do Departamento de Música da Universidade de São Paulo em Ribeirão Preto, integrante do *Ensemble Mentemanuque*, diretora artística e regente do GRUPURI, Grupo de Percussão do Curso de Música da FFCLRP-USP.

Carlos Afonso Sulpicio, natural de Marília, é Doutor em música pelo IA-UNESP, Mestre em *Brass Performance* pela *Boston University School for the Arts*. Bacharel em trompete pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Integrou diversas formações musicais nos Estados Unidos, entre elas, *Civic Symphony of Boston*, *Lexington Sinfonieta*, *Boston University Symphony Orchestra* e *Alea III*. No Brasil, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, Amazonas Filarmônica, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Bachiana Filarmônica e Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo. Participou do I Festival Internacional de Música em Kyoto no Japão em 1993. Atuou como solista com a Orquestra Sinfônica da USP, Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo, Amazonas Filarmônica e Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Realizou inúmeras premièeres de compositores Brasileiros, incluindo a gravação do CD do Grupo Novo Horizonte, o qual recebeu o Prêmio APCA de 1993 e gravação de todas as obras que incluem o trompete, do compositor Flo Menezes. Foi professor da UNESP, na pós-graduação

da Faculdade Carlos Gomes e conferencista na ECA-USP de Ribeirão Preto. Atualmente é professor da Faculdade Santa Marcelina, Escola Municipal de Música e do Instituto Baccarelli.

5. Comentários sobre as obras

Tema Expresso foi escrita em 1995, por Alex Guerra. A música alterna compassos em 3/4; 4/4; 5/8 and 6/8 e necessita de quatro baquetas para a execução da marimba.



Figura 5.1. Excerto de *Tema Expresso* de Alexandre Guerra.

Alexandre Guerra é compositor especializado em trilhas sonoras. Formou-se Bacharel em composição para cinema na faculdade americana *Berklee College of Music*. No Brasil estudou harmonia e composição com Hans Koellreutter. Atua tanto no universo erudito como popular. É instrumentista e arranjador e trabalhou em projetos com Carlinhos Brown & Orquestra Sinfônica da Bahia, Leo Gandelman e Banda Sinfônica de Natal, Luciana Melo, Jair Oliveira e Alessandra Maestrine.

Em 1994, foi laureado com o *Prêmio Sharp* na categoria música instrumental como melhor arranjador pelo CD “*Girassol*” de *Ed Ribeiro Lima*.

Desde 1995, Alexandre se dedica à criação e produção de trilhas sonoras, tendo atuado ao lado de diretores como Jayme Monjardim, Cao Hamburger, Sérgio Machado, Maurício Dias, Frédéric Lepage, Mara Mourão, Paschoal Samora, Lawrence Wahba e Ricardo Dias, em mais de 80 produções audiovisuais, entre filmes, documentários e séries de TV. Dentre eles, podemos destacar os longas-metragens *O Tempo e o Vento*, *Heliópolis*, *Bodas de Papel* e *Brasil Animado*, o primeiro longa 3D brasileiro, além de premiados documentários como *Quem se importa?* (Premiado como o melhor longa no Festival de Miami) e *Mistério do Poço Azul* (Prêmio de Ouro na Conferência

Internacional de Produtores de Ciência e História). As séries de TV: *Maysa*, da rede Globo, *Dino-Aventuras* (primeira série produzida para a Disney no Brasil) ou ainda, séries para canais internacionais como *Sauvés de l'extinction* cuja trilha foi gravada pela *Orquestra Sinfônica de Budapeste*, além de *Chasing Che*, *Secret Brazil*, *Across the Amazon*, veiculadas em mais de 80 países,

Paralelo ao universo dos filmes, o compositor mantém um trabalho autoral, tendo sete álbuns lançados, *Imagens*, *Para Ouvir e Sonhar*, *Perto da Paisagem*, *Concerto para a Alma*, *Desorientado*, *Estações Brasileiras* e *Ballet de Azul e Vento*.

Em 2010 teve parte de sua obra de composições para filme executada pela *Orquestra Experimental de Repertório* sob a direção artística de Jamil Maluf como parte da *Série Cinema em Concerto*.

