

Universidade de São Paulo
Música - bacharelado

MATHEUS SILVA DE SOUZA

A TROMPA CLÁSSICA: SUA EXPANSÃO COMO INSTRUMENTO
SOLISTA E ORQUESTRAL

São Paulo
2020

MATHEUS SILVA DE SOUZA

A TROMPA CLÁSSICA: SUA EXPANSÃO COMO INSTRUMENTO
SOLISTA E ORQUESTRAL

Trabalho apresentado à banca examinadora da
Universidade de São Paulo – USP para a obtenção do
título de bacharel em instrumento com ênfase em
trompa.

São Paulo
2020

MATHEUS SILVA DE SOUZA

A TROMPA CLÁSSICA: SUA EXPANSÃO COMO INSTRUMENTO
SOLISTA E ORQUESTRAL

Trabalho apresentado à banca examinadora da
Universidade de São Paulo – USP para a
obtenção do título de bacharel em instrumento
com ênfase em trompa.

São Paulo, de de .

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Michael K. Alpert - Orientador
Professor sênior da Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Mônica Lucas
Professora associada da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Celso Benedito
Professor associado da Universidade Federal da Bahia

Dedico este trabalho primeiramente a Deus,
segundo à minha família e a meus queridos
amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por toda a vida que me concedeu, considero-me um privilegiado. Agradeço à minha família, que sempre foi muito paciente, atenciosa e incentivadora, que me proporcionaram o alicerce necessário para que eu andasse com meus próprios pés, aos meus amigos Cleber e Eliane, que sempre me aconselharam muito, tanto em questões de vida, pessoais, quanto na minha caminhada musical.

Agradeço especialmente ao meu professor e amigo Michael, que, além de muito paciente com as imaturidades de um garoto ingressante de 17 anos, me ensinou a extrair o melhor de mim, independentemente da situação.

Agradeço ao maestro Carlos Moreno, por ter cedido sua concha para que eu pudesse ter um exemplar físico em mãos para demonstrações e aos meus colegas John Lepoultier, Anneke Scott, Nicholas Roudier e Brad Tatum por cederem acesso aos seus vídeos para demonstração de diversos dos instrumentos citados no trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem como intuito fornecer informações sobre os aspectos históricos da trompa e sua evolução até o instrumento moderno, para então dissertar sobre o pico de desenvolvimento que aconteceu no século XVIII.

Ao munir o trabalho de conhecimentos históricos sobre o instrumento, assim como suas características sonoras e seu respectivo repertório, o leitor poderá enriquecer-se de tais informações e aplicá-las para elaborar interpretações mais ricas, historicamente orientadas e mais condizentes com o timbre, o estilo e o virtuosismo existente na época.

Palavras chave: História da trompa, período clássico, registro de clarim, Haydn, Esterházy, sinfonias, Mozart, Leutgeb, Punto, solista.

ABSTRACT

This work intends to offer information about historical aspects of the French horn and its evolution to the modern instrument, so the high point of development that happened in the eighteenth century can be approached.

With reference to historical research about the instrument, its sound characteristics and its own repertoire, the reader can apply that information to obtain a better historical orientation, aligned to the sound, the style and the virtuosic playing that was used at the time.

Keywords: History of the horn, classical period, clarion register, Haydn, Esterhazy, symphonies, Mozart, Leutgeb, Punto, solo player.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Exemplo de uma concha	9
Figura 2 Exemplo de um Shofar.....	9
Figura 3 Exemplo de um Cornu da Pompeii.....	10
Figura 4 Cor de Chasse	12
Figura 5 Cor de Chasse carregada em montaria	12
Figura 6 Cor de Chasse retratada em pintura de época.....	13
Figura 7 Cor de Chasse sendo tocada	13
Figura 8 Exemplo de uma Waldhorn.....	16
Figura 9 Waldhorn sendo tocada por Roger Montgomery.....	16
Figura 10 Waldhorn retratada em uma pintura com as campanas para cima	17
Figura 11 Série harmônica	17
Figura 12 Cópia de um exemplar de Johann Werner.....	19
Figura 13 Cópia de um exemplar de Anton Kerner	19
Figura 14 Exemplo de uma Inventionshorn.....	20
Figura 15 Exemplo bombas de tonalidade ou Bögen	20
Figura 16 Exemplo de uma Cor de Solo.....	21
Figura 17 Foto de um case de Orchesterhorn	22
Figura 18 Exemplo de uma Cor a Pistons	22
Figura 19 Diagrama do funcionamento de um rotor.....	23
Figura 20 Exemplo de uma Omnitonic Cor.....	24
Figura 21 Exemplo de uma trompa vienense ou Wiener horn	24
Figura 22 trompa Alexander Figura 23 trompa Paxman.....	25
Figura 24 trompa C. F. Schmidt Figura 25 trompa Carl Geyer.....	25
Figura 26 trompa Ed Kruspe Figura 27 trompa Hebert Knopf.....	25
Figura 28 <i>Le nozze di Teti e di Peleo</i> de Cavalli.....	26
Figura 29 Concerto em D para trompa de Johann Knechtel	28
Figura 30 Castelo Esterházy	29
Figura 31 Recorte do solo de trompas do 4º mov. da sinfonia nº. 31 de Haydn.....	30
Figura 32 Recorte do solo de trompas da abertura da sinfonia nº. 48 de Haydn	30
Figura 33 Recorte compassos de 184 a 191 do 1º mov. da Sinfonia nº. 48 de Haydn	31
Figura 34 Recorte do solo da primeira trompa no 2º mov. da sinfonia nº. 51 de Haydn.....	32
Figura 35 Recorte do solo da segunda trompa do 2º mov. da sinfonia nº. 51 de Haydn	33
Figura 36 Recorte do solo de trompa do Trio II da sinfonia nº. 51 de Haydn.....	33

Figura 37 Abertura do concerto para trompa e orquestra n°. 2 de Mozart.	34
Figura 38 Abertura do 2º mov. do concerto n°. 2 de Mozart.....	35
Figura 39 Abertura do 3º mov. do concerto n°. 2 de Mozart.....	36
Figura 40 3º mov. c. 42 do concerto n°. 2 de Mozart.....	36
Figura 41 Abertura do concerto n°. 4 de Mozart.....	36
Figura 42 Letra G do 1º mov. do concerto n°. 4 de Mozart	36
Figura 43 Letra K do 1º mov. do concerto n°.4 de Mozart	36
Figura 44 Início do solo no concerto n°. 5 de Punto	38

NOTA: todas as imagens foram retiradas de fontes públicas na internet.

