

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**MESTRADO EM MÚSICA**

**GIROLAMO FANTINI: ‘MODO PER IMPARARE A  
SONARE DI TROMBA’ (1638) – Tradução, comentários e  
aplicação à prática do trompete natural**

**FLÁVIO FERNANDO BONI**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Música do  
Instituto de Artes da Universidade Estadual  
de Campinas para a obtenção do título de  
Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Helena Jank

**CAMPINAS**

**2008**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B641g      Boni, Flávio Fernando.  
              Girolamo Fantini: “Modo Per Imparare A Sonare Di Tromba”  
(1638) – tradução, comentários e aplicação à prática do  
trompete natural” / Flávio Fernando Boni. – Campinas, SP: [s.n.],  
2008.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Helena Jank.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1.Fantini, Girolamo. 2. Trompete. 3. Musicologia. 4. Música -  
Sec.XVII. 5. Método de Estudo. I. Jank, Helena. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Girolamo Fantini: “Modo Per Imparare A Sonare Di Tromba” (1638) - translation, comments and application to the practice of natural trumpet.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Fantini, Girolamo; Trumpet; Musicology;  
Music - 17th century; Study, Method of.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Helena Jank.

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Prof. Dr. Igino Conforzi

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi (suplente)

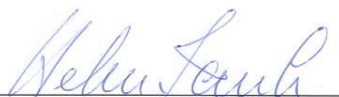
Prof. Dr. Sérgio Cascapera (suplente)

Data da Defesa: 26-08-2008

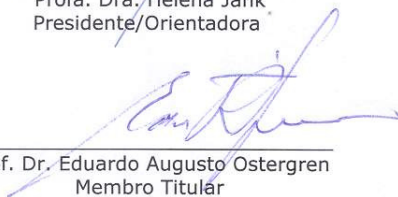
Programa de Pós-Graduação: Música.

## **Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação**

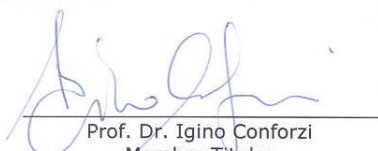
**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando  
Flávio Fernando Boni - RA 008730 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Profa. Dra. Helena Jank  
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren  
Membro Titular



Prof. Dr. Igino Conforzi  
Membro Titular

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Helena Jank pela orientação, atenção e auxílio no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço especialmente à minha família, meus pais Arlindo Boni e Aparecida Teodoro de Souza Boni, meus irmãos Rodrigo e Florisvaldo Edeleu e família; minhas tias Joana, Tereza, Irene. À Cessimar e família, pelo companheirismo e auxílio na etapa final deste trabalho.

Ao amigo e professor Clóvis Beltrami pelas orientações musicais e apoio. A todos da Oficina Trompetando. Ao músico David Kjar pelas aulas de trompete barroco e estímulo neste aprendizado.

Ao professor Igino Conforzi por toda atenção durante a pesquisa e disposição para promover um encontro de trompetistas ao final deste trabalho. Ao professor Edward H. Tarr pelas aulas e esclarecimentos após a defesa deste trabalho. À professora Susan Williams. Agradeço também a Friedmann Immer, Jean-François Madeuf, Michiel den Linden, Hellen MacDougall, Geerten Rooze, Mark Geelen. Ao professor Giorgio Pacchioni pelos ensinamentos musicais, auxílio com acervo bibliográfico e musical, correções de tradução durante a pesquisa.

Aos professores, funcionários e pessoal da limpeza do Departamento de Música - Unicamp. Aos professores Edmundo Pacheco Hora, Paulo Justi e Eduardo Augusto Ostergren pelos incentivos desde 2001 na área de música antiga e metal. Ao casal Maurício Narutis e Patrícia Micheliní Aguiar pela ajuda na etapa final desta pesquisa.

Aos primeiros professores de música e trompete que tive: Pe. Geraldo Martinelli, Pe. Clóvis (*in memoriam*) e salesianos de São Carlos. Ao amigo e professor Édison D. L. Penteado e Simone. Irmã Jeane-D'arc e todos da Banda do Colégio São Carlos.



Aos amigos Rodrigo Santos Soares, Clayton Dias e família (Juiz de Fora-MG), Daniel Ivo, Ulisses Rolfini, Alexandra van Leeuwen, Jaqueline Theoro e Alex Ado (Formigão), Haendel Cecílio (órgãos de tubos). Ao amigo Guilherme de Moraes (Mineiro Barroco) por ter me incentivado desde a graduação a conhecer o trompete barroco.

Aos amigos de São Carlos/SP, especialmente: Marcos Rogério, Cláudia Batista, Fernando Orsini Hehl e família, Fabiano Moreno, Fabiana e Júnior, Paulo T. Sprovieri e Família, Tiago Pallone e família, Suelem Calado, professora Luciana Gonçalves, Danilo Leite, Adolfo Blengini, Edevanil (Nil), Paulo Blandino e família, Rosilda Rocha e Marco (pelo auxílio direto com Igino na Itália), Madalena e todos do Projeto Madre Cabrini. Marco Mucheroni e focolares de São Carlos. Ao pessoal do antigo Cursinho Popular 'Palmares' (CAASO/USP-São Carlos). Marcelo e Isabel Cilla pela ajuda no início da tradução.

Aos amigos da Unicamp, especialmente do bloco da moradia estudantil 'Acadêmicos da E2a': Rodrigo Eisinger, Misael de Oliveira, Tiago Cesquim e família, Saul Carvalho, André T. Guilles e família, Alexandre Hahn e Fábio (no auxílio das traduções do alemão), Fabrício Breggion, Vítor, Hayda J. Alves e Carlos Eduardo, Francisco Portilo, Nazareth, Tadeu Taffarello, Gilson Beck, Pablo Y Castro (incentivo inicial na pesquisa), Maria Eliziane (Lilica); Elis Moura, Gláucia Moura, Prof. Dr. Celso Lopes, Bruna Vasconcelos, Francine, Wilon Mazzala, Marcelo Mazola; Maurício, Lakshme, Shanti e Eduardo; Xavier Fernando, Paulo Gazela, Fábio Stasiak (Jacaré) e banda FazFarra.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento.

## RESUMO

Ao nos depararmos, inicialmente, com um método de instrumento, podemos fazer algumas perguntas para nos auxiliar na forma de estudá-lo: O que este método quer nos ensinar? Qual é a sua essência? No que ele mais focaliza? Quais são os tipos de exercícios e que repertório ele contém? Até o início do século XVI, o trompete não era considerado um instrumento perfeito e harmonioso, no sentido de se fazer boa música ou como um instrumento que possuía musicalidade, mas apenas para se fazer sinais e toques religiosos, civis ou militares. Vinte e quatro anos após a doação do primeiro método de trompete, “*Volume di Tutta l’arte della Trombetta*” por Cesare Bendinelli (1542-1617), o músico italiano Girolamo Fantini (1602-c1675) publicou o “*Modo per imparare a sonare di Tromba*”, com uma proposta de aplicação sistemática e musical de novos princípios técnicos que determinaram a inclusão do trompete entre os instrumentos considerados perfeitos.

Os principais objetivos deste trabalho são: realizar uma tradução do texto introdutório do ‘Modo per Imparare a Sonare di Tromba (1638)’, de Girolamo Fantini; possibilitar propostas interpretativas aos exercícios e às peças musicais contidas neste método de trompete natural; realizar intercâmbio de informações com profissionais e professores de trompete natural e do trompete barroco.

**Palavras-Chave:** Girolamo Fantini, trompete natural, método de trompete.

## **Abstract**

When one initiates an investigative study of a particular method, for the playing of an instrument, it is necessary to ask some fundamental questions: What does this method intend to teach the reader? What is the work's essence? What aspect or aspects does it empathize? What is the nature of the exercises and repertoire that contains?

Prior to the 16th century the trumpet was primarily utilized to perform signals within a religious, civic or military context and was not considered a viable instrument for the production of "art music". Twenty-four years after the donation of the first manuscript of an trumpet method, "*Volume di tutta l'arte della trombetta*" by Cesare Bendinelli (1542–1617), the Italian musician, Girolamo Fantini (1602–c1675), published his "*Modo per imparare a sonare di Tromba*". Fantini's method, applying new technical principles, outlined a musical and systematic approach which determined the inclusion of the trumpet as an art instrument.

The main objectives of this work are: to accomplish a translation of the introductory text from Girolamo Fantini's "*Modo per Imparare a Sonare di Tromba*"(1638), recommend plausible interpretations of the exercises and musical pieces contained within the method, and to initiate an exchange of information regarding natural trumpet performance from professionals and teachers of the instrument.