Eliana G. Sulpicio compôs três peças: *Divertimento* (1997); *Vernal* (1998) e *Cirandas* (2003). *Divertimento* alterna duas e quarto baquetas. *Cirandas* consiste em variações sobre temas do folclore brasileiro e em algumas passagens, o trompete requer o uso de surdina.



Figura 5.2: Excerto de *Divertimento* de Eliana Guglielmetti Sulpicio



Figura 5.3. Excerto de *Vernal* de Eliana Guglielmetti Sulpicio.



Figura 5.4. Excerto de *Cirandas* de Eliana Guglielmetti Sulpicio.

TPM I, escrita em 2005, por **Marcos Battistuzzi** utiliza quatro

baquetas e apresenta aspectos de resistência para o trompete.

Marcos Battistuzzi é músico, compositor e arranjador, formado pela UNICAMP em 1994, sob orientação do Maestro Almeida Prado, Livio Tragtemberg (composição), Maestro Cyro Pereira (orquestração). Especialização em composição contemporânea e música eletroacústica na Academia de Música de Cracóvia, Polônia, em 1997-1998, sob orientação do Prof. Dr. Marek Choloniewski, do convidado Prof. Dr. Mark Polishook (Central Washington University - Estados Unidos) e do Prof. Tadeusz Machl (orquestração). Leciona disciplinas teóricas desde 1999. Já foi professor da ULM (Universidade Livre de Música) e da Faculdade Paulista de Artes. Atua como produtor musical independente e compositor de música para dança, cinema e teatro.



Figura 5.5. Excerto de *TPM I* de Marcos Battistuzzi.

Peça para Trompete e Marimba, escrita em 2006, por Sergio Igor Chnee. Maestro e compositor brasileiro. A marimba alterna partes com duas e quarto baquetas.



Figura 5.6. Excerto de *Peça Para Trompete e Marimba I* de Sergio Chnee.

Sérgiu Chnee começou estudando piano com seus avós, Rina Calzavara e Demétrio Kipman. Estudou canto com Caio Ferraz e Francisco Campos Neto, e composição com Ayton Escobar, Osvaldo Lacerda e Almeida Prado. Viveu na Rússia (1993) onde estudou regência com Mihail Kukúshkin e Iliá Mússin, no Conservatório Rimski-Kórsakov de São Petersburgo. Em 1994 mudou-se para a Sibéria estudando no Conservatório Glinka de Novossibirsk com Arnold Katz. Acompanhou ao piano o soprano russo Etéri Gvazáva e dirigiu a Orquestra de Câmara Jovens Virtuoses da Sibéria em turnês internacionais. Regeu grupos como a Orquestra Filarmônica de Omsk, a Orquestra Filarmônica

de Câmara de Novossibirsk (Rússia), a Orquestra Sinfônica Juvenil (República Dominicana), a Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, a Orquestra Sinfônica Municipal de Santo André, a Orquestra Antunes Câmara, a Orquestra Filarmônica de Santo Amaro, a Sinfonia Cultura, além de vários corais, como o Coral da Universidade Livre de Música. É o regente responsável pelo lançamento do programa “Música nas Escolas” das Secretarias de Estado da Cultura e da Educação do Estado de São Paulo. Como compositor teve suas músicas interpretadas em várias cidades do Brasil e Alemanha, Rússia, Finlândia, Estônia, Bélgica, Angola, Colômbia, Estados Unidos e República Dominicana. Foi curador e Regente do Festival de Cultura Brasileira no Leste Europeu e do Festival de Música Coral de Santo André entre outros. É Principal Regente Convidado da Wasa Sinfonietta (Finlândia). Ministrou aulas e master-classes de regência, composição, música de câmara e história da música no Conservatório de Tatuí e no Centro Cultural São Paulo entre outros locais e países. Profere as palestras do Clube do Ouvinte da Temporada Internacional de Concertos do Mozarteum Brasileiro desde 2002. Apresentou os programas “Vastók – A Música do Leste Europeu”, e “Regência Russa – Uma Escola” pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Criou trilhas sonoras para projetos cênicos e escreveu inúmeras composições para todas as formações, como, por exemplo, Pequena Fantasia Japonesa para Cravo (1998), Marcha para Os Mutilados da Guerra (2007) e Sinfonietta (2000).