SUMÁRIO

RESUMO	3
1. INTRODUÇÃO	7
1.1. A TROMPA, SUA HISTÓRIA	8
PRÉ-HISTÓRIA: CONCHAS E SHOFARES.	8
ANTEPASSADOS NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA.	10
A TROMPA NA EUROPA MEDIEVAL.	11
DA CAÇA À FANFARRA.	13
WALDHORN, A TROMPA BARROCA.	14
TRANSIÇÃO DA TROMPA BARROCA PARA A TROMPA CLÁSSICA.	18
A TROMPA E O SURGIMENTO DE VÁLVULAS.	21
A TROMPA DO SÉCULO XX	24
1.2. A EXPANSÃO NO SÉCULO XVIII	26
HAMPL, KNECHTEL E O VIRTUOSISMO EM DRESDEN.....	26
JOSEPH HAYDN E SUA ESCRITA PARA A TROMPA ORQUESTRAL.	28
MOZART, LEUTGEB E PUNTO: CONSOLIDAÇÃO COMO INSTRUMENTO SOLISTA.	33
1.3. CONCLUSÃO	1
2. REFERÊNCIAS	1
3. ANEXOS	1

1. INTRODUÇÃO

A trompa moderna é resultado de milhares de anos de desenvolvimento. Sendo um dos instrumentos mais antigos da humanidade, sua origem remete à pré-história, nas ferramentas que usavam para qualquer comunicação que excedesse os limites da voz humana.

A Idade Média e o período Iluminista foram fundamentais para a expansão da trompa, sobretudo no século XVIII. No século XVII um dos principais nomes responsáveis por disseminar a trompa foi o Conde Sporck. No século seguinte, nomes como Michael e Johannes Leichnambschneider, Anton Hampl, Johann Knechtel, Johann Werner, Anton Kerner, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Leutgeb e Giovanni Punto tiveram papéis fundamentais em diferentes âmbitos da história do instrumento, seja construindo, compondo ou tocando a trompa.

A história da trompa até os tempos hodiernos foi um processo de evolução constante, com uma interferência importante e extremamente incisiva da Revolução Industrial do século XIX.

Retratado com atenção, cada aspecto da história do instrumento será realçado com suas características sonoras e a forma como cada um desses pontos influenciou na escrita dos compositores para o repertório, conseqüentemente levando a diferentes linguagens estilísticas.

1.1. A TROMPA, SUA HISTÓRIA

A trompa originou-se na pré-história, quando os humanos da época sentiram necessidade de se comunicar em distâncias maiores. Esses ancestrais começaram a experimentar diferentes maneiras de projetar sua voz por meio de alguns formatos feitos com as mãos. Em uma determinada ocasião, descobriu-se que, tendo uma concha (Figura 1) ou um chifre ocos, com sua extremidade menor tendo um furo, seria possível emitir um som que se projetava com muito mais facilidade que a voz apenas vibrando os lábios nesse orifício.¹

PRÉ-HISTÓRIA: CONCHAS E SHOFARES.

Ao traçar os primórdios da história da trompa, Phil Martin (1942) aponta duas características para distinguir a origem da trompa da origem do trompete - que por sua vez teve um desenvolvimento paralelo -, que é a diferença entre o formato cônico dos ancestrais da primeira, provindo de conchas e chifres de animais, e o formato cilíndrico dos ancestrais do segundo, provindos de ossos e objetos em formato de bambu com uma “cabaça” em uma extremidade, formando um bocal.²

Há registros de pinturas rupestres indicando que homens primitivos formavam um copo com as mãos em volta da boca, resultando em um sistema “sobre-humano” de som para estabelecer contato com espíritos ou deuses. O que se supõe é que um indivíduo com elevado senso de curiosidade descobriu que soprar chifres e conchas com pontas quebradas produzia um som extraordinário, ao vibrar os lábios acidentalmente enquanto soprava um alimento - uma ostra - para fora.³

¹ MARTIN, Phil Homer. **The Horn**: its history, technique and literature; University of Southern California, pg. 2.

² MARTIN, pg. 2, §1.

³ MARTIN, pg. 2, §2.



Figura 1 Exemplo de uma concha

Os povos pastorais descobriram as possibilidades de amplificação dos chifres naturais de animais. Com o som sendo um dos motivos da religião, as pessoas geralmente usam esses instrumentos rústicos em rituais.⁴

Um dos primeiros e mais rudimentares instrumentos encontrados, que continua em uso ainda hoje, é o Shofar (Figura 2). Feito de um chifre de carneiro moldado com o auxílio do calor, sua ponta é cortada na intenção formar um bocal bastante raso.



Figura 2 Exemplo de um Shofar

⁴ Martin, pg. 2, §3.

ANTEPASSADOS NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA.

Da Era do Bronze foram encontradas trompas deixadas pelos Celtas, datando de, aproximadamente 500 A.C., ainda em forma de chifres, copiando seus antecessores. Comum hábito da manufatura da época.

O *Cornu da Pompeii* (Figura 3) é um instrumento romano que se assemelha com a trompa moderna. Usado na Antiguidade Clássica, o instrumento era usado pelo exército romano para ajudar na marcha dos soldados emitindo um chamado, que proporcionava energia para marchar durante a noite. Podemos também encontrar essa referência a esse mesmo instrumento no artigo de Joseph Alexander Meinweiser (2016), onde se refere como *Roman Cornu*; corno romano ou trompa romana, numa tradução livre. Meinweiser sugere: “Esses instrumentos eram muito limitados, e não serviam a uma função musical, mas prática. Nas batalhas do Império Romano para conquista, a trompa [romana] sinalizava o movimento das tropas, fanfarras para batalha, e uma variedade de outras coisas que seriam difíceis de comunicar por voz ou mensagem.”⁵

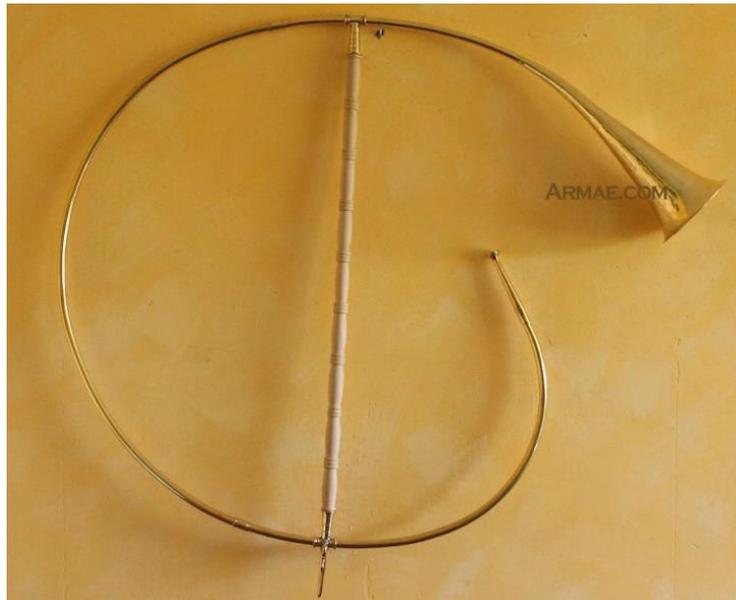


Figura 3 Exemplo de um Cornu da Pompeii

É difícil de estabelecer conexão entre esses instrumentos e os encontrados na Europa medieval. Porém, Martin (1942) aponta três características a serem consideradas: “[...] a origem dos instrumentos, os derivados da trompa usados pelas

⁵ MEINWEISER, Joseph Alexander. *The History of the Horn and How it Applies to the Modern Hornist*. University of Tennessee, 2016. pg. 3.

civilizações antigas deixados pelos romanos e instrumentos que remontam aos bizantinos, trazidos do leste pelos Cavaleiros Templários.”