**KEY WORDS:** Girolamo Fantini; natural trumpet; trumpet method

## SUMÁRIO

|                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO.....                                                                                                         | 1  |
| 1. CAPÍTULO 1 - O Trompete Natural.....                                                                                 | 4  |
| 1.1.1. A respeito do trompete.....                                                                                      | 4  |
| 1.1.2. A definição moderna de trompete.....                                                                             | 7  |
| 1.1.3. O trompete natural.....                                                                                          | 10 |
| 1.1.4. Os bocais para trompete natural e trompete barroco.....                                                          | 24 |
| 1.2.1. Trompetes históricos no Estado de São Paulo, séculos XX e XXI.....                                               | 27 |
| 1.3. A série harmônica no trompete natural.....                                                                         | 36 |
| 1.4. O trompete barroco.....                                                                                            | 39 |
| 2. CAPÍTULO 2 - Tradução para o português dos textos iniciais do ‘Modo per Imparare a sonare di Tromba’.....            | 48 |
| 2.1.1. O processo de tradução do texto de Fantini.....                                                                  | 48 |
| 2.1.2. Os madrigais iniciais.....                                                                                       | 50 |
| Madrigal del Sig. AlessandroAdimari in Lode dell’autore.....                                                            | 50 |
| Madrigal do Sr. Alessandro Adimari em homenagem ao autor.....                                                           | 51 |
| D’autore incerto al medesimo.....                                                                                       | 52 |
| De autoria incerta.....                                                                                                 | 53 |
| 2.1.3. O primeiro texto de Fantini.....                                                                                 | 54 |
| Sereníssimo Grão-Duque.....                                                                                             | 54 |
| Do Autor para os Leitores.....                                                                                          | 56 |
| “Advertências: para aqueles que quiserem aprender a tocar o trompete musicalmente em concerto de vozes, ou outro.”..... | 58 |
| 3. CAPÍTULO 3 – Comentários de exercícios e algumas peças musicais de Fantini.....                                      | 63 |
| 3.1.1. O estilo barroco no trompete natural.....                                                                        | 63 |
| 3.1.2. O repertório em Fantini para trompete solo.....                                                                  | 64 |
| 3.1.3. Os primeiros exercícios.....                                                                                     | 69 |
| 3.1.4. Tenuto e ligaduras no trompete natural.....                                                                      | 73 |
| 3.1.5. Stacatto.....                                                                                                    | 75 |
| 3.2.1. “Modo di battere la lingua puntata in diversi modi”.....                                                         | 75 |
| 3.2.2. O ‘groppo’ e o trilo rítmico em Fantini.....                                                                     | 79 |

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.2.3. O repertório musical.....                                             | 80  |
| 3.2.4. “Prima Sonata di Tromba, et Organo insieme detta del Colloredo” ..... | 82  |
| Conclusão .....                                                              | 85  |
| Bibliografia.....                                                            | 87  |
| Anexo 1 – Questionário enviado a especialistas .....                         | 91  |
| O questionário enviado a especialistas de trompete barroco .....             | 91  |
| 1. Respostas de Susan Williams.....                                          | 93  |
| 2. Respostas de Friedmann Immer .....                                        | 96  |
| 3. Respostas de Jean-François Madeuf .....                                   | 99  |
| Anexo 2 .....                                                                | 104 |
| Modo per imparare a sonare di tromba – fac-símile do original.....           | 104 |

## INTRODUÇÃO

O *‘Modo per Imparare a Sonare di Tromba, tanto musicalmente in Organo, com Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn’altro istrumento’* (1638), de Girolamo Fantini, foi o segundo tratado voltado ao trompete, com características de método de estudo técnico e de repertório. Um mérito deste tratado é o de possuir vários exercícios com sugestão de articulações por vocalizações, além de algumas peças musicais em que o trompete é solista, acompanhado por um contínuo e outras para trompete solo ou em duo.

Nas últimas décadas, cresceu o interesse musical em executar o repertório de música antiga: Renascimento, Barroco e Clássico – principalmente com o emprego de instrumentos originais ou réplicas históricas. Isto fez com que fossem recriados ou reconstruídos alguns instrumentos característicos (cravo, trompa natural, trompete natural, flautas barrocas, violino barroco, cornetos). Paralelamente, pesquisadores em música e intérpretes voltaram-se aos livros e tratados de época, para auxiliar uma maior compreensão estética da execução deste repertório musical.

Com relação ao trompete, foram escritos os dois primeiros métodos no início do século XVII, ambos na península italiana. O primeiro foi *‘Volume di tutta l’Arte della Tromba’*, de Cesare Bendinelli, doado pelo autor à Academia Filarmônica de Verona em 1614. Este manuscrito consiste basicamente uma coletânea de músicas de grupo de trompetes (*trombetti*), que eram os metais da corte, dos quais Bendinelli tocava e era mestre em Munique. Graças a este texto de Bendinelli, sabemos hoje como era a execução e tradição musical dos trompetes desta época final da Renascença e início do Barroco. Segundo Conforzi, em entrevista concedida ao pesquisador, foi descoberto um segundo manuscrito de Bendinelli na cidade de Viena, Áustria – este documento ainda está em fase de estudo e análise musicológica. O segundo método de trompete conhecido historicamente até os dias de hoje é o *‘Modo per Imparare a Sonare di Tromba’*, de Girolamo Fantini, publicado em 1638. Ambos são de importância histórica por terem reunido os conhecimentos do passado sobre o trompete (Bendinelli) e pela proposta de tornar o trompete, a partir de então, um instrumento de excelência na arte musical (Fantini).

No século XX, a retomada da construção dos instrumentos históricos trouxe de volta muitas possibilidades para a interpretação: sonoridades, afinações, estilos. Ainda é muito forte em nós a estética musical do Classicismo e do Romantismo. Com o advento do trompete cromático (com chaves ou pistões) na primeira metade do século XIX, o trompete natural foi gradualmente deixado de lado. Apenas a corneta lisa é utilizada em fanfarras civis ou militares, com limitada utilização em concertos. Os trompetes históricos (natural ou barroco) representam novos sons para os nossos ouvidos e o seu aprendizado está ainda em fase inicial.

Não há muitos métodos publicados após Fantini. Até o momento apenas alguns escritos de exercícios foram encontrados e parece que houve de fato um vácuo na publicação de métodos para trompetes de Fantini (1638) a Altenburg (1795). Não se sabe exatamente o porquê deste vácuo. Uma hipótese seria o advento do modelo do conservatório musical após a Revolução Francesa instigou a publicação de novos métodos musicais para os professores e alunos, quebrando a tradição oral do mestre e discípulo. O que chegou próximo foi o livro de Johann Ernest Altenburg (1743-1801), publicado em 1795, intitulado '*Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*'. Este é um tratado ou livro sobre trompete: sua simbologia, seu ensino, sua história, trompetistas, exemplos musicais, etc.

Após a Revolução Francesa surgiram algumas publicações de métodos voltados aos trompetes naturais e cromáticos no início do século XIX. Podemos exemplificar com o método "*Méthode complète pour la trompette d'harmonie*" de origem francesa e foi utilizado pela *Academie Royale de Musique* (Paris), sendo apenas conhecido nome do autor como '*Kresser*'. Acredita-se que este método foi publicado por volta de 1836. Já na Inglaterra, houve o excelente trabalho do professor *Thomas Harper Sr* (1786-1853) com a publicação do "*Instructions for the Trumpet with the use of the Chromatic Slide, also the Russian Valve Trumpet, the Cornet à Pistons or Small Stop Trumpet, and the Keyed Bugle*", em 1837 – o extenso nome já indica a variedade de tipos de trompetes que surgiram no século XIX com o avanço científico no emprego dos pistões e chaves. Outros métodos como "*Methodo per tromba a chiavi et a macchina di Giuseppe Araldi*",

publicado na Itália por volta de 1835; e na França o “*Méthode de trompette sans clefs et avec clefs divisée em deux parties...*” de Eugène Roy em 1839, dentre outras publicações.

Um importante método técnico para o trompete natural, publicado na França em 1857, é o “*Méthode pour la trompette*” de François Georges Auguste Dauverné (1799-1874). Dauverné foi o primeiro professor do Conservatório de Paris, um de seus alunos foi Jean-Baptiste Arban e viveu a mudança do trompete natural para o trompete cromático. Em seu método, Dauverné sintetizou o desenvolvimento de uma técnica moderna e precisa para o trompetista, segundo o musicólogo Edward H. Tarr<sup>1</sup>. Os métodos de ensino de trompete, que foram publicados a partir de 1857, já são voltados ao trompete moderno ou *cornet*<sup>2</sup>, como por exemplo a publicação do discípulo de Dauverné, Jean Baptiste Arban (1825-1899), com o seu “*Grand méthode complete pour cornet à pistons et de saxhorn*” publicado em 1864, considerado o método fundador da escola moderna de trompete e cornet.

Com intercâmbio de informações gerado por esta pesquisa pode-se estabelecer um arcabouço teórico-prático para uma melhor compreensão do método e repertório de Girolamo Fantini, utilizando conceitos da interpretação historicamente dirigida para o trompete natural.

---

<sup>1</sup> Informação obtida pelo pesquisador em curso de trompete barroco com Edward H. Tarr (setembro/2008).

<sup>2</sup> O cornet é um tipo de trompete em si-bemol com pistões ou chaves, com características de tubo de maior conicidade e comprimento menor em relação ao trompete em si-bemol moderno. Em 1850, o trompete cromático ainda apresentava grandes desvios de afinação, ao passo que o cornet já tinha uma vantagem sonora e de afinação por causa da centralização dos harmônicos. Na metade do século XIX foi muito utilizado por virtuosos como Jean-Baptiste Arban (1825-1889). Na terminologia francesa é ‘cornet a pistons’, no italiano é ‘cornetto’ ou ‘tromba cornetta’. Ainda é muito utilizado por grupos de metais, bandas sinfônicas ou marciais (‘marching bands’) no Brasil, Inglaterra, França, Alemanha, Estados Unidos, México, etc.



## 1. CAPÍTULO 1 - O Trompete Natural

### 1.1.1. A respeito do trompete

A criatividade humana, com o passar dos séculos, nos agraciou com uma variedade instrumentos musicais: percussivos, de cordas, teclados, de sopros. As origens de alguns instrumentos musicais são remotas, por vezes imemoriais, como já descreveram alguns musicólogos. Da família dos instrumentos de metais, temos o trompete, ou melhor, modelos de trompete. Seguindo o raciocínio de Kurt Pahlen, podemos visualizar que alguns instrumentos de sopro foram originados através da vibração da coluna de ar produzida por um ser humano em chifres, ossos, varas de bambu ou madeira, conchas e até de cerâmica. Estes instrumentos dos tempos primordiais da humanidade são chamados de aerofones e são base para a grande maioria dos instrumentos modernos de sopro.