De que são feitos os dias? Escrita em 2008, por **Silvia Berg**. É escrita para múltipla percussão com uso do vibrafone e está baseada em um poema de Cecília Meireles.

Figura 5.7. *De que são feitos os dias?* De Silvia Berg.

Inspirada no poema homônimo de Cecília Meireles, esta obra reflete um período de transição e mudança quando a compositora retorna ao Brasil depois de viver por 24 anos na Europa. Repleta de

reminiscências, memórias e pressentimentos de transformações radicais que estariam por vir, esta obra reflete um tecer de alturas determinadas e indeterminadas, ressonâncias, alargamentos e estreitamentos do tempo, motivos rítmicos e melódicos que são expostos e transformados em uma interpretação estrutural do poema em diálogo permanente com a obra em todo o seu percurso, muito embora esta seja uma obra estritamente instrumental. A obra inicia-se com o contrapor de um motivo de duas notas no vibrafone (Dó e Ré) e no trompete, que por vezes estão em ressonância, por vezes em defasagem, acompanhados ao vibrafone de uma sequência circular de notas que, à feição de contraponto, alargam e comentam o motivo inicial, expandindo-o em direção ao esboço de uma linha melódica no trompete, e em acordes no vibrafone (simultaneidades) no final da Introdução, preparando a parte A da peça: uma superposição de pequenos motivos rítmicos que atuam entre si de forma espelhada utilizando a técnica de *Hoquetus*, entrelaçando alturas determinadas, às vezes distorcidas no trompete com surdinas, e alturas indeterminadas com pratos suspensos e *cowbells*, em claras alusões pastorais, mas que, no entanto são controladas, construídas e espelhadas de modo a parecerem “naturais” sem no entanto o serem.

A parte B retoma o material da Introdução e sua forma de desenvolvimento por adição e acumulação, uma forma de desenvolvimento em espiral que ao introduzir as madeiras indeterminadas, prepara a parte C da peça, a parte mais densa, intensa e virtuosística para o trompete, que tecerá diálogos com os tambores, e no final desta parte, com o vibrafone, preparando o retorno à parte A transformada e às reminiscências da Introdução, onde tudo se inicia. O Retorno à parte C dá-se com a transformação dos motivos inicialmente executados pelos tambores, mas que nesta seção são substituídos pelos metais indeterminados – pratos e gongos - justapostos a esparsas notas no vibrafone, que levam à preparação da Coda, à diluição dos materiais e motivos, levando-os a uma transcendência rarefeita de tudo o que foi exposto, preparando para o desenlace em suspenso, mas ao contrário do que o poema sugere, esperançoso em sua indeterminação.

Silvia Maria Pires Cabrera Berg é natural de São Paulo, onde graduou-se em Composição pela Escola de Comunicações e Artes

- Universidade de São Paulo tendo estudado com Olivier Toni, Willy Corrêa de Oliveira e Amílcar Zani. Pós-graduada pela Universidade de Oslo, doutora pela Universidade de Copenhagen, é docente do Departamento de Música da FFCLRP-USP.

Porto Belo, escrita em 2011, por José Gustavo Julião de Camargo. Apresenta uma melodia que se caracteriza em um *dobrado* e necessita quatro baquetas para a marimba.



Figura 5.8. *Porto Belo* de José Gustavo Julião de Camargo.