Muitos dos instrumentos encontrados na Europa medieval remontam a essas trompas romanas em sua estrutura e característica, e já começam a tomar uma forma helicoidal, próxima da trompa natural do século XVII, que já seria um instrumento artístico.⁶

Martin (1942) sugere que a época em que esses instrumentos foram usados foi importante, pois nesse ponto os fabricantes gregos e romanos começaram a desenvolver a técnica de dobra de tubos. Apesar de tal manufatura ter sido esquecida quando os bárbaros derrubaram o Império, foi reavivada pouco tempo antes do período da Renascença, no norte da Itália.

Meinweiser (2016), porém, sugere que o retorno do domínio sobre a técnica de dobra de tubos para a fabricação de instrumentos não veio por meio de redescobrimientos, mas por tentativa e erro no início da Idade Média: “Com o declínio de Roma, muito das culturas e técnicas se perderam assim como a moda e a arte de dobra de metais com auxílio de calor. Isso só seria alcançado por meio de tentativa e erro no início da Idade Média.”⁷

A TROMPA NA EUROPA MEDIEVAL.

Apesar da discordância de informações sobre como as técnicas de construção de instrumentos foram reavivadas, as cortes europeias tiveram um bom uso para tais artimanhas, dando origem a um antecessor recente da trompa moderna: a *Cor de Chasse* (Figura 4). Sendo usada como um instrumento de sinalização, tinham uma circunferência grande no meio para facilitar o carregamento nos ombros durante uma cavalgada (Figura 5) e eram tocadas apoiadas no ombro com sua campana virada para trás (Figura 7), e tinham uma coloração escura no interior das campanas, de forma que não ofuscasse a visão dos cavalos que vinham atrás. Tinham uma afinação fixa e, na grande maioria das vezes, bocais fixos.

Como não era um instrumento artístico, a trompa de caça, ou *cor de chasse*, tinha pouca ou nenhuma exigência técnica.

⁶ MARTIN, pg. 11.

⁷ MEINWEISER, pg. 3.



Figura 4 Cor de Chasse



Figura 5 Cor de Chasse carregada em montaria



Figura 6 Cor de Chasse retratada em pintura de época



Figura 7 Cor de Chasse sendo tocada

DA CAÇA À FANFARRA.

Segundo uma sugestão de Meinweiser (2016), a primeira aparição musical aconteceu em 1545, em uma coleção chamada “Batalhas, caças e canções de pássaros”, de Tylman Susato, com o que ele complementa: “Nessa peça há muitas transcrições de madrigais e outros trabalhos que eram para ser tocados por vários instrumentos. É claro que a escrita das partes do tenor e baixo poderiam ser facilmente tocadas pelo

instrumento conhecido como “*trompe*” na França da época, que era distinguida do trompete nas anotações de Susato.”⁸

A trompa começou a ser requisitada nos grupos musicais como um instrumento artístico de fato, somente em 1633, quase 100 anos depois da primeira aparição, numa pequena fanfarra de Michelangelo Rossi, chamada “*Ermínio*”. Pouco tempo depois foi usada em ‘*Le Nozze di Teti e Peleo*’, composta por Francesco Cavalli, em 1639 e em “*La Princesse D’Elide*”, de Jean-Baptiste Lully, em 1664. Porém, a única função das trompas nesse tipo de repertório era tocar fanfarras, enquanto toda a orquestra ficava em silêncio.⁹

Após um período sem aparecer, a trompa ressurgiu em 1680 a pedido do conde boêmio Franz Anton Sporck, que era não só dono de uma das mais renomadas casas de caça da região Boêmia (atual Polônia), mas também um músico dedicado que, por conta de seu gosto pela trompa, mandou seus criados se aperfeiçoarem nos instrumentos em Paris.¹⁰ Aqui, Meinweiser (2016) explana com mais detalhes sobre como Sporck entrou em contato com a trompa: “Imediatamente ao ouvir a trompa, ele [Conde Sporck] foi tocado tão profundamente que decidiu importar a montaria de caça e a trompa de caça para sua casa boêmia. Dois dos seus instrumentistas de metal foram imediatamente ordenados a aprender a trompa enquanto ele ainda estava na corte francesa.”¹¹ De volta à região boêmia, essa iniciativa de Sporck incentivou os construtores de instrumentos a fazerem trompas.¹²

WALDHORN, A TROMPA BARROCA.

No final do século XVII, os irmãos Johannes e Michael Leichnambschneider conquistaram o feito de transformar a trompa de caça de um instrumento out-door para um instrumento in-door.

Reduzindo seu diâmetro pela metade, a mais recente waldhorn, como foi chamada, tinha duas tonalidades: F e D, sendo a em F com duas voltas e a em D com três.¹³ A aparência e a praticidade do instrumento não foram as únicas características a serem alteradas: sua sonoridade também sofreu mudanças. As trompas desenvolvidas

⁸ MEINWEISER, pg. 4.

⁹ ALPERT, Michael Kenneth. A trompa natural para o trompista moderno. São Paulo, 2010, pg. 6.

¹⁰ ALPERT, pg. 7.

¹¹ MEINWEISER, pg. 5.

¹² ALPERT, pg. 8.

¹³ ALPERT, pg. 8.

pelos irmãos Leichnambschneider tinham um som mais escuro, que podia mesclar melhor com a orquestra, diferentemente da trompa de caça, que tinha um som mais abrasivo e penetrante.

A waldhorn tinha um registro grave mais cheio e com um timbre próximo do fagote, um registro médio suave de ótima qualidade, e um registro agudo brilhante, mas redondo.¹⁴ Outro aprimoramento feito pelos mesmos Johannes e Michael, foi a adoção de bombas de afinação, ou *Bögen*, do alemão (Figura 15). Para um uso orquestral, tornava o instrumento muito mais flexível para a escrita. Tal confecção oferecia recursos para se escrever para as trompas em F, E, Eb, C, Bb alto e Bb baixo.¹⁵ Por volta de 1740, o uso das bombas de afinações era comum entre os trompistas,¹⁶ já que era um recurso que permitia sair das afinações básicas da waldhorn.

Na Figura 8 é possível observar um exemplo de waldhorn, a trompa barroca usada na música de Johann Sebastian Bach e Friedrich Handel, por exemplo. Esse exemplar já possui as bombas de afinação, recurso explanado acima.

A Figura 9 mostra uma das formas como se tocava, com a trompa virada para o lado. Não havia um padrão, como é possível constatar em vários registros das campanas viradas para cima em pinturas e desenhos de época, como na Figura 10.

¹⁴ MEINWEISER, pg. 7.

¹⁵ MEINWEISER, pg. 7.

¹⁶ ALPERT, pg. 9.



Figura 8 Exemplo de uma Waldhorn

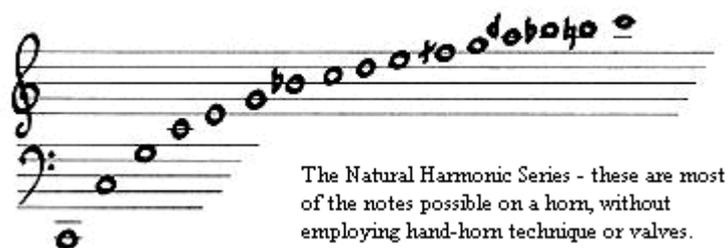


Figura 9 Waldhorn sendo tocada por Roger Montgomery.