Na Antigüidade, com o desenvolvimento de tecnologia para a construção de ferramentas ou objetos de metais (espadas, martelos, esporas, etc.), os instrumentos que são parentes próximos dos trompetes, trompas, tubas – também foram construídos em ouro, prata, bronze e outras ligas metálicas. No caso dos trompetes, ficaram famosos os dois modelos egípcios construídos em prata, e que foram descobertos intactos na tumba de Tutancamon, no início do Século XX por arqueólogos ingleses. Dessa forma, há modelos construídos em bambu ou madeira, chifres ou ossos, metais, cerâmicas, de acordo com as civilizações e períodos históricos. Para nós é comum termos apenas a idéia e a imagem do modelo de trompete fabricado em metal ou ligas metálicas de bronze, prata, ouro e latão. Por vezes estas imagens corretas ou errôneas são formadas pela iconografia dos instrumentos musicais antigos, segundo Tom L. Naylor<sup>3</sup>:

Através da História, a Iconografia revela o proeminente papel que o simbolismo tem na arte. À medida que se investigam as obras de arte, torna-se manifesto que

---

<sup>3</sup> Musicólogo norte-americano, que publicou em 1979 o livro *'The Trumpet & Trombone In Graphic Arts (1500-1800)'* pela editora The Brass Press, do qual foram inseridas imagens nesta dissertação, para auxílio didático.

as figuras dos trompetes seguem certos padrões relevantes. Mesmo se cruzarmos várias culturas, usos simbólicos semelhantes podem ser encontrados.<sup>4</sup>

Da Idade Média até o início do século XIX, o trompete mais utilizado na música européia, foi o trompete natural, que passou por algumas modificações de construção. A ergonomia para o músico tocar um tubo muito comprido é pequena, a começar pelo desconforto de se segurá-lo e ter que assoprar ao mesmo tempo. Para auxiliar o instrumentista, os construtores fizeram, no final da Idade Média, uma torção do tubo para a forma de ‘U’ e, depois ‘S’ e mais uma torção em ‘U’ – e temos o modelo que surgiu no final do século XV.

Estas duas iconografias, a seguir, retiradas do livro de Tom L. Naylor, nos esclarecem mais a respeito destes trompetes antigos. A primeira representa a concepção de trompetes ou trompas curvados, que foram utilizados pelos israelitas para derrubar as muralhas de Jericó, foi publicada em 1479, na Bíblia de Colônia – Alemanha.

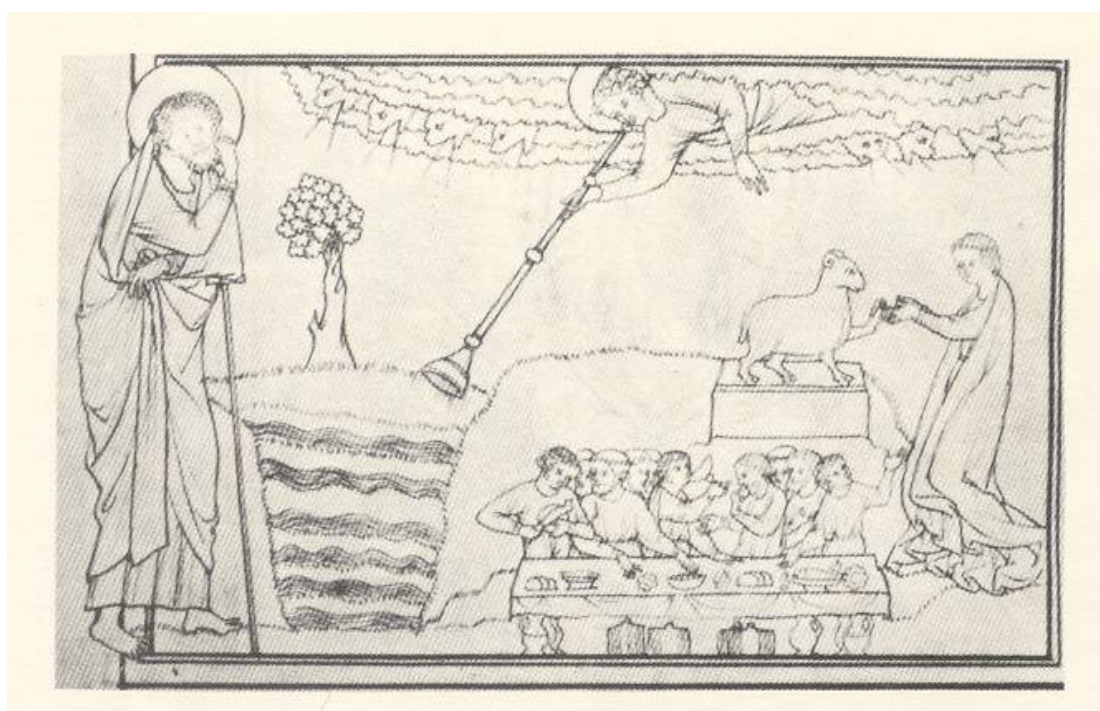


**Figura 01:** ‘Os israelitas em frente às muralhas de Jericó’ (S. Arndes).<sup>5</sup>

<sup>4</sup> In NAYLOR, 1979: p.5. Do original: “Throughout history, iconology reveals the prominent role which symbolism plays in art. As one peruses art works, it becomes manifest that trumpets pictures follow certain patterns of subject matter. Even as one crosses various cultures, similar symbolical usage can be found.”

<sup>5</sup> In NAYLOR, 1979: p. 193.

Esta iconografia do século XV mostra a concepção cristã de que o trompete representava a voz de Deus ou anunciação por anjos, conforme passagens bíblicas. Esta segunda iconografia (Figura 02) representa um típico trompete reto, sem curvas. A capacidade tecnológica de curvar o tubo de metal foi perdida pelos europeus após a queda do Império Romano, e só foi reaprendida após as Cruzadas. Este modelo de trompete foi utilizado durante a Idade Média até o século XIV – quando alguns construtores começaram a fazer curva em ‘s’ no trompete.



**Figura 02:** ‘O Cordeiro dá o anel’ (Bibliothèque National,Paris)

No Brasil também há tribos indígenas no Xingu e Amazônia que utilizam um tipo de trompete construído a partir de um pedaço de bambu grosso – um tipo de aerofone parecido com o *didjeridoo*<sup>6</sup> de tribos australianas e da Oceania. O tubo cilíndrico ou cônico assoprado para soar uma, duas, três ou diversas notas, foi e é um fenômeno na humanidade, seja em tribos de índios daqui das Américas ou da África, civilizações da Antiguidade

---

<sup>6</sup> Didjeridoo é um instrumento de sopro australiano que constitui num tipo de tubo longo e que produz um som grave quando assoprado.

(Assírios, Egípcios, Hindus, Chineses, Persas, Gregos, Fenícios, Romanos, etc.), Idade Média, Moderna e Contemporânea.

É interessante lembrar que em nosso país, onde temos a cultura caipira e do campo, é empregado por trabalhadores de rebanhos bovinos o *berrante* – que se constitui num tipo de trompete natural feito a partir do chifre de boi, com um bocal fixo. O vaqueiro soa com o berrante alguns sinais para a tropa de vaqueiros e para o rebanho: de condução, de parada e descanso, de chamamento ao grupo de rês, dentre outros. Isso acontece há tempos, do Rio Grande do Sul ao Rio Grande do Norte, de São Paulo a Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e por aí fora.

### **1.1.2. A definição moderna de trompete**

A fim de se chegar numa melhor classificação deste tipo de instrumento da família dos metais, inicialmente, foi proposta uma definição baseada na característica do tubo do qual ele é constituído: se era mais cilíndrico – para os trompetes, se era mais cônico – para as trompas. Esta definição a partir destas duas características provocou uma certa confusão, pois os instrumentos de metais possuem outras características ou diferenças no bocal, tubo e campana. Além de já existir uma imprecisão com os nomes que são utilizados para descrever os diversos modelos de trompete: *bucinum*, *tromba*, *tromba da fama*, *tromba da tirarsi*, *feldtrompete*, *fliscorni*, *corno*, *horn*, *clareta*, *shofar*, *trumpet*, *piston*, *clarim*, *cornet*, dentre outros nomes que foram escritos nos idiomas latim, francês, italiano, alemão, inglês, espanhol, português, etc.

Sobre a etimologia da palavra trompete, o autor e trompetista alemão Johann Ernest Altenburg (1734-1801), que publicou em 1795 o “Versuch einer Anleitung für heroischmusikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst”, versou que a palavra em alemão ‘Trompete’ é originária de vários idiomas. Do grego ‘tromos’ ou do latim ‘tremor’ – ambas com o significado de som potente e vibrante. Há também a origem francesa ‘trompe’ (tromba de elefante, devido ao formato do instrumento) e o seu diminutivo ‘trompette’. No antigo alemão há ‘Tromm’ e ‘Trommet’, que significam o som, vibração ou barulho feito

quando se fecham/ceerram os dentes da boca. A respeito deste livro de Altenburg, comentou Tarr<sup>7</sup>:

Esta publicação de Altenburg foi um esforço para manter o prestígio dos trompetistas. Era um momento crítico para este instrumento natural que ficara ‘inapropriado’ para as experimentações orquestrais, melódicas e de expansões harmônicas que estavam surgindo no final do período Clássico e início do Romantismo. Verifica-se isto ao se consultar os concertos de trompete que foram escritos por Richter e Leopold Mozart. Já a geração seguinte de compositores não escreveu nenhum concerto para o trompete natural, como por exemplo, W. A. Mozart, Beethoven – que empregaram o trompete na ênfase rítmica-harmônica.