José Gustavo Julião de Camargo iniciou seus estudos musicais em 1978, em Ribeirão Preto, com Mario Nacarato e Cristina Emboaba. Como instrumentista (clarineta e clarone) atuou nas orquestras de Campinas (Sinfônica Municipal, Jovem e Modern Popcorn Musical Group) de 1983 a 1986. Formou-se (1986) pelo Instituto de Artes da UNICAMP, aluno de Almeida Prado, Damiano Cozzella, Raul do Valle (composição), Benito Juarez, Moacir del Picchia e Henrique Gregori (regência). Como diretor musical do coro cênico “Bossa Nossa” (1991 a 2008), desenvolveu intensa atividade no Brasil e no exterior (Itália e Grécia). Desde 1988, é orientador de estruturação musical da USP, Campus de Ribeirão Preto, atualmente atuando no Departamento de Música da FFCLRP-USP, sendo maestro da Banda Mogiana e maestro assistente da USP-Filarmônica, bem como violeiro do Ensemble Mentemanuque (todos grupos musicais atrelados ao NAP-CIPEM da FFCLRP-USP). Já foi maestro da Banda Cauim e da Banda Municipal de Sertãozinho.

Cançoneta para Trombeta em Dó e Marimba de Osvaldo Lacerda

Osvaldo Lacerda, nas palavras de Ricardo Tacuchian, foi um dos mais prolíficos compositores brasileiros da atualidade. “Sua obra,

consiste em todos os gêneros, mostra uma coerência estética que não foi abalada diante de sucessivos modismos da cena musical brasileira dos últimos 80 anos”.⁹² Osvaldo Lacerda “foi sempre fiel a sua posição de compositor brasileiro, mantendo a linha nacionalista até o fim, embora buscando novas harmonias e situações originais”.⁹³

Compôs para diversos meios de expressão musical, e dentre suas obras constam composições instrumentais, orquestrais e vocais. Em todas as diferentes formas de expressão, o seu estilo se confirma em um nacionalismo, feito de extenso conhecimento da música brasileira aliado a um sólido domínio das técnicas de composição.⁹⁴

Com relação ao uso da percussão e da trombeta, compôs diversas obras. Dentre as peças com o uso dos instrumentos de percussão figuram: *Três estudos*, de 1966; *Três miniaturas brasileiras*, de 1968; *Ponto de Iemanjá*, de 1968, para voz e percussão; *Hiroshima, meu amor*, de 1968, para voz média e percussão; *Losango cáqui n. 6*, de 1970; *Suíte para xilofone e piano*, de 1974; *Variações sobre o Cravo brigou com a Rosa*, para saxofone contralto e marimba, de 1979; *Cançoneta* para vibrafone, de 1995 e *Concertino para Xilofone e Orquestra*, de 1998. Dentre a peças envolvendo a trombeta figuram: *I Invenção para trombeta e trombone*, de 1954; *II Invenção para trombeta e trombone*, de 1954; *Invenção para trombeta, trompa e trombone*, de 1954; *Invocação e Ponto*, para trombeta e orquestra (versão com piano), de 1968; *Trilogia e Dobrado, ponto e maracatu*, ambas de 1968 e para conjuntos de metais; *Rondino*, para trombeta solo (*ad libitum* com piano), de 1974; *Fantasia e rondó*, para 2 trombetas, trompa, trombone e tuba, de 1977 e *Quinteto concertante*, para 2 trombetas, trompa, trombone e tuba, de 1990. No entanto, em suas composições, a junção envolvendo ambos os instrumentos em uma mesma música na forma de duo, ou seja, uma trombeta e um instrumento de percussão, surgiu pela primeira vez com a *Cançoneta*.

Esta peça foi escrita no ano de 2011, pouco antes do falecimento do compositor e foi dedicada ao *In Tempori Duo*. Infelizmente o compositor não teve tempo de ouvi-la, pois veio a falecer pouco tempo depois.

A *Cançoneta* foi estreada pelo *In Tempori Duo*, em 26 de novembro de 2011, na programação de “Encerramento da Temporada 2011 do Centro de Música Brasileira”, em São Paulo, do qual Osvaldo

⁹² Tacuchian, in Higino, 2006, p. 9.

⁹³ Barros 2011, p. 400.

⁹⁴ Lessa 2007, p.10.

Lacerda foi curador. O convite foi feito pela pianista Eudóxia de Barros, sua esposa, que desde então passou a ser a curadora do Centro de Música Brasileira.