Figura 10 Waldhorn retratada em uma pintura com as campanas para cima

Sem possibilidade de cromatismo como nas cordas, a waldhorn ficava sujeita somente à série harmônica - notas ou sons naturais que um instrumento pode produzir (Figura 11). Nas primeiras partes, mais agudas, a necessidade de uma correção das notas “desafinadas” ao ouvido moderno não se mostrava necessária, porém limitava a escrita de melodias somente para primeira trompa. Devido a essa limitação, um trompista chamado Anton Joseph Hampl começou a especializar-se no registro grave.



“A série harmônica natural – essas são a maioria das notas possíveis em uma trompa, sem o uso da técnica de mão ou adição de válvulas.”

Figura 11 Série harmônica

Com o intuito de permitir uma escrita de melodias também para a segunda trompa, ele deu início ao desenvolvimento de uma técnica de mão que permitia um cromatismo completo em duas oitavas do instrumento e a correção de algumas notas fora do cromatismo.¹⁷

¹⁷ MEINWEISER, pg. 9.

Hampl, porém, pode não ter sido o primeiro a desenvolver a técnica de mão para a trompa, mas foi o primeiro a apresentá-la de forma sistematizada.¹⁸ Alpert (2010) escreve mais detalhadamente sobre a possibilidade de não ter sido Hampl o real inventor de tal artimanha: “Hampl também exerceu um importante papel no desenvolvimento da *Inventionshorn* e da *non-transposing mute*, e embora não estivesse provavelmente sozinho nas experimentações com o uso da mão na campana em meados do século XVIII, sua imortalidade foi assegurada quando [Heinrich] Domnich o creditou como único inventor da técnica em 1807.”¹⁹

Apesar da possível controvérsia exposta acima, a relevância do sistema de Hampl começa a se mostrar importante, como Meinweiser (2016) discorre em seu artigo: “Essa técnica de mão foi uma das principais mudanças do período barroco para o período clássico. Através do seu trabalho duro e do de muitos outros, Anton Hampl conseguiu ver a trompa como ‘[...] um instrumento solista aceitável dentro de toda corte europeia’ antes mesmo de seu falecimento.”²⁰

TRANSIÇÃO DA TROMPA BARROCA PARA A TROMPA CLÁSSICA.

Com a dissipação da técnica de Hampl, as necessidades de um instrumento que acomodasse melhor a mão tornaram-se maiores, assim como a necessidade de um instrumento que se misturasse ainda mais com a orquestra.

É aqui que Johann Werner entra com um papel importantíssimo para a história do instrumento. Ele, junto a Hampl, começa a trabalhar em um instrumento que atenda aos requisitos explanados acima. Foram duas as principais mudanças nas características do instrumento: a primeira foi o aumento do tamanho da campana, de forma que proporcionasse um som mais escuro e um espaço mais confortável para a mão. A segunda foi mudar o desenho das bombas de afinação, de forma que se adequasse melhor dentro do corpo do instrumento, como podemos verificar na Figura 12 abaixo. Esse instrumento agradou muito aos instrumentistas das regiões de Viena, Berlim e Dresden. Eventualmente, uma bomba de afinação foi adicionada, dando origem ao instrumento chamado *Inventionshorn* (Figura 14).²¹

¹⁸ MEINWEISER, pg. 9.

¹⁹ ALPERT, pg. 14.

²⁰ MEINWEISER, pg. 9.

²¹ MEINWEISER, pg. 10, §1.

Um variante do modelo de Werner foi o instrumento feito por Anton Kerner, em Viena. Utilizava basicamente a mesma estrutura da waldhorn, acomodava também a mão na campana, mas em sua essência, era uma trompa barroca com duas voltas (Figura 13). As sinfonias de Haydn e os concertos de Mozart foram escritos para instrumentistas que usavam trompas feitas por Kerner.²²



Figura 12 Cópia de um exemplar de Johann Werner



Figura 13 Cópia de um exemplar de Anton Kerner

A trompa clássica ou Inventionshorn (Figura 14) foi o principal instrumento usado no período clássico e no início do período romântico. Como citado anteriormente, a trompa de Werner teve uma bomba de afinação eventualmente adicionada, além de manter as bombas para mudança de tonalidade (Figura 15).

²² MEINWEISER, pg. 10, §2..

Havia o conceito de Orchesterhorn na época que envolvia um outro tipo de instrumento, o chamado Cor de Solo (Figura 16). Possuía as mesmas dimensões da Inventionshorn, porém com um tudel fixo; as bombas de tonalidade substituíam a bomba de afinação do modelo convencional. No breve artigo “A short history of horn”, de Anneke Scott, o Cor de Solo é incluído no conceito citado, mas que atendia mais a solistas e virtuosos do instrumento na época, nomes como o de Giovanni Punto, de quem trataremos com mais detalhes futuramente, junto a Joseph Leutgeb.²³



Figura 14 Exemplo de uma Inventionshorn



Figura 15 Exemplo bombas de tonalidade ou Bögen

²³ Disponível no site: <https://www.annekescott.com/a-short-history-of-the-horn>.



Figura 16 Exemplo de uma Cor de Solo

A TROMPA E O SURGIMENTO DE VÁLVULAS.

Reginald Morley-Pegge (1972) indica que as primeiras tentativas de válvulas para a trompa apareceram por volta de 1760. O primeiro projeto feito por Ferdinand Köbel consistia em dois pistos, que subiam a afinação em meio tom e tom completo, respectivamente. Os benefícios não eram tão claros como parecem.²⁴

Alpert (2010) sugere que a reação óbvia dos intérpretes e compositores seria abandonar instantaneamente o uso da técnica de mão, mas a realidade foi diferente. A relutância para aceitar a nova possibilidade tardou a se amenizar, principalmente na França e na Inglaterra. Alinhado com este fato, Meinweiser (2016) narra que “Apesar de quase indistinguíveis quando ouvidas dos melhores instrumentistas, as notas fechadas se tornaram uma “fofura” idiomática, que definia a verdadeira natureza da trompa”, de forma que a válvula usada com o intuito de se livrar da técnica de mão privava o ouvinte de tal característica. Portanto, na concepção da época os instrumentistas enxergavam um enorme benefício, mas pelo fato de não precisarem carregar os estojos para trompa existentes na época (Figura 17) e suas mais de nove bombas de afinação, fazendo do sistema de válvulas algo atrativo por questões de praticidade, mobilidade.

Já no século XIX - aproximadamente 1812 - Henry Stötzel desenvolveu outro sistema de válvulas similar ao de Köbel, porém ambos sofriam de um sério problema: os pistos ficavam presos com frequência. O defeito foi solucionado por Meidfred &

²⁴ MORLEY-PEGGE, Reginald: The French Horn: Some Notes on the Evolution of the Instrument and Its Technique. Londres 1972, pg. 26.

Labbave por meio da adição de pequenas guias de curso para o mecanismo. Aos poucos que aceitaram as válvulas, esse último sistema se tornou comum.