Alguns musicólogos utilizaram como diferenciação do trompete e trompa o fato de que o trompete possui o seu tubo cilíndrico em 2/3 de seu comprimento, com 1/3 cônico e que a trompa era 2/3 cônicos e 1/3 cilíndrico. Segundo Edward H. Tarr, esta definição ficou imprecisa e confusa quando observada em dois trompetes modernos afinados em si-bemol, mas que possuem comprimentos de tubo diferentes para que um soe uma oitava acima (o trompete pícolo, empregado para regiões agudas):

Esta definição não é mais utilizada. O diâmetro do tubo do trompete si-bemol como o trompete pícolo si-bemol são de até oitenta por cento com características cônicas: as únicas partes cilíndricas estão nas áreas de afinação das válvulas, volta geral de afinação e nos tubos através das válvulas.<sup>8</sup>

Numa busca de maior precisão na definição do termo trompete, utilizaremos o conceito que foi endossado por Edward H. Tarr no final da década de oitenta do século XX, baseando-se nos musicólogos Wilhelm Bernoulli e Herbert Heyde. É esta a definição de trompete por eles proposta:

O trompete é um instrumento de sopro que foi feito para soar através da vibração dos lábios do instrumentista: apesar do seu bocal mais ou menos desenvolvido, ele consiste de uma abertura de um tubo cilíndrico ou cônico, o qual não é enrolado, e finaliza-se numa campana.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> TARR, 1988: p. 147.

<sup>8</sup> TARR, 1988: p.7, tradução nossa do original: “*This definition does not apply any more. The bore of both the B-flat and the piccolo B-flat are up to 80 per cent conical: the only cylindrical portions are in the areas of tuning slide, the valve slides, and in the windways through the valves*”.

<sup>9</sup> TARR, 1988: p. 8, tradução nossa do original: “*The trumpet is a wind instrument which is made to sound by the vibrations of the player’s lips: besides its more or less well-developed mouthpiece, it consists of a relatively narrow-bore conical or cylindrical tube which is not coiled, ending in a flared bell.*”

Com base nesta definição, fica mais fácil desenvolver pesquisas e comentários sobre os modelos de trompetes antigos (natural, tromba da tirarsi, feldtrompet, jägertrompete, etc) ou sobre os modelos mais modernos (cornetas lisas ou de pistões, cornets, trompete em dó, trompete em si-bemol, trompete em ré, trompete em fá, pícolo, fluegelhorn, pocket trumpet, etc). Lembramos que grande parte da nomenclatura empregada para os diversos modelos de trompetes, ainda não possuem uma tradução para o português, mesmo para instrumentos modernos que foram desenvolvidos com chaves ou válvulas nos últimos cento e cinquenta anos, por exemplo: o piston, o cornet, o fluegelhorn. Com relação aos diversos trompetes, nossa pesquisa limitou-se à apenas dois modelos históricos: o trompete natural e ao trompete barroco.

O quadro a seguir, baseado no modelo proposto pelo musicólogo Anthony Baines<sup>10</sup>, mostra as características de afinação e aplicações comuns dos trompetes no Período Barroco e Período Clássico.

|                      | <b>Período Barroco</b>                                   | <b>Período Clássico</b> |
|----------------------|----------------------------------------------------------|-------------------------|
| Diapasão do Lá em Hz | 415 Hz (392-440)                                         | 430 Hz                  |
| Afinações comuns     | Dó e Ré (maioria <sup>11</sup> );<br>Si-bemol, Fá        | Dó, Ré, Bb, Eb, (A e F) |
| Estilo predominante  | melódico/clarino                                         | harmônico/ Principal    |
| Instrumentação       | 1 a 3 trompetes<br>(1º. e 2º. Clarino;<br>3º. Principal) | 2 trompetes             |

**Quadro 01:** Características da utilização geral dos trompetes nos Períodos Barroco e Clássico

Com relação ao diapasão do Lá, este sofria muitas diferenças regionais, principalmente devido à construção do tamanho dos tubos dos órgãos<sup>12</sup>. Para a prática da

<sup>10</sup> In BAINES, 1993: p. 137.

<sup>11</sup> A grande parte do repertório barroco para trompete são nas afinações em Dó e em Ré, quase que em sua totalidade – pouco mais de 85%.

música barroca há a utilização de alguns tipos de diapasão, como o ‘*Chorton*’, o Lá sempre acima dos 440 Hz – provavelmente devido aos cornetos que tinham afinação muito alta. O que prevalece hoje em dia, em situações de prática musical, é a utilização do ‘*Kammerton*’, com o Lá em 415 Hz. Também é utilizado o ‘*French Pitch*’, com o Lá em 392 Hz, um diapasão mais grave. Portanto, o diapasão é variável na música barroca. Para a execução do repertório de Fantini, os professores Conforzi e Tarr recomendaram ao que seja utilizado o trompete afinado em Ré, principalmente pelo fato de que a maioria dos trompetes do século XVII que sobraram na Itália atualmente, possuem esta afinação.

### 1.1.3. O trompete natural

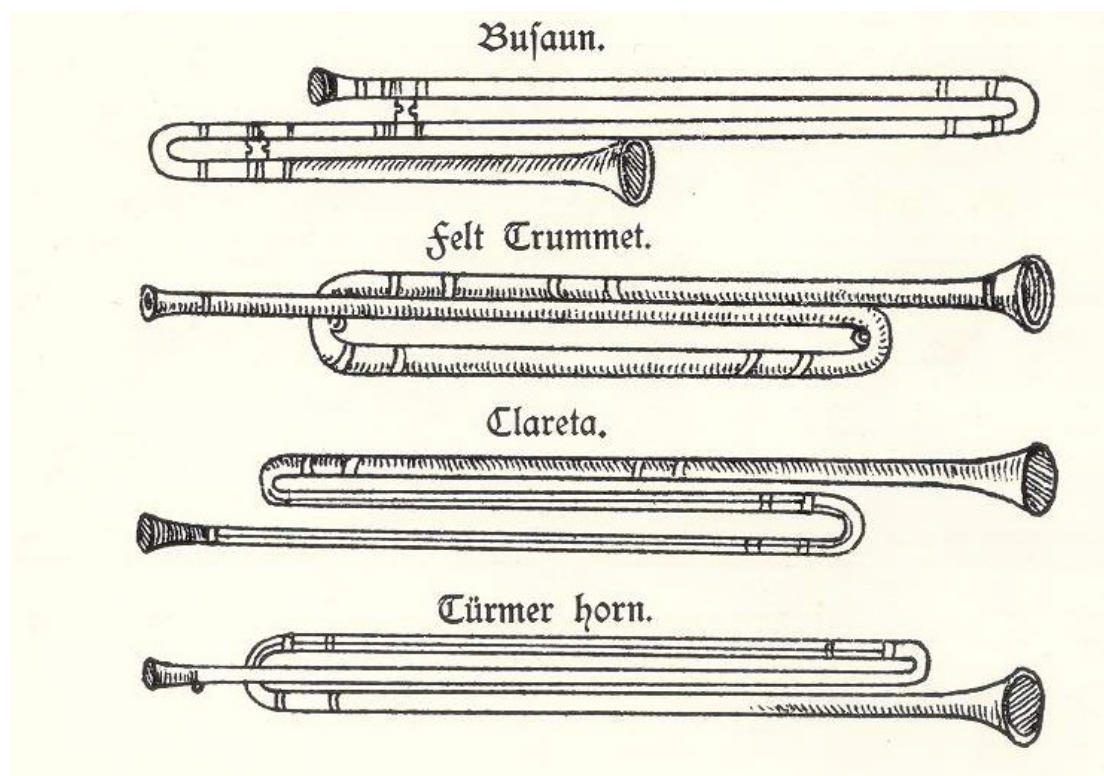
Seguindo os esclarecimentos propostos por Conforzi, podemos definir que o trompete natural é qualquer trompete que não possua sistema de válvulas, vara, pistões ou furos. Desta forma, o trompete realiza a série harmônica a partir de uma nota fundamental, por exemplo, o dó ou ré. O termo trompete natural é genérico e abrange trompetes desde a Antiguidade até Contemporânea. Obviamente, todos do período barroco eram naturais – excetuando os modelos que tinham vara, como a *tromba da tirarsi*. Na atualidade, até as cornetas sem pistões, que são utilizadas pelo Exército, Marinha ou Aeronáutica podem ser consideradas modelos de trompetes naturais, pois deles são originárias e realizam a série harmônica natural conforme sua afinação em si-bemol, mi-bemol, fá, etc.

Este instrumento corresponde aos que ainda restam e que foram construídos até o início do século XIX, e que estão em coleções particulares ou de museus. O trompete natural pode ser reto, curvado em ‘s’ ou ‘u’ e há o que tem estas duas curvas – o mais comum no Período Barroco, representado na figura abaixo. Somente depois do século XIV foi que os construtores europeus conseguiram fazer as duas voltas em ‘s’ e ‘u’ nos trompetes. A figura 03 traz alguns modelos de trompete que eram construídos nos séculos XV e XVI – que antecederam os modelos naturais do Período Barroco.

---

<sup>12</sup> Segundo músicos práticos e musicólogos (Kjar, Linden, Conforzi, Tarr) – a escolha da afinação às vezes é determinada pela afinação do órgão da igreja em que se vai tocar. Há certa mobilidade de afinação do Lá conforme o local, período histórico, dentre outros parâmetros.





**Figura 03:** Bußaun (tipo de trombone), Feldtrummet, Clareta e Türmer horn.

A curvatura nos instrumentos de metais era executada em instrumentos (como *tubae*) da Antigüidade, mas foi perdida na Europa com o declínio do Império Romano e advento da Idade Média. Somente após as Cruzadas, quando os europeus entram em contato com os povos que seguiam as doutrinas de Maomé e seu livro Alcorão - como os sarracenos, turcos otomanos, árabes - foi que os construtores europeus reaprenderam a dobrar as curvas dos instrumentos de metal, além de melhorarem suas tecnologias de trabalho e fundição das ligas metálicas.