A *Cançoneta* inicia-se com a marimba acompanhado uma transparente e singela melodia realizada pela trombeta (Figura 5.9). É constituída de 45 compassos que se alternam em 4/4, 3/4 e 2/4 e a melodia é o elemento mais importante na *Cançoneta*. Na escrita de Osvaldo Lacerda, a melodia sempre teve parte determinante: “Quando componho, o elemento principal é, geralmente, a melodia, que traz o ritmo e gera a harmonia” (Lacerda s.d., 4).



Figura 5.9: Exemplo do trecho anterior no manuscrito do compositor.

O termo *Cançoneta* é utilizado como título para outras obras do compositor a exemplo da *Cançoneta* de 1972, escrita para quarteto de flautas-doces soprano, contralto, tenor e baixo; da *Cançoneta* de 1989, escrita para violoncelo e piano; e da *Cançoneta* de 1995, escrita para vibrafone solo. As composições de canções também são muitas em sua produção musical.

Lacerda é um importante compositor de canções, muitas delas de excelente feitura e bom gosto. Embora seja autor de numerosas peças orquestrais, Osvaldo Lacerda é um intimista que dedicou parte considerável de sua obra à música de câmara, na qual o setor do *lied* está muito bem representado. É, sem dúvida o compositor contemporâneo que maior porcentagem de sua obra total vem dedicando à canção de câmara.⁹⁵

“A palavra italiana *canzone* pode ser tomada no sentido literal de *canção*; contudo não é desta forma essencialmente vocal que aqui se trata, mas de outra, da forma que ela deu origem: a *canzone* instrumental ou *canzone da sonar* (do italiano *suonare*: tocar um instrumento)”.⁹⁶

Neste sentido, a *Cançoneta* para Trombeta em Dó e Marimba se configura em uma pequena canção instrumental em Fá menor,

onde uma melodia, singela e tranquila, conduz a sua estrutura básica. Esta estrutura se resume a uma curta introdução estabelecida pelos três primeiros acordes da marimba, seguido de duas partes em que a melodia se alterna entre a trombeta e a marimba. O Fá #, enfatizado no penúltimo compasso pela trombeta e seguido do movimento ascendente, estabelece a Coda (Figura 5.10).

Figura 5.10: Parte final da *Cançoneta*.

Cinco introduções a uma música inexistente, escrita em 2012, por **Matheus Bitondi**. Inicia-se com o trompete solo e no decorrer das peças a marimba apresenta passagens desafiadoras do ponto de vista técnico.

Figura 5.11. *Cinco introduções a uma música inexistente* de Mateus Bitondi.

De acordo com o compositor *Cinco introduções a uma música inexistente* são na verdade um conjunto de seis peças. Dentre elas, a primeira (no. 0) é a única que realmente introduz algo, uma vez que dá início ao ciclo. As outras cinco, paradoxalmente, nada introduzem, e tampouco concluem, já que a elas se segue uma peça que não existe. Caso passasse a existir, as cinco peças se converteriam automaticamente em *introduções*, mas deixariam de introduzir uma *música inexistente*.

As *Cinco introduções a uma música inexistente* passaram a existir em 2012, por encomenda do *In Tempori Duo*.

Matheus Bitondi é nascido em Ribeirão Preto, SP em 1979. É compositor formado pelo Instituto de Artes da Unesp, e Mestre em Música pela mesma instituição. Atua como professor da Faculdade Santa Marcelina, da Faculdade Cantareira e da Escola Municipal de Música de São Paulo. Como compositor, teve obras executadas em salas como

o Auditório Ibirapuera (São Paulo), a Sala São Paulo, a Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro) e o Teatro Oi Futuro Klauss Vianna (Belo Horizonte); por grupos como a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Bachiana. Teve ainda peças gravadas por grupos como o Percorso Ensemble e o Piap – Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp. Foi laureado no *Concurso Nacional de Composição “Camargo Guarnieri”* (Orquestra Sinfônica da USP, 2005), no *String Quintet Contest for Brazilian Composers*, (Kean University – EUA, 2006) e no *Prêmio FUNARTE de Composição Clássica* (2012 e 2014).