Um exemplo de instrumento com sistema mecânico é a Cor a Pistons (Figura 18), que se popularizou em alguns lugares na França do século XIX.²⁵



Figura 17 Foto de um case de Orchesterhorn



Figura 18 Exemplo de uma Cor a Pistons

Em 1832 uma invenção se tornou um divisor de águas na confecção de trompas. Concebida por Joseph Riedl, a válvula rotatória ou rotor consistia em um miolo de metal que rotacionava dentro de uma cápsula.

²⁵ MEINWEISER, pg. 12.

No miolo havia duas fissuras por onde o ar passava; tal estrutura permitia que o ar corresse diretamente pelo tubo quando a válvula não estivesse acionada, e fosse desviado para a tubulação extra quando acionada (Figura 19). Essa configuração permitia conexões muito mais suaves, e não apresentavam problemas como os existentes em sistemas anteriores.²⁶

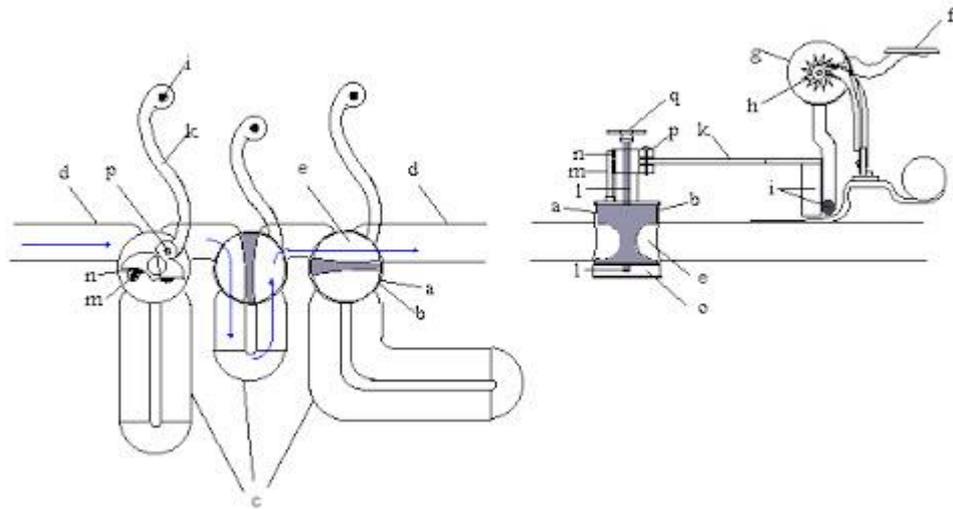


Figura 19 Diagrama do funcionamento de um rotor

Tal sistema popularizou-se rapidamente por quase toda a Europa, com exceção da França, Inglaterra e Bélgica. Na França havia uma alternativa para o não uso das válvulas, que era a chamada Omnitonic Cor (Figura 20). Esse instrumento possuía todas as tonalidades com as quais os instrumentistas estavam habituados, mas que não perdia a característica da técnica de mão, que os franceses enxergavam não como um fator limitante do instrumento, mas como um timbre idiossincrático, detido somente pela trompa.²⁷

Em 1830, em Viena, havia uma variante da trompa de chaves. A trompa vienense (Figura 21) desenvolvida por Leopold Uhlmann usava um sistema pistos duplos ou pump valves. Tais instrumentos são usados até hoje nas principais orquestras austríacas, com exceção da *Radio Symphony Orchestra* e *VBW Orchestra (Vereinigte Bühnen Wien)*.²⁸

²⁶ MEINWEISER, pg. 13, §1.

²⁷ MEINWEISER, pg. 13, §2.

²⁸ GREGOR, Widholm: The Vienna horn – a historic relict succesfully used by top orchestras of the 21. century. Universität fur Musik und darstellende Kunst Wien. 2005. pg 2.



Figura 20 Exemplo de uma Omnitonic Cor



Figura 21 Exemplo de uma trompa vienense ou Wiener horn

A TROMPA DO SÉCULO XX

O século XX foi extremamente importante para a consolidação dos instrumentos que conhecemos hoje. Já com sua forma definida, a trompa do século XX não teve grandes mudanças estruturais.

Com a adoção da válvula rotatória do século XIX, os modelos passaram a se desenvolver sobre um padrão com duas afinações, F/Bb. Os principais modelos foram fabricados por Gebr. Alexander (figura 22), Paxman (figura 23), C. F. Schmidt (figura 24), Carl Geyer (figura 25), Ed Kruspe (figura 26), Herbert Knopf (figura 27), e outras

marcas que, apesar de suas diferenças, seguiam o mesmo princípio da dupla afinação e válvulas rotatórias. Podemos ver alguns desses modelos nas imagens a seguir.



Figura 22 trompa Alexander



Figura 23 trompa Paxman



Figura 24 trompa C. F. Schmidt



Figura 25 trompa Carl Geyer



Figura 26 trompa Ed Kruspe



Figura 27 trompa Hebert Knopf

1.2. A EXPANSÃO NO SÉCULO XVIII

Para tratar da rápida mudança, é relevante dar um exemplo curto, mas ilustrativo de como era a escrita no início da jornada da trompa como um instrumento artístico. Foi abordada anteriormente umas das primeiras peças para a qual a trompa foi requisitada, uma fanfarra de Francisco Cavalli, *Le Nozze di Teti e di Peleo* (texto na pg.13, Figura 28).

Com frases não muito elaboradas, o trecho das trompas de caça era simples e não exigia refinamento técnico de seus executantes. Era baseada em poucas notas da região média da série harmônica (Figura 11) e com pouca complexibilidade rítmica.

Le Nozze di Teti e di Peleo
Francisco Cavalli

Atto I, scena I. Chiamata Allá Caccia

Trompas 1 - 5

Figura 28 *Le nozze di Teti e di Peleo* de Cavalli

HAMPL, KNECHTEL E O VIRTUOSISMO EM DRESDEN

A dupla de trompistas Johann Knechtel e Anton Hampl foram os primeiros responsáveis pela dissipação da trompa como um instrumento virtuosístico. Hampl já foi citado anteriormente (pg. 14), porém não Knechtel, que foi o primeira trompa de Hampl por volta de 1740. Nesse ano, Franz Benda (1709-1786) escreveu um concerto para violino em D maior, e no manuscrito havia duas pautas em branco, onde foram adicionadas, mais tarde, as partes de *Corno 1mo* e *Corno 2da* pelo spalla da corte Johann Georg Pisendel.²⁹

²⁹ HIEBERT, Thomas: Virtuosity, experimentation, and innovation in horn writing from early 18th century Dresden. *Historic Brass Society Journal*, 1992, pg. 124.

As partes consistiam de características diferentes: a primeira trompa tinha linhas que dobravam os violinos, tanto em uníssonos quanto oitava abaixo, explorando o chamado registro de clarim (região sobre-aguda, característica herdada do período barroco); a segunda trompa tocava “na sombra” da primeira, mas também muitos saltos de oitava e notas na clave de fá, exigindo um registro grave muito ágil e flexível.³⁰

Apesar de um uso raro ou do não uso da técnica de mão, Knechtel ficou conhecido como o responsável pelo início da cultura de trompistas virtuosos em Dresden, algo que pode ser facilmente verificado em seu Concerto em D (Figura 29).