Existiram também no Período Barroco os modelos com o tubo enrolado como se fosse um trompa, representada nesta iconografia feita em 1727 por C. F. Rosbach, baseado no quadro de Elias Gottlieb Haussmann, do trompetista Gottfried Reich (1667-1734) – o famoso ‘trompetista de Bach’, onde ele segura um excerto de um solo. Especialmente



sobre este trompete do Reich, há dúvidas se ele tinha características de trompa ou se era um ‘jägertrompete’<sup>13</sup> e o único exemplar que foi fotografado por Werner Menke<sup>14</sup>. O instrumento original foi construído por Henrich Pfeiffer, em Leipzig, 1697, e foi perdido num bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial<sup>15</sup>. Ainda não é ponto pacífico se o que está representado é um trompete ou uma trompa, segundo Tarr<sup>16</sup>. Sobre as dúvidas que esta iconografia de Christian Friedrich Rosbach gerou, conseguimos um esclarecimento pelo próprio Naylor<sup>17</sup>:

Edward Tarr observou que, possivelmente, o instrumento enrolado não era aquele que Reich usava normalmente, e que o trompete natural longo estaria fora de proporção. Aparentemente, a única outra iconografia de um trompete enrolado era de Praetorius. Entretanto, não está claro o quanto que os trompetes enrolados poderiam ter sido utilizados, uma vez que apenas um modelo chegou até o século XX (construído por Heinrich Pfeifer em 1697, em Leipzig). Infelizmente, ele foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, vários modelos longos, de séculos passados, conseguiram chegar aos dias de hoje. Don Smithers acredita que, uma vez que pode ler-se nas notas manuscritas uma autêntica e bem escrita clarinada para trompete, ao qual Rosbach desejava dar autenticidade. O bocal é de comprimento maior e largo se comparado ao que era usado no trompete clarino. Alguns trompistas alegam que a figura é um corno da caccia ao invés de um jägertrumet. De fato, a parte da campana é cônica; no entanto, o tubo enrolado aparenta ser cilíndrico, indicando um trompete (jägertrumet).<sup>18</sup>

Nos dias de hoje ainda se mantém certa imprecisão sobre o que é ‘trompete barroco’ ou ‘trompete natural’. Durante sua passagem ao Brasil em 2008, Edward H. Tarr, chamou o modelo que foi construído após 1960 com o sistema de furos de “trompete barroco moderno” ou simplesmente de “trompete barroco”. Tarr, no seu trabalho musicológico nas

---

<sup>13</sup> O ‘jägertrompete’ era um modelo de trompete enrolado em si mesmo, como uma trompa, porém como tubo bastante cilíndrico. Existe o sinônimo em alemão ‘italienischer Trompete’: trompete italiano.

<sup>14</sup> Menke publicou seu livro “History of the Trumpet of Bach and Handel” em 1934.

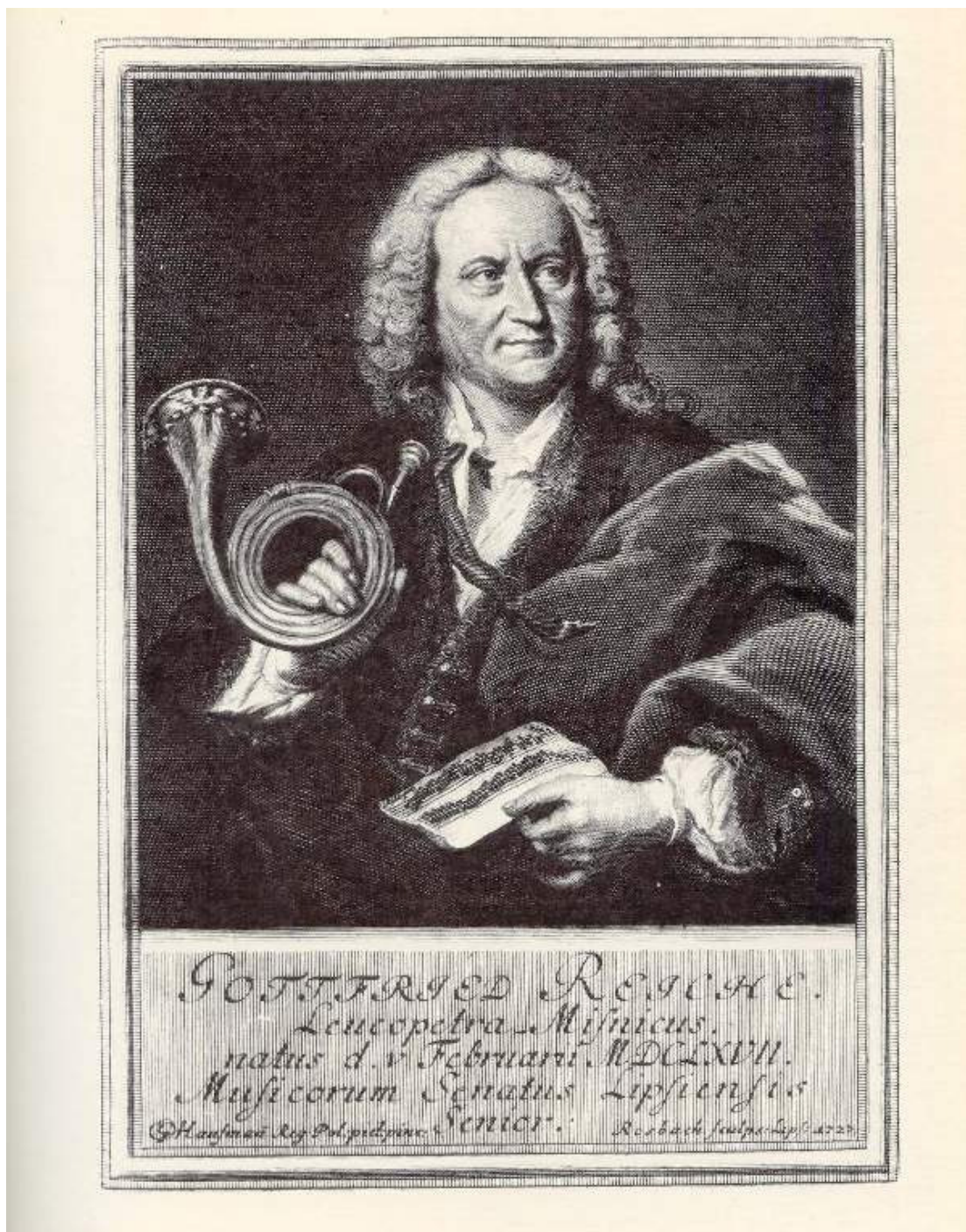
<sup>15</sup> In TARR, 1999: p 79; op. cit.

<sup>16</sup> Em entrevista concedida ao pesquisador em setembro de 2008, na UniRio/RJ.

<sup>17</sup> In NAYLOR, 1979: p. 197; op. cit.

<sup>18</sup> In NAYLOR, 1979: p. 195. Tradução do aluno do original em inglês: “Edward Tarr has observed that possibly the coiled instrument is not Reiche’s usual instrument and that the long natural trumpet would be out of proportion in this portrait. Apparently the only other iconographic depiction of a coiled trumpet is by Praetorius. However, it is not clear how extensively coiled trumpets may have been used as only one such instrument has survived to the 20th century (made by Heinrich Pfeifer in Leipzig, 1697). It was unfortunately lost during the Second World War. On the other hand, many long models are extant. Don Smithers believes that since one can read clearly the manuscript notes which is an authentic and well-written flourish, then Rosbach must have wanted authenticity. The mouthpiece is longer and larger than normal clarino trumpet mouthpieces. Some hornists claim it to be a corno da caccia instead of a jägertrumet. The bell section is indeed conical; however, the coiled tubing appears cylindrical indicating a trumpet (jägertrumpet).”

últimas décadas, teve acesso a muitos modelos originais de trompetes em coleções particulares e públicas de museus, colecionadores, construtores de instrumento e músicos.



**Figura 04:** Gottfried Reiche e seu trompete (?) – Gravura de Rosbach<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> In NAYLOR, 1979: p. 104.

Esta imprecisão de nomes pôde ser esclarecida, em parte, por Jean-François Madeuf<sup>20</sup>, ao responder o questionário que lhe foi enviado. Madeuf é conhecido por incentivar seus alunos a não utilizarem o sistema de furos na técnica com o trompete barroco, independentemente se o repertório é do início ou do final do período barroco. Na opinião desse professor, é preferível a utilização genérica do termo “trompete barroco” para definir estes instrumentos históricos. Sobre o que é trompete natural ou trompete barroco, vejamos sua resposta:

Hoje em dia, o uso normal do termo “trompete natural” é, na maioria dos casos, incorreto porque ele corresponde apenas para um instrumento sem qualquer sistema (furos, chaves, vara e válvulas). Deveria ser melhor usar o termo “trompete barroco”, o qual corresponde mais ao repertório tocado do que o sistema usado (furos ou instrumento natural).<sup>21</sup>

Há outro interessante fator histórico que também contribui na imprecisão que encontramos nesta iconografia: no período barroco era comum os músicos práticos tocarem diversos tipos de instrumentos. Portanto um violinista tocava trompete, flauta, corneto, cantava – ao contrário de hoje onde a educação musical prioriza, em geral, a especialização do instrumentista num único instrumento. Não é comum encontrarmos nos dias de hoje até mesmo um trompetista que toque trompa ou trombone. Portanto, era comum um músico que tocava trompa, trompete, trombone e outros.

O trompete natural não possui sistema de furos para a ‘correção’ da afinação de alguns harmônicos. Por vezes, encontramos citações em que dizem que os trompetes antigos tinham furos para fazer todas as notas. Não há evidência histórica de terem sido utilizados trompetes naturais com furos no Período Barroco, apesar da insinuação no tratado de Altenburg – isto motivou uma controvérsia que só foi, em parte, resolvida pelo musicólogo e construtor de instrumentos antigos de metal Richard Seraphinoff. Ele mesmo nos explica em seu artigo:

---

<sup>20</sup> Madeuf é professor de trompete barroco na ‘Schola Cantorum Basiliensis’ (Suíça) e ‘Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon (França)’. Resposta obtida por questionário enviado por email.