Amor nunca diálogo, escrita em 2012, por **Leonardo Martinelli**. O trompete toca fora do palco.

The image shows a musical score for two instruments: Trompete em Sib (Trumpet in B-flat) and Marimba. The Trompete part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It is marked '(fora de cena)' and has a dynamic marking of 'f'. The Marimba part is written on two staves with a bass clef and a key signature of one flat. It is marked 'largo vibração' and has dynamic markings of 'mf' and 'f'. The time signature is 6/4, with a 2/4 section at the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Figura 5.12. *Amor nunca diálogo*, de Leonardo Martinelli.

De acordo com o compositor a música para duo instrumental vem de uma longa tradição, que naturalmente o compositor de hoje em dia acaba por travar contato. Das múltiplas formações possíveis, várias se tornaram padrão. Por isso mesmo escrever uma peça para trompete e marimba revelou-se um encantador desafio, na medida em que se trata de uma formação absolutamente nova, sem raízes históricas, e por isso mesmo campo fértil para experimentações. A natureza essencialmente contrastante dessa formação me fez pensar na própria condição que vez ou outra as pessoas podem se defrontar em suas vidas pessoais: amar ainda que não dialogar. Esta condição é expressa nesta peça pelo posicionamento fora de cena do trompete, além do próprio material musical destinado a cada instrumento conter também características essencialmente diferentes, ainda que não necessariamente conflitantes.

Leonardo Martinelli (São Paulo, 1978) é compositor e professor, tendo atuado também como palestrante, crítico e jornalista musical. Suas obras têm sido sistematicamente apresentadas nos principais eventos de música contemporânea do país, tais como a Bienal de Música

Contemporânea Brasileira e o Festival Música Nova, e executada por importantes grupos, tais como a Orquestra Experimental de Repertório, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Bachiana Filarmônica, Sinfônica do Recife, Trio Puelli e Grupo Piap de Percussão.

É bacharel e mestre em música pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), onde atualmente realiza pesquisa de doutorado sob orientação de compositor e professor Flo Menezes. Atua como professor de composição, estética musical, orquestração e organologia na Faculdade Santa Marcelina. Em sua atuação didática destaca-se ainda uma série de palestras e cursos livres realizados nos últimos sobre diferentes assuntos musicalmente tematizados.

Além disto, por três temporadas fez a curadoria dos concertos do Sesi-SP e por duas vezes fez a curadoria de ciclos de concertos de música contemporânea da CPFL Cultura, em Campinas (SP), e mais recentemente assinou para o Theatro Municipal de São Paulo a curadoria da série “Música Contemporânea no Conservatório” para a temporada 2015 da instituição.

Ao longo dos anos participou de vários projetos de relevância para a cena musical brasileira, tal como a direção musical do espetáculo teatral “Mahler’s Conversion”, sob texto de Ronald Harwood, a coleção “Grandes Mestres da Música Clássica”, da Editora Abril, e o projeto “Música Plural”, CD duplo totalmente dedicado a obras da novíssima geração de compositores brasileiros patrocinado pela Petrobras.

Atualmente dedica-se à composição e ao ensino de música atuando como docente da Faculdade Santa Marcelina e como diretor de formação da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, onde coordena as atividades da Escola Municipal de Música e da Escola de Dança de São Paulo, além de outros projetos de cunho educacional da instituição.

Interiores escrita em 2013, por **Valdeci Faganioli**. Apresenta uma atmosfera da música brasileira com articulações características do jazz.

The image shows a musical score for two instruments: Trumpet in Bb and Marimba. The score is in 4/4 time and features a tempo marking of '♩ = c. 120' and 'Jazz articulation'. The Trumpet part is written in a single staff with a treble clef and a Bb key signature. The Marimba part is written in two staves, with a treble clef for the upper part and a bass clef for the lower part. The Marimba part includes dynamic markings of 'f' and 'mf'. The score consists of four measures, with the first measure being a whole rest for both instruments, followed by a melodic line for the trumpet and a rhythmic accompaniment for the marimba.

Figure 5.13. Excertos *de Interiores* de Valdeci Faganioli.