O uso do registro de clarim é uma característica muito presente no período barroco, tanto por parte dos instrumentos que haviam na época, a waldhorn (Figura 8), quanto pelo fato de que os trompistas aprendiam primeiramente o trompete.³¹

A expertise de Hampl no registro grave rendeu-lhe uma atenção especial de Pisendel, no concerto para violino relatado acima. Apesar de possuir algumas notas das frases do baixo ausentes nas linhas da segunda trompa - por razões de serem muito problemáticas para se emitir, tanto com o uso de lipping (ou bending, técnica em que se puxa um determinado harmônico para cima ou para baixo no intuito de adquirir maior quantidade de notas) quanto com o uso da técnica de mão – a parte do baixo era bem sustentada por Hampl e sua especialização nos graves do instrumento.³²

³⁰ HIEBERT, pg. 124.

³¹ HIEBERT, pg. 124.

³² HIEBERT, pg. 126.

Horn in D

Concerto in D
I

Johann Georg Knechtel

no tempo indication (Allegro)

15 (11)

19

23

27

11 (6)

Figura 29 Concerto em D para trompa de Johann Knechtel

No concerto em D, os agudos explorados são uma reminiscência importante para a música de Franz Joseph Haydn.

JOSEPH HAYDN E SUA ESCRITA PARA A TROMPA ORQUESTRAL.

Segundo Richard Seraphinoff, em seu breve artigo “*Re-inventing the Classical Horn*”, no século XVIII a trompa tinha uma característica de clarim, principalmente nas primeiras composições de Joseph Haydn. O motivo se dá ao fato de que os instrumentos usados pela orquestra de Haydn, no Castelo Estereházy (Figura 30), eram feitos por Anton Kerner.³³

³³ Disponível no site: <http://www.seraphinoff.com/content.php?p=b1a1a1e0-8b93-43be-96cb-ce80378b255d>.



Figura 30 Castelo Esterházy

Há uma incongruência, porém, quando Seraphinoff sugere que o uso do registro de clarim se deve ao fato de os instrumentos usados pela corte serem fabricados por Kerner. Eles tinham uma estrutura muito próxima da waldhorn, com um registro agudo brilhante e fácil de ser tocado, devido ao tamanho diminuto da campana. Hiebert (1992) sugere que esse tipo de escrita foi, na verdade, um estilo que continuou a ser usado até o fim do séc. XVIII por compositores da Escola Mannheim, levando à conclusão de que o instrumento servia à escrita, não o contrário.³⁴

Em Esterházy havia um notável quarteto à disposição de Haydn, composto por Carl Franz, Thaddäus Steinmüller, Johann May e Franz Stamiz (esses dois últimos ingressaram após a saída de Franz Reiner e o falecimento de Johannes Knoblauch), para os quais foi escrita a sinfonia de número 31, apelidada de “*Horn Signal*” (Figura 31).³⁵

No exemplo desta sinfonia, a 4ª variação do 4º movimento tem um solo das quatro trompas, onde Haydn faz um uso muito claro do registro de clarim na parte da primeira trompa, explorando um E escrito para trompa em D (C# para a trompa moderna). Para a terceira trompa, ele escreve um C no mesmo momento, e o resultado é uma consonância de terça maior que fecha o acorde de C maior no 6º compasso da primeira pauta.

³⁴ HIEBERT, pg. 130.

³⁵ ALPERT, pg. 19.

Var. 4.
Solo

Corni in D.

I.
II.
III.
IV.

p

18

Figura 31 Recorte do solo de trompas do 4º mov. da sinfonia nº. 31 de Haydn.

Uma tessitura semelhante a essa foi usada na sinfonia de número 48, apelidada de “*Maria Theresia*”, e escrita para trompas em C alto e F.

Logo na abertura (Figura 32), a primeira parte tem um G escrito para trompa em C alto (D natural para a trompa moderna). Esse início, por si só, já tem notas mais agudas que na sinfonia discutida anteriormente. Porém, nos compassos 187 e 190, Haydn escreve um A (E natural para a trompa moderna).

SINFONIA No. 48
„*Maria Theresia*“
(ca. 1769)
I
Joseph Haydn

Allegro

2 Oboi
2 Corni in C/Do, alto
*) 2 Clarini in C/Do
*) Timpani in C/Do-G/Sol

Soli
[*f*]
[*f*]
[*f*]

Figura 32 Recorte do solo de trompas da abertura da sinfonia nº. 48 de Haydn

Figura 33 Recorte compassos de 184 a 191 do 1º mov. da Sinfonia nº. 48 de Haydn

Para avançar um pouco mais na tessitura, o segundo movimento da sinfonia de número 51 se apresenta como um ótimo exemplo.

Escrita para trompa em Bb alto, o primeiro movimento não excede o F escrito (Bb para a trompa moderna) na primeira estante. Porém, um dos motivos principais do movimento é um curto solo da segunda trompa, nada deveras virtuoso.

O segundo movimento é bastante antagônico. Apesar de não exceder a tessitura da sinfonia 48 na primeira trompa, esta alcança um F escrito (Figura 34) para trompa em Eb (Eb para a trompa moderna). A segunda tem um destaque importante, na segunda seção do movimento. Embora haja solos curtos entre os compassos 65 e 66 do movimento, o foco se dá nos compassos de 78 a 81 (Figura 35), onde o compositor escreve graves que não existem na série harmônica, e podem ser tocadas com o uso do lipping.³⁶

O terceiro movimento, mais especificamente no Trio II, Haydn escreveu um solo para as duas trompas, sendo tema principal do trecho. Na parte da primeira trompa ele escreveu um C agudo para trompa em Bb alto (F agudo para a trompa moderna),

³⁶ ALPERT, pg. 75.

sendo uma das notas mais agudas já escritas para a trompa em todo o repertório orquestral.

É importante ressaltar a sinfonia de número 72, que foi escrita para o mesmo quarteto citado anteriormente. A tessitura é a mesma usada na sinfonia 31, mas com um refinamento mais maduro, de um Haydn mais velho.³⁷

II

Adagio

1

2 Oboi

(Fagotto) *col Basso (ad libitum)*
pp

2 Corni in Mi♭/Es
1. Solo
pp
Adagio

Violino I
con sord.
p

Violino II
con sord.
p

Viola
pp

Violoncello e Basso
pp

Figura 34 Recorte do solo da primeira trompa no 2º mov. da sinfonia nº. 51 de Haydn

75

76

³⁷ ALPERT, pg. 19.

Sinfonia No. 51

Figura 35 Recorte do solo da segunda trompa do 2º mov. da sinfonia nº. 51 de Haydn

Sinfonia No. 51

Trio [II]

Figura 36 Recorte do solo de trompa do Trio II da sinfonia nº. 51 de Haydn

MOZART, LEUTGEB E PUNTO: CONSOLIDAÇÃO COMO INSTRUMENTO SOLISTA.

Junto com o desenvolvimento orquestral, a trompa seguiu uma frente solista, algo que fez do instrumento e seus intérpretes muito requisitados na Europa do séc. XVIII.