<sup>21</sup> Do original em inglês: “the general use nowadays of the term “natural trumpet” is in most of the cases not correct because it correspond only for an instrument without any system (holes, keys, slide or valves) It should be better to use the generic term “baroque trumpet” witch relate more to the repertoire played than the system used (vents or natural instrument).”

Para informar, não há evidência de que os furos terem sido aplicados em qualquer instrumento de metal no Período Barroco, nem com instrumentos da época ou documentação. Como vimos anteriormente, é que Altenburg fala claramente, em 1795, que o músico pode abaixar ou subir a afinação das notas fora do tom até onde é possível e, isto não era um apêndice sobre melhoramentos que deveriam ser feitos no trompete para completar a sua série, ele menciona a possibilidade de se adicionar chaves ou furos no instrumento.(...)

Há um trompete, datado de 1787, construído em Londres por William Shaw, ainda existente, que tem furos similares aos que são colocados hoje nos trompetes barrocos.<sup>22</sup> Ao comentar esta questão sobre os furos em trompetes naturais, Edward Tarr<sup>23</sup> explica que só são conhecidos atualmente três instrumentos originais: dois modelos ingleses e um germânico. Os dois ingleses foram construídos por William Shaw, em 1787, chamados ‘trompetes harmônicos’. Estes dois instrumentos de prata foram encomendados pelo Saint James Palace, de Londres, afinados em E<sub>b</sub>, com voltas em D, C e B<sub>b</sub>. O modelo germânico foi construído em 1790 por G. Haltenhof, em Hanau, e encontra-se atualmente no Frankfurt Historisches Museum. Ambos construídos no Período Clássico, fase na qual o trompete natural ficou praticamente limitado à aplicação rítmico-harmônica. Sobre estes dois modelos com furos, ponderou Tarr:

Estes instrumentos podem ter sido usados apenas no ‘contexto Clássico’: para auxiliar na afinação de tons expandidos, e dificilmente foram empregados para se tocar melodias como no ‘sentido Barroco’.<sup>24</sup>

Dos trompetes do Período Barroco que ainda estão em museus, podemos exemplificar pelos modelos de que foram usados em Nürenberg. Infelizmente, os modelos em museus são quase que inacessíveis para os músicos especializados. Apenas um circuito fechado de pessoas pode tocá-los. Sobre as restrições de acesso aos instrumentos históricos o trompista natural belga Michiel van Linden comentou ao pesquisador:

---

<sup>22</sup> SERAPHINOFF, 1998: 2005. Tradução do aluno do original em inglês: “*To date, there is no evidence of the vent hole having been applied to any brass instrument in the Baroque period, either through existing instruments or documentation. As we have seen earlier, Altenburg states clearly, in 1795, that the player must bend the out of tune notes and, not until an Appendix concerned with improvements that should be made in the trumpet to complete its range, does he mention the possibility of adding keys or holes to the instrument.(...)*”

<sup>23</sup> TARR, Edward. *The trumpet before 1800*. In: HERBERT, Trevor e WALLACE, John. *The Cambridge Companion of Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp.100-1.

<sup>24</sup> O sentido barroco, neste caso, quer dizer sobre a utilização do trompete como solista melódico, na região do clarino.

Muitos instrumentos antigos de metal possuem espessura muito fina nos tubos e o suor das mãos ou umidade pode danificá-los. A maioria se perdeu ou foi destruída, sobraram poucos. É muito difícil termos acesso a eles, apenas podemos olhá-los.<sup>25</sup>

Na fotografia 01, o trompete da esquerda foi construído por John Wilhelm Hass (1649-1723) e foi utilizado de 1690 a 1710. O do centro foi construído a partir de outros dois trompetes anteriores por Paul Hainlein, datado de 1666. O modelo da direita também é de J. Wilhelm Hass, e foi usado de 1710 a 1720.



**Fotografia 01:** trompetes de Nuremberg, modelos Hass. Historisches Museum Basel.

O construtor Johann Wilhelm Haas (1649-723) iniciou uma dinastia familiar germânica que foi tradicional na construção de trompetes naturais em Nuremberg. O seu trabalho foi tão preciso e exemplar, que atualmente, o termo técnico para a classificação do principal tipo de campana que foi utilizada, a partir do século XVIII, leva o seu nome: ‘*Hass bell*’. Seus conhecimentos foram passados para seu filho, Wolf Wilhelm Hass (1681-1760), e para seu neto, Ernst Johann Conrad Hass (1723-1792). Esta campana, possui uma angulação mais aberta em relação aos modelos anteriores, classificados como ‘*Ehe bell*’, do construtor Wolfmagnus Ehe – a família Ehe era de Nuremberg. A seguir, temos a foto de

---

<sup>25</sup> Depoimento recolhido pelo pesquisador em 14 de julho de 2008, no XIX Festival de Música Antiga e Colonial de Juiz de Fora/MG.



uma campana construída por Hass, com os detalhes que eram inseridos para homenagear o cliente ou cidade onde o trompete seria utilizado.



**Fotografia 02:** Detalhe de campana de trompete natural feita por Hass, de 1710

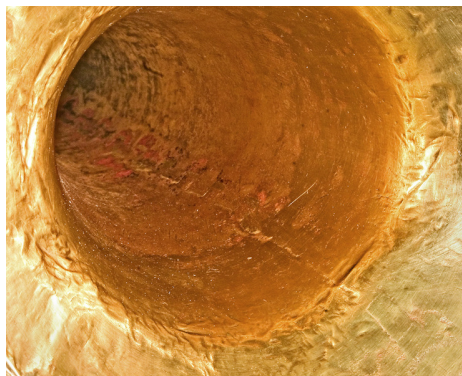
As campanas eram feitas à mão, através de trabalho artesanal. O construtor dobrava a chapa de metal e, de forma meticulosa, unia as dobras e curvava<sup>26</sup> para obter o final do tubo em campana. O trabalho de construção dos trompetes era passado de geração a geração em algumas famílias. Até mesmo a corte portuguesa encomendou pouco mais de trompetes de prata de construtores germânicos, no século XVIII, para equipar a Charamela Real. As duas fotos a seguir detalham as regiões internas e externas de campana construída à mão.



**Fotografia 03:** campana histórica feita à mão.

---

<sup>26</sup> Alguns instrumentos de metais de Roma antiga eram com tubos curvados, mas esta tecnologia se perdeu com a decadência do Império Romano e início da Idade Média. Somente após o contato dos europeus com as tecnologias dos árabes, após as Cruzadas, foram fabricados novamente instrumentos de metal com tubos curvados.



**Fotografias 04:** detalhe de campana feita à mão.

O trompete natural também corresponde ao modelo construído atualmente a partir dos instrumentos originais que chegaram até a atualidade, assim denominados como cópias históricas. Os construtores atuais baseiam-se nos originais que sobraram, auxílio de plantas e tratados de época e utilizam ferramental historicamente correspondente. Evita-se o emprego de tecnologia de ponta, tais como são encontradas hoje em modernas oficinas de torneiros mecânicos<sup>27</sup>: tornos computadorizados, paquímetros eletrônicos, análise de fissura no material, soldagem MIG<sup>28</sup> e TIG<sup>29</sup>, etc. Os tubos, as dobras de canos, as campanas, bocais – todas as peças são construídas no martelo e na marreta, na bigorna, no molde de ferro, esquentando o fogo e a brasa – é um processo de técnica artesanal. Além disso, o importante é que se sigam os padrões e medidas dos instrumentos que foram deixados – sem colocar medidas de tubos ou padrões que correspondem ao trompete moderno. E o mais importante de tudo: sem furo de digitação no tubo ou experimentações no trompete natural. A grande maioria desses instrumentos é afinada em dó e ré; alguns foram afinados em si-bemol ou fá.

---

<sup>27</sup> O trabalho com metal é especializado hoje em dia. Para realizar uma cópia de bocal ou reparos em instrumentos de metal, normalmente procura-se um torneiro mecânico ou um profissional que possua equipamentos que são comuns numa oficina deste tipo.

<sup>28</sup> *Metal Inert Gas*: processo de soldagem em que o arco elétrico é estabelecido entre a peça e um arame de metal ou liga de metal, que combina as funções de eletrodo e metal de adição, numa atmosfera de gás inerte. Utilizando-se as versões automática e semi-automática é possível soldar o metal desde espessuras finas, cerca de 1,0 mm, até espessuras sem limite.

<sup>29</sup> *Tungsten Inert Gas*: o processo TIG é o mais aplicado na soldagem das ligas de metal e foi o primeiro a ser desenvolvido com projeção de gás inerte adequado para soldar o alumínio. Na soldagem TIG, o arco elétrico é estabelecido entre um eletrodo de tungstênio não consumível e a peça, numa atmosfera de gás inerte. Neste processo, o arco elétrico pode ser obtido por meio de corrente alternada (CA), corrente contínua (CC) e eletrodo positivo ou corrente contínua e eletrodo negativo.

Outra parte dos trompetes natural e barroco são as voltas de afinação, denominadas em inglês ‘*crooks*’. O termo ‘voltas de afinação’ também é utilizado por trompistas brasileiros que já tiveram contato com trompas naturais ou alguns trompistas estrangeiros que moram no Brasil<sup>30</sup> na tradução destas peças que compõem as trompas naturais. Já para os trompetes barroco ou natural, pode-se utilizar o termo original ‘*crook*’ ou aportuguesar para ‘volta de afinação’ – principalmente devido à recente retomada da utilização deste tipo de trompete no Brasil. Por vezes é utilizada a denominação ‘volta em dó’ ou ‘volta em ré’, ‘volta em fá’ – correspondente à afinação que a volta determina a ser acoplada no instrumento.