De acordo com o compositor a partitura *Interiores*, escrita sob encomenda para os músicos Eliana e Carlos Sulpício, tem na sua estrutura a tentativa de fazer uma junção da escrita dodecafônica com articulação jazzística para dois instrumentos muito distintos entre si, a marimba e o trompete. A obra está escrita na forma ABA, usando dodecafonismo para todos os recursos melódicos, harmônicos e contrapontísticos. No que tange aos elementos musicais do trompete, todas as articulações e uso de surdina são procedimentos técnicos, intrinsicamente ligados à linguagem de jazz. Os andamentos estão escritos na forma tradicional ternária, rápido, lento e rápido.

Valdeci Faganioli é natural de Dracena, SP, cidade na qual ainda na adolescência iniciou seus estudos musicais. Aos 18 anos, transferiu-se para São Paulo e prosseguiu seus estudos na Unesp, no Curso de composição e regência onde graduou-se em 1985. Dando continuidade à sua carreira musical, em 1992 prosseguiu seus estudos na Itália onde estudou saxofone e desenvolveu técnicas de composição e arranjos na área de música popular. De volta ao Brasil, em 2000 ingressou novamente na UNESP, cursando pós-graduação e Mestrado em Artes/Música. Dentre suas obras, para os mais diversos grupos instrumentais constam algumas partituras de maior destaque tais como: “Canção dodecafônica” para orquestra de cordas, “Impressões Noturnas” para grande orquestra e “Interiores” para marimba e trompete. Atualmente trabalha como compositor erudito e arranjador, exerce também intensa atividade pedagógica em universidades e cursos livres, ensinando Harmonia, contraponto e arranjo.

5 Variações sobre um tema de Flausino Vale de Dimitri Cervo foi escrita em 2013 e estreada em 2014, no 48º Festival Música Nova “Gilberto Mendes”, em Ribeirão Preto. Flausino Vale (1894-1954), considerado por Villa-Lobos “o Paganini brasileiro”, foi um violinista e compositor nascido em Barbacena, Minas Gerais. Da obra que deixou destaca-se a série de *Prelúdios para Violino Solo*. Em homenagem ao compositor, Servo realizou cinco variações sobre *Devaneio*, seu *Prelúdio n. 3* para violino solo, criado em 1924. Cada variação explora aspectos específicos do tema, trazendo novas luzes ao original.

Allegretto

Trumpet in C

Marimba

Figura 5.14: Compassos iniciais de 5 variações sobre um tema de Flausino Vale.

Dimitri Cervo é autor de obras como *Abertura Brasil 2012*, *Toronubá*, *Renova-te*, *Canauê*, que vem sendo amplamente executadas e o colocam entre os mais destacados compositores brasileiros. Em 2010 duas de suas obras orquestrais foram apresentadas no 41º Festival Internacional de Campos do Jordão. Em 2011 foram mais de trinta as programações de suas obras para orquestra. Em 2012 sua produção integrou a temporada da Orquestra Sinfônica da Bahia, Sinfônica de Porto Alegre, Sinfônica Brasileira, dentre outras. Realizou seus principais estudos de piano, composição e regência nas cidades de Porto Alegre, Siena, Salvador e Seattle. Em 2014 tem desenvolvido estudos e atividades docentes no pós-graduação em música da UNIRIO, onde teve a estreia da obra *Toro-Lobiana* sob a regência de Sammy Fuks. Também em 2014 teve apresentada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro sua *Abertura Rio 2014*, obra comissionada e interpretada pela Orquestra Petrobrás Sinfônica.

Referências

ALPERT, Michael. **A Trompa Natural para o Trompista Moderno**. Tese de Doutorado, 179 p.; ECA-USP, 2010.

ALTENBURG, Johann Ernst. **Trumpeter's and Kettledrummers' Art**. Halle 1795. English translation by Edward Tarr. The Brass Press, 1974.

BARROS, Eudóxia. 2011. **Oswaldo Lacerda, uma vida (1927-2011)**. Revista Brasileira de Música, v. 24, n. 2: 399-402.

BATE, Philip. **The trumpet and trombone**. 2ª Ed. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1966.