Uma dos relacionamentos mais prolíficos para a trompa solista moderna surgiu da amizade entre a família Mozart e Joseph Leutgeb. Como indica Alpert (2010), Leutgeb conheceu o pai de Wolfgang, Leopold Mozart em Salzburgo, no ano de 1763, e manteve contato mesmo quando voltou para Viena, para tocar o negócio de queijos de seu padrasto.³⁸

³⁸ ALPERT, pg. 17.

W. A. Mozart não aplicava uma escrita demasiadamente virtuosa, porém apresentava um refinamento expressivo condizente com os relatos sobre Leutgeb e sua capacidade fazer de um simples adagio algo muito musical e preciso.³⁹

Seguindo o comentário de Alpert (2010) onde ele diz: “[...] pode-se somente supor que ele [Leutgeb] tenha tocado um instrumento boêmio”, é relevante citar aspectos da escrita Mozartiana que comprovam esse apontamento. Em nenhuma das peças escritas para a trompa solista Mozart explorou o registro de clarim, não só pelo fato de não haver registros de que Leutgeb atuou ativamente como solista, mas também pelo instrumento usado por Leutgeb, que ao que tudo indica era de tradição boêmia como os instrumentos de Johann Werner (texto na pg. 18, Figura 12), proporcionando ao executante um som mais escuro e maior facilidade para o registro mais grave.⁴⁰

Nos concertos para trompa e orquestra n.º 2 e 4, e no quinteto para trompa e cordas (KV.417, KV. 495 e KV. 407, respectivamente), Mozart escreveu explorando mais o registro agudo, porém o C agudo para trompa em Eb (Bb agudo para trompa moderna) não foi excedido em nenhuma das peças.

A abertura do concerto n.º 2 (Figura 37) apresenta já na segunda frase um C agudo, e é a nota mais aguda que aparecerá no concerto inteiro. Há uma retomada da frase inicial no compasso 126, escrita exatamente da mesma maneira que na abertura. O C agudo aparece mais duas vezes, nos compassos 151-152 e no compasso 180, já na última frase desse primeiro movimento.

CONCERTO No. 2

HORN IN E_b W.A. MOZART, K. 417
Transcribed by ROBERT G. PATTERSON

Allegro maestoso



Figura 37 Abertura do concerto para trompa e orquestra n.º 2 de Mozart.

O segundo movimento é um lindo andante em 3/8 que tem um A como sua nota mais aguda (Figura 38).

³⁹ ALPERT, pg. 17.

⁴⁰ ALPERT, pg. 17.



Figura 38 Abertura do 2º mov. do concerto n.º. 2 de Mozart

No terceiro movimento, o único C agudo que aparece é na segunda frase, no compasso 22 (Figura 39). Esse último movimento foi escrito em 6/8, com uma característica de trompa de caça.

É possível estabelecer uma grande semelhança rítmica entre essa escrita e àquela da fanfarra de Cavalli, comentada anteriormente (Figura 28), e aplicar características sonoras da trompa de caça em algumas frases como a que se inicia no compasso 42 (Figura 40).

No concerto n.º. 4, notas longas, frases bastante horizontais e constantes compõem a abertura do concerto, que se inicia na letra C de ensaio (Figura 41). Essa peça possui uma escrita ligeiramente mais exigente tecnicamente junta a um refinamento musical maior, com frases mais elaboradas, como pode-se constatar nas letras G (Figura 42) e K (Figura 43) de ensaio.

Um andante também bastante horizontal como segundo movimento, não muito diferente do concerto n.º. 2.

O terceiro movimento é um rondó “da caccia” como no outro concerto relatado anteriormente. Aqui, porém, Mozart não excedeu um A (G para a trompa moderna), o que deixa explícito um fato curioso citado por Alpert (2010): “A duração de sua relação com Mozart nos dá uma visão fascinante da maneira como sua idade pode ter afetado sua técnica. Tornou-se progressivamente claro que a demanda das obras tardias de Mozart para Leutgeb refletiam um estilo tecnicamente mais simplificado.” Esse comentário leva à conclusão de que, apesar de uma maturidade musical maior tanto de Leutgeb quanto de Mozart, a idade do intérprete já começara a apresentar suas limitações.

4

HORN IN E_bRONDO
Allegro

Musical score for Horn in E_b, Rondo Allegro. The score consists of three staves of music. The first staff starts at measure 4 and ends at measure 20. The second staff starts at measure 7 and ends at measure 20. The third staff starts at measure 21 and ends at measure 30. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Figura 39 Abertura do 3º mov. do concerto n.º. 2 de Mozart

Musical score for Horn in E_b, measures 35-43. The score consists of two staves of music. The first staff starts at measure 35 and ends at measure 42. The second staff starts at measure 43 and ends at measure 50. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Figura 40 3º mov. c. 42 do concerto n.º. 2 de Mozart

Musical score for Horn in E_b, measures 87-47. The score consists of two staves of music. The first staff starts at measure 87 and ends at measure 46. The second staff starts at measure 47 and ends at measure 54. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The score includes markings for *Tutti*, *Viol. I*, *Solo*, and *p con espress.*

Figura 41 Abertura do concerto n.º. 4 de Mozart

Musical score for Horn in E_b, measures 106-124. The score consists of three staves of music. The first staff starts at measure 106 and ends at measure 115. The second staff starts at measure 116 and ends at measure 123. The third staff starts at measure 124 and ends at measure 131. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The score includes markings for *G*, *H*, *Tutti*, and *5*.

Figura 42 Letra G do 1º mov. do concerto n.º. 4 de Mozart

Musical score for Horn in E_b, measures 155-166. The score consists of three staves of music. The first staff starts at measure 155 and ends at measure 160. The second staff starts at measure 161 and ends at measure 165. The third staff starts at measure 166 and ends at measure 171. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The score includes markings for *K*, *Solo*, *p*, *f*, and *cresc.*

Figura 43 Letra K do 1º mov. do concerto n.º.4 de Mozart

O quinteto, formado por uma trompa solista, um violino, duas violas e um cello oferece uma liberdade virtuosística maior. Como consta sendo anterior aos concertos (KV 407), a peça sugere por si só que Leutgeb era mais novo, e sua idade ainda não se tornara um empecilho para a sua performance. Como resultado, o quinteto possui uma escrita mais virtuosa que os outros concertos, com trechos repletos de saltos grandes e valores curtos, com frases repletas de notas rápidas e várias possibilidades de ornamentação, mas que ainda assim não excede a tessitura usada nos concertos citados acima.

Outra frente mais virtuosa foi disseminada pela Europa Iluminista por Johann Stich Punto, ou Giovanni Punto. Herdando e aprimorando a expertise de seu mestre professor, Anton Hampl (texto na pg. 14), Punto ficou conhecido como um trompista grave virtuose como indica Hiebert (1992) em seu texto: “O pupilo mais famoso de Hampl, Johann Stich (mais conhecido como Giovanni Punto, 1746-1803), que provavelmente estudou com ele por volta de 1763, mais tarde se tornou o trompista virtuose mais conhecido no século XVIII. [...]. O estilo dos registros médio e grave desenvolvido pelos trompistas graves, que requeria agilidade técnica, assim como lipping e técnica de mão, se tornou importante para peças solistas e camerísticas. Punto, sendo estudante de Hampl, foi de importância primordial nessa questão.”⁴¹

Dois pontos que comprovam o fato de Punto ter sido um trompista grave são um trecho onde Alpert (2010) diz que “[...] Giovanni Punto, trompista baixo para quem Beethoven escreveu sua sonata para trompa, foi durante grande parte de sua vida um virtuose viajante, e sendo o mais famoso entre os trompistas do século XVIII...” e o fato de que nos concertos de autoria própria, dificilmente Punto ultrapassa um A para trompa em F. Algo que, independentemente de não ser tão exigente em sua técnica, Mozart escreveu C agudos em basicamente todos os seus trabalhos para trompa solista.