O trompete natural tem como característica sonora uma ampla gama de coloridos, por se basear em uma série harmônica de uma única nota fundamental – a grande maioria afinada em dó ou ré. Já trompetes com afinações em mi-bemol, fá ou lá são mais específicas e foram algumas vezes utilizados a partir do século XVIII. O trompete natural pode ter características sonoras de melancólico, doce, discreto ou potente, esplendoroso, divino.

A afinação e seu temperamento é um pouco diferente se comparados ao temperamento igual<sup>31</sup> da qual estamos acostumados, visto que ele produz a série harmônica pura e isto soa para nossos ouvidos modernos, pelo menos nos primeiros contatos, como uma afinação imperfeita ou mesmo desafinada. Este aspecto não chega a ser uma desvantagem, visto que ele é fundamental para a produção dos coloridos que o instrumento oferece. Sobre isto, citamos o comentário de Nikolaus Harnoncourt:

Um trompete moderno em dó, com seção quase igual à de um trompete natural, tem a metade do comprimento deste último, já que no moderno as distâncias maiores entre as notas da segunda e terceira oitava podem ser compensadas por pistões. Isso explica também a significativa diferença de sonoridade, pois a longa coluna de ar do trompete natural torna o instrumento mais nobre e doce, fazendo dele um parceiro mais adequado para os outros instrumentos barrocos.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Trompistas como Celso Benedito e Michael Alpert da cidade de São Paulo; Jaqueline Theoro e Alex Ado, de Campinas-SP; e o construtor e trompista Aduino Beltrami de Tatuí-SP.

<sup>31</sup> Os temperamentos são recursos a fim de se baixar ou subir comas de harmônicos nas notas numa escala musical. Dessa forma, historicamente, foram estabelecidos afinações (puras, pitagóricas, etc.) e temperamentos (igual ou desigual, Werkmeister I, II, III, etc.).

<sup>32</sup> In HARNONCOURT, 1998: p. 148.



Dessa forma, o trompete natural possui grandes diferenças de construção em relação ao trompete moderno, por começar no tamanho do tubo, que é praticamente o dobro. O bocal também possui comprimento maior e formato diferente – o que traz um estudo diferente e adaptação anatômica dos músculos faciais e lábios do músico. A foto 05, de um trompete moderno em dó e de um trompete barroco em dó, ambos com o Lá afinado em 440 Hz, ilustra bem as distinções físicas destes dois diferentes modelos. Nesta foto é possível comparar as diferenças de comprimento do tubo e que o modelo de campana que foi utilizado no trompete barroco serviu para originar a campana do trompete moderno.

Hoje em dia, os construtores de trompete barroco puxam a chapa de metal no molde de campana, depois soldam a chapa que foi enrolada – este final do instrumento em campana também determina o tipo de sonoridade que se deseja no trompete (seja moderno ou modelo histórico). Por isso, mesmo nos modelos históricos que são construídos hoje em dia, há diferenças em angulação e tamanho de campanas – possibilitando maiores escolhas para os músicos.



**Foto 05:** Trompete moderno em C (acima) e trompete barroco germânico em C (abaixo).  
Arq. Flávio F. Boni. (data: 26/04/2007)

Dos trompetes naturais, há o modelo característico da época de Fantini, com campana mais aberta e sem furos. Este tipo de instrumento possui uma diferença de afinação, de sonoridade que facilita a realização do 11º. harmônico (o fá2, num trompete em Dó) – harmônico dos mais desafiadores por possuir afinação alta. A fotografia 06 exemplifica uma réplica do instrumento que provavelmente foi utilizado por Fantini.



**Foto 06:** David Kjar e réplica de trompete natural do final da renascença e início do barroco.  
Arq. Flávio F. Boni. (Data: 14/07/2008).

Este modelo de trompete natural do início do século XVII (indicado na fotografia 06) possui características de ser um pouco mais longo e de campana mais aberta: angulação não tão fechada quanto a campanas Ehe ou Hass. Este modelo de trompete natural é recomendado para o repertório renascentista e do começo do período barroco, se o trompetista desejar maior precisão histórica de instrumento musical. David Kjar, em julho de 2008, explicou que mesmo ele sendo um trompetista barroco, especializando-se em doutorado sobre este assunto, às vezes é inviável ou são geradas grandes dificuldades

técnicas para o trompetista utilizar este modelo de trompete renascentista para repertórios posteriores do século XVIII ou XIX.

A experiência prática e aulas com David Kjar com este modelo de trompete natural facilitaram uma maior compreensão na prática musical com o método<sup>33</sup> de Fantini, durante o ‘XIX Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga’ – em Juiz de Fora/MG. Este modelo específico possui maior facilidade de realização dos harmônicos e característica de centralidade dos harmônicos diferente de um trompete barroco modelo inglês<sup>34</sup> ou alemão. Esta situação específica de modelos de trompetes barrocos e naturais pode nos levar a crer que Fantini, que foi um virtuose, realizava quase que uma escala cromática no trompete natural – mesmo que algumas notas fora da série harmônica soem com sonoridade fechada e estranha.

Dessa forma, fica mais claro compreender a postura de Jean-François Madeuf, professor de trompete natural da Schola Cantorum, de Basiléia, Suíça, por não utilizar o sistema de furos. O professor de trompete do Conservatório G. B. Martini, de Bolonha, Itália, Igino Conforzi – especialista em Fantini, também não recomenda a utilização dos furos para este repertório e exercícios, dados estes obtidos por questionário enviado aos mesmos. Esta opinião em comum é esclarecida por Madeuf dessa forma:

Eu não uso há anos porque eu decidi, um dia, que isto era uma opção equivocada para este tipo de música (som e articulação diferente e não é tão fácil como se pensa). Mas eu posso entender que pode ser usado em repertório muito difícil. Meus alunos tocam em ambos os sistemas em paralelo, mas eles treinam os exercícios e repertório fáceis apenas em instrumento sem furos. Depois, para adicionar o dedilhado fica muito fácil.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Na literatura específica encontram-se tanto os termos tratado, livro e método para o ‘Modo per Imparare a Sonare di Tromba’.

<sup>34</sup> Referência ao trompete barroco, construído por Michael Laird, que o pesquisador emprestou do professor Giorgio Pacchioni.

<sup>35</sup> Da resposta original: *I don't use for years because I decided one day that it was a wrong instrument for that music (different sound and articulation and not so easier as one could think). But I can understand that it can*

*be sometime useful in very difficult repertoire. My students play both system in parallel but they play training exercises and the easy music only on holeless instrument. After that to add the fingerings is very easy.*

O trompete barroco moderno, no geral, possui uma maior dificuldade para a realização do 11º. harmônico – que fisicamente, soa com afinação alta. Isto motivou a inserção dos sistemas de três ou quatro furos, para uma ‘correção’ de afinação. Comparado com o trompete natural, o trompete barroco é um pouco mais difícil de domínio técnico sem a utilização dos sistemas de furo. Portanto, no trompete barroco há uma dificuldade maior para a realização de notas fora da série harmônica. A foto abaixo, mostra um modelo natural longo – apropriado para o repertório de Fantini, e um modelo barroco com o sistema de três furos.



**Foto 07:** Trompete natural em ré (acima) e trompete barroco moderno em ré (abaixo).  
Arq. Flávio F. Boni (data: 14/07/2008)

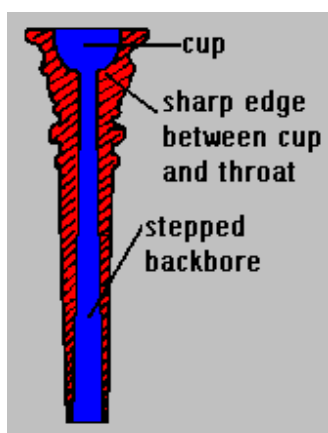
Alguns construtores dos instrumentos históricos, como Seraphinoff e Barclay, posicionam-se por evitar colocar muitos elementos de construção do trompete moderno no trompete natural: tamanho dos tubos, campanas, ferramentas modernas – porque com a utilização excessiva da tecnologia atual pode acabar por não produzir um instrumento autêntico. Dos construtores atuais, pode-se citar Daniel Kunst (Alemanha), Andrew Naumann (Alemanha), Rainer Egger (Suíça), Richard Seraphinoff (Suíça), Robert Barclay



(Inglaterra), Michael Laird (Inglaterra), Helmut Finke e Otto Steinkopf (Holanda) – este também foi responsável pela criação do moderno trompete barroco. Mesmo assim, há constante troca de informações com músicos práticos e musicólogos. Um exemplo disso foi o desenvolvimento de alguns modelos de bocais para trompete barroco por Rainer Egger, auxiliado pelo trompetista Friedmann Immer.

#### 1.1.4. Os bocais para trompete natural e trompete barroco

Para ambos os instrumentos são utilizados o mesmo tipo de bocal, com diferenças de medidas em quatro regiões: na borda superior<sup>36</sup>, na profundidade do copo, na abertura do furo da garganta da taça<sup>37</sup> e na angulação do furo no *backbore*<sup>38</sup>. Com o auxílio do desenho feito pelo construtor Andrew Naumann, podemos ter uma melhor idéia de um modelo de bocal para trompete barroco.



**Figura 05:** desenho de um bocal barroco por Andrew Naumann

<sup>36</sup> A borda é o início do bocal onde há o contato com os lábios do trompetista, havendo modelos barrocos retos (chapados) e outros mais arredondados.

<sup>37</sup> Este termo em português veio da comparação do formato parecido com taça que o copo e o furo interno do bocal possuem.

<sup>38</sup> Ainda não é utilizada terminologia em português para *backbore*, mesmo em bocais modernos.

Este desenho é de um típico bocal com a borda reta<sup>39</sup> (do inglês *'flat rim'*), em forma de chapa lisa, no início do copo. Numa primeira observação somos inclinados a pensar que este bocal barroco é desconfortável e anti-anatômico para os lábios do trompetista por não ser arredondada a borda. A experiência prática do pesquisador, conjuntamente com outros trompetistas especialistas, mostrou que o que pode ser desconfortável é o tamanho desta borda: se ela for muito grande, geralmente será mais apropriada para se tocar na região grave, Principal e para se fazer notas fora da série harmônica.