BECK, John. **Encyclopedia of Percussion**. New York: Garland, 1995.

BONI, Fernando Flavio. **Girolamo Fantini: Modo Per Imparare a Sonare di Tromba' (1638)** – Tradução, comentários e aplicação à prática do trompete natural. Dissertação de Mestrado IA UNICAMP, 2008, 165p.

CASSONE, Gabriele. **La Tromba**. Varese, Italy: Zecchini Editore, 2002.

DUNN, Stephen J. **Trumpet and Percussion Chamber Music for Two or Three Players: An Annotated Bibliography**. Arizona, 2001. [197p.]. Tese de Doutorado em Artes Musicais/Solo Performance. Arizona State University.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: Editora da UNESP & Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GLEASON, Bruce P. **Cavalry Trumpet and Kettledrum Practice from Time of the Celts and Romans to the Renaissance**. The Galpin Society Journal, Reino Unido, LXII, p. 1-9, 2009.

GLEASON, Bruce P. **Cavalry Trumpet and Kettledrum Practice from Time of the Celts and Romans to the Renaissance**. The Galpin Society Journal, Reino Unido, LXII, p. 1-9, 2009.

GONÇALVES, M. T. e BARBOSA, J. L. 2006. **Quatro Peças para Clarineta e Piano de Oswaldo Lacerda: um estudo analítico para sua interpretação**. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, p. 696-698.

HIGINO, Elizete, ed. 2006. **Oswaldo Lacerda. Catálogo de Obras**. Rio de

Janeiro: Academia Brasileira de Música.

HOLDEIR, André, ed. 2002. **As Formas da Música**. Lisboa: Edições 70.

LACERDA, Osvaldo. s.d. **Análise de O Menino Doente, para canto e piano**. Associação Artístico Cultural. http://www.atravez.org.br/ceam_2/menino_doente.htm [acessado 14/03/2013]

LANG, Morris/ SPIVACK, Larry. **Dictionary of Percussion Terms**. New York: Lang Percussion Company, 1977.

LESSA, Angélica G. M. 2007. **Missa Ferial de Osvaldo Lacerda: Uma análise Interpretativa**. Dissertação de Mestrado em musicologia. São Paulo: ECA-USP.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira. 2000.

MONTAGU, Jeremy. **The World of Baroque and Classical Musical Instruments**. Woodstock: The Overlook Press, 1979.

PETERS, Gordon. **The Drummer: Man – A Treatise on Percussion**. Wilmette: Kemper-Peters,

ROLFINI, Ulisses Santos. **Um repertório Real e Imperial para os Clarins. Resgate para a História do Trompete no Brasil**. Dissertação de Mestrado IA UNICAMP, 2009, 256 p.

SACHS, Curt. **The History of Musical Instruments**. New York: W. W. Norton and Company Inc. 1940, Dover 2006.

SMITHERS, Don L. **The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721**. 2a ed. Southern Illinois University Press, 1988.

SULPICIO, C. A. **A Transformação e formação da técnica do trompete: de Monteverdi a Stockhausen**. Tese de Doutorado IA Unesp SP, 2012. 193p.
SULPICIO, Carlos A.; SULPICIO, Eliana Guglielmetti. 2012. **“Duo para percussão e Trompete: um novo gênero de música de câmara”**. Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. Intersecções da Teoria e Análises Musicais com os Campos da Musicologia, da Composição e das Práticas Interpretativas: 150-155.

TARR, Edward. **The Trumpet**. Portland: Amadeus Press, 1988.

Repertório do CD

Eliana Guglielmetti Sulpício (1963) - Vernal (1998)

Leonardo Martinelli (1978) - Amor nunca diálogo (2012)

Eliana Guglielmetti Sulpício (1963) - Divertimento (1997)

Oswaldo Lacerda (1927-2011) – Cançoneta (2011)

Eliana Guglielmetti Sulpício (1963) – Cirandas (2003)

Dimitri Cervo (1968) - 5 Variações sobre um tema de Flausino Vale (2013)

Silvia Berg (1958) - De que são feitos os dias? (2008)