Ao trazer um pequeno trecho de uma composição de Giovanni Punto é possível constatar a evolução na técnica da trompa como um instrumento solista, e compreender os motivos pelos quais a trompa tornou-se tão popular na exigente Europa do século XVIII.

O início do concerto nº. 5 de Punto, no compasso 46, mostra a agilidade técnica para saltos grandes, passando entre os registros com bastante facilidade e domínio.

⁴¹ HIEBERT, pg. 122 e 130.

Figura 44 Início do solo no concerto n.º. 5 de Punto

A consolidação da trompa solista abriu espaço para duas abordagens e especializações distintas, de trompa grave e trompa aguda, sendo Franz Pokorny e Antonio Rosseti nomes relevantes, assim como Punto, mas na região de Oettingen-Wallerstein.⁴²

Sendo um instrumento que, no final do período clássico, tinha duas oitavas completamente cromáticas e uma oitava parcialmente cromática, os compositores passaram a ter uma carta extra na manga.

Compositores posteriores apropriaram a trompa à música de câmara com grande ímpeto e deleite, nas mais diversas formações, ao mesmo passo que a música orquestral passou a ter em sua formação básica ao menos duas trompas, como pode se confirmar em quase todas as sinfonias de Haydn e Mozart.

⁴² ALPERT, pg. 20-21.

1.3. CONCLUSÃO

O século XVIII foi um dos períodos mais importantes para a história da trompa. Compositores renomados como Haydn e Mozart tiveram acesso a trompistas que haviam se especializado com grande ímpeto e sucesso no instrumento, cultura essa que teve seu início no período barroco, fazendo o instrumento se afastar cada vez mais do âmbito de caça, e se aproximar do âmbito orquestral e solista.

No intuito de enriquecer uma interpretação, a busca por registros das primeiras performances e dos primeiros intérpretes, ou então para quem determinada peça foi escrita, dão um norte sobre como construir uma ideia musical.

Como alguns exemplos dados neste trabalho, o mapeamento histórico de determinada peça e/ou compositor traz possibilidades que, muito frequentemente, contradizem padrões estabelecidos atualmente.

Seguida de uma quebra de paradigmas, a interpretação historicamente orientada traz benefícios como a capacidade de o músico explorar uma nova gama de possibilidades como ornamentações ou articulações diferentes; obter uma nova paleta de cores e também uma flexibilidade maior entre os diferentes estilos musicais aos quais um músico é exposto em uma orquestra, em um grupo de câmara, como solista ou qualquer outra situação.

Ao se tratar das orquestras clássicas, a expansão abordada nesse trabalho foi essencial para a formação orquestral atual, tendo um naipe de trompas em sua formação básica.

O quarteto que Haydn tinha à disposição em Esterházy fez com que a exigência técnica aumentasse significativamente. A consequência desse aumento de requerimento foi: se em uma orquestra, onde as trompas não são tão expostas, é necessário um nível alto de domínio técnico e musical, domínio que outrora não era tão elevado, para um solista, a técnica, a musicalidade e a expertise sobre o instrumento devem beirar a perfeição.

Então, ao se tratar dos solistas, Punto e Leutgeb mostraram um domínio do instrumento que antes poucos haviam alcançado. O primeiro, com seu domínio técnico frenético e impressionante, revolucionou a prática da trompa grave, principalmente

após a invenção da técnica de mão de seu mestre, Hampl. O segundo, mostrando controle, musicalidade e refinamento, trouxeram uma característica cantábil e expressiva encontrada até hoje em solos do repertório trompístico.

É fácil, portanto, reafirmar a importância do século XVIII para a história do instrumento e para a construção interpretativa de peças não pertencentes à contemporaneidade, de maneira que o completo domínio sobre a história da trompa seja indispensável ao músico moderno.

2. REFERÊNCIAS

MARTIN, Phil Homer. **The French Horn: its history, technique and literature.** 181p. Tese de para obtenção de mestrado. The University of Southern California. 1942.

MEINWEISER, Joseph Alexander. **The history of the horn and how it applies to the modern hornist.** 23p. Artigo científico. The University of Tennessee, Knoxville. 2016.

ALPERT, Michael Kenneth. **A trompa natural para o trompista moderno.** 179p. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2010.

SCOTT, Anneke. **A short sistory of the horn.** Disponível em <https://www.annekescott.com/a-short-history-of-the-horn> no dia 29/07/2020.

MORLEY-PEGGE, Reginald. **The French Horn: some notes on the evolution of the instrument and of its technique.** 222p. 2ª edição: Londres, Ernst Benn Ltd. 1973.

GREGOR, Widholm. **The Vienna Horn: a history relic successfully used by top orchestras of the 21. century.** 6p. Artigo científico. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 2005.

HIEBERT, Thomas. **Virtuosity, experimentation, and innovation in horn writing from early 18th-century Dresden.** 48p. Historic Brass Society Journal. 1992.

SERAPHINOFF, Richard. **Reinventing the classical horn: The early classical orchestra horn by Anton Kerner, Vienna, 1760.** Disponível em <http://www.seraphinoff.com/content.php?p=b1a1a1e0-8b93-43be-96cb-ce80378b255d> no dia 29/07/2020.

3. ANEXOS

Aqui serão inseridos links de vídeos de demonstração de cada instrumento disponíveis no YT.

<https://www.youtube.com/watch?v=Myu1rbGW3Qo> – Concha, Matheus Silva. Disponível em 03/08/2020

https://www.youtube.com/watch?v=p_RXi1DNnJw – Shofar. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=LUYJ94hZmO4> – Cornu da Pompeii. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=LSDLOurPJ4M> – Cor de Chasse, John Lepoultier. Disponível em 31/07/2020.

https://www.youtube.com/watch?v=A_zSpZQgrto – Cor de Chasse. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=3Ph8cERXkGk> – Waldhorn ou trompa barroca, Anneke Scott. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=zfoZyZgJVcg> – Trompa original de Anton Kerner, Nicholas Roudier. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=W2U4GEexT2c> – Cópia do modelo de Anton Kerner, Brad Tatum. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=V7VbPzE9UuY> – Cor de Solo original feita por Lucien-Joseph Raoux, Anneke Scott. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=WnOP8ug73m4> – Cor a Pistons, Anneke Scott. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ww-kk8rKvY0> – Wiener horn ou trompa vienense, Wiener Horn Ensemble. Disponível em 31/07/2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=8s3TMrGdmmA> – Trompa moderna, American horn quartet. Disponível em 31/07/2020.