**Fotografia 08:** modelos de bocais barrocos. Arquivo Flávio Boni.

O professor Igino Conforzi mostrou ao pesquisador modelos dos bocais dos quais ele utiliza que são cópias de originais históricos, com tamanho de borda grande, como o que foi indicado por Altenburg no Capítulo 9 de seu livro (p.80 da edição moderna publicada por Tarr). Nesta página há um desenho cilíndrico e, segundo Conforzi, somente

---

<sup>39</sup> Esta é a terminologia em português para esta parte do bocal: borda, em inglês é *'rim'* (anel).

há alguns anos que os musicólogos descobriram que Altenburg deve ter colocado o bocal no papel e desenhado diretamente, a fim de dar uma precisão nas medidas que ele utilizava. Isto não impede que o trompetista explore a região do clarino com este tipo de bocal considerado grande, conforme Conforzi demonstrou em masterclass e aulas no Departamento de Música da Unicamp, em agosto de 2008. Se o diâmetro da borda do bocal for menor, geralmente, será mais utilizado para a se tocar na região aguda. O bocal barroco é de fato mais largo em diâmetro e maior em comprimento se comparado com as medidas dos modelos modernos.



**Fotografia 09:** Igino Conforzi (à direita) em masterclass com a Oficina Trompetando.  
Arq. Flávio F. Boni (data 22/08/2008)

Alguns trompetistas ou estudantes optam por utilizar adaptadores de bocais modernos para os trompetes barrocos e naturais porque o diâmetro do bocal moderno não serve para ser encaixado no tubo do trompete barroco. Isto não é recomendado porque um bocal moderno (modelos fabricados por Vincent Bach, Yamaha, Benge, David Monette, etc) possui comprimento menor em relação ao bocal barroco. Segundo Susan Williams: “Utilize um modelo de bocal antigo (muito importante para encontrar o verdadeiro som de

um trompete natural)<sup>40</sup>”. Essa postura da professora Williams é corroborada por Jean-François Madeuf que mantém a seguinte opinião:

Meus bocais são cópias de bocais originais com o mesmo diâmetro de furo comparados com tudo o que você pode encontrar no mercado e que são denominados como originais, mas possuem mais de moderno do que de barroco! Por quê?

- porque eles realmente funcionam melhor para tocar sem os furos (especialmente no registro agudo e para melhor entonação);
- eles realmente vocalizam melhor (conforto na articulação);
- é possível se tocar em paralelo com os bocais modernos porque são muito diferentes (não confundem na sensação).<sup>41</sup>

O trompetista Friedmann Immer tem uma postura mais aberta, tanto que auxiliou o construtor Rainer Egger a desenvolver uma série de bocais barrocos com medidas mistas de modelos históricos e modelos modernos. Segundo Immer: “Eu toco numa cópia de um original do Museu de Salzburgo – eu uso, normalmente, uma borda moderna.”<sup>42</sup>

### 1.2.1. Trompetes históricos no Estado de São Paulo, séculos XX e XXI

Ainda está no início o contato dos trompetistas brasileiros com os modelos históricos. Mas, no século XX já houve alguns músicos que trouxeram estes tipos de instrumentos para o Brasil – mais especificamente, para o Estado de São Paulo. O pesquisador constatou, por seu interesse musical e de forma totalmente informal, os seguintes instrumentos históricos, até julho de 2008:

---

<sup>40</sup> Da resposta original: “*Use an OLD model mouthpiece (very important for finding the real should of a natural trumpet.*” (acreditamos que ocorreu erro de digitação em *sound* para *should*)

<sup>41</sup> Da resposta original “*My mouthpieces are copies of original mouthpieces with really larger rims compare to everything you can find on the market wich are so-called original but are more modern than baroque! Why? - because it works really better to play without holes (specialy in high register and for intonation); - it speaks really better (comfort articulation); - it is playable in parallel with modern mouthpieces because it is very different (no confusion in feeling)*”. (Foram mantidos alguns erros de digitação do autor.)

<sup>42</sup> Da resposta original: “*I play a copy of an original from the Salzburg museum – only I use normally a modern rim.*”



*A) Um modelo reto, renascentista, trazido por Ricardo Kanji*

Em conversa com o trompetista Maurício Narutis Aguilar, o pesquisador foi informado que, provavelmente, um dos primeiros músicos a trazer um instrumento histórico havia sido o flautista Ricardo Kanji<sup>43</sup>. Em entrevista durante o ‘XIX Festival de Música Colonial de Juiz de Fora’, em julho de 2008, Kanji informou ao pesquisador que ele trouxera um modelo comprido, reto, renascentista – da Alemanha. Mas não lembrava o nome do fabricante. Kanji não soube indicar o paradeiro exato deste instrumento, segundo suas palavras: “Ou está na cidade de São Paulo com o Roberto Holtz<sup>44</sup> ou deve estar com algum músico que está ligado à música antiga... não sei ao certo.”<sup>45</sup> Seguindo descrição de Kanji, o trompete era comprido, sem curvas, parecido com os modelos medievais dos séculos XIII e XIV. Ficou com ele durante alguns anos da década de oitenta.

*B) Um trompete barroco Egger, na região capital paulista: o primeiro do Brasil?*

Ao cursar a graduação na Unicamp, o pesquisador soube da história de que no início dos anos 90 do século XX, um trompetista da região da capital paulista, importou um trompete barroco. O relato era incerto e confuso quanto à sua veracidade. No segundo semestre de 2004, após as aulas trompete barroco com David Kjar no festival de Juiz de Fora/MG, Flávio Boni foi informado pelo seu professor e trompetista Clóvis Beltrami, orientador de trompete na Unicamp e primeiro-trompete da Orquestra Sinfônica de Campinas, que era possível haver dois instrumentos históricos no Estado de São Paulo: um na capital e outro construído por Adauto Soares<sup>46</sup>, que leciona e mora na cidade de Tatuí/SP. Ao ingressar no mestrado em 2006, Flávio Boni cursou matérias com Patrícia Michelini Aguilar<sup>47</sup> – esposa do trompetista que estava com este instrumento na capital paulista. Este trompetista chama-se Maurício Narutis Aguilar e trabalha no núcleo de música da Unidade do Sesc-Vila Mariana, cidade de São Paulo.

---

<sup>43</sup> Ricardo Kanji é professor de flauta, especialista em modelos históricos. Lecionou no Conservatório de Haia, Holanda.

<sup>44</sup> Holtz é construtor de flautas e outros instrumentos antigos, de São Paulo.

<sup>45</sup> Entrevista concedida em 16/07/2008, ao pesquisador – em Juiz de Fora/MG.

<sup>46</sup> Professor de trompa no Conservatório Dramático e Musical de Tatuí/SP. Adauto é construtor de trompas naturais, reparador de instrumentos de metal em geral. Além disso, ele possui um protótipo de um trompete natural em sua oficina, na cidade de Tatuí-SP. O pesquisador experimentou este protótipo em junho de 2005.

<sup>47</sup> Patrícia iniciou o Mestrado em Música na Unicamp, em 2006, sob orientação do Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora, em projeto de pesquisa sobre articulação para a flauta-doce. Patrícia também buscou auxílio e informações com o professor Giorgio Pacchioni na fase final de sua pesquisa.

Maurício Aguilar foi aluno-especial no Mestrado em Música da UNICAMP, durante o primeiro semestre de 2006. Em algumas conversas e encontros com o pesquisador no Instituto de Artes e uma visita em sua residência<sup>48</sup> – em São Bernardo dos Campos/SP, ele revelou que era o segundo dono deste trompete barroco que havia sido trazido por volta de 1993 ou 1994 para o Brasil. O que parecia ser apenas um boato constatou-se como verdadeiro – havia um trompete barroco há cerca de quinze anos no Brasil – com pouca utilização pública. Maurício esclareceu quem foi primeiro dono deste instrumento: o senhor Domingos<sup>49</sup> – trompetista paulista que morou na Alemanha, com a esposa, no início dos anos 90. Neste período, Domingos encontrou Edward Tarr e o viu tocando um trompete barroco. Tarr indicou para Domingos a oficina do Egger, em Basiléia - Suíça<sup>50</sup>. Após algum tempo de processo de fabricação<sup>51</sup>, Egger entregou para Domingos um trompete barroco. Anos depois de seu retorno a São Paulo, Brasil, este instrumento foi deixado para Maurício Aguilar. De qualquer forma, o primeiro dono deste instrumento – ao adquiri-lo com o construtor suíço Rainer Egger, encomendou o instrumento com as quatro voltas de afinação (*'crooks'*): duas em dó (Lá em 415 Hz e 440 Hz) e duas em ré (Lá em 415 Hz e 440 Hz).

O pesquisador solicitou ao Maurício Aguilar que este trompete lhe fosse emprestado durante o período de conclusão desta pesquisa e conseqüente visita do especialista em Girolamo Fantini, professor Igino Conforzi. De forma gentil, Maurício atendeu ao pedido no dia 11 de julho de 2007. Ao verificar os detalhes e estado geral do instrumento, foi encontrada a numeração '9205' na campana do instrumento. Segundo a opinião de David Kjar e Mark Geelen, talvez os dois primeiros dígitos sejam referência ao ano de fabricação (1992) e os dois últimos para a numeração do mês ou do número de série do instrumento. Somente uma pesquisa futura com o próprio Egger sobre este instrumento poderá sanar esta dúvida.

---

<sup>48</sup> Visita realizada no início de julho de 2008.

<sup>49</sup> Na entrevista, não houve referência ao sobrenome do senhor Domingos.

<sup>50</sup> Em setembro/2008, o pesquisador apresentou este trompete ao Tarr e o informou sobre esta história. Tarr não se lembrava deste fato específico, mas não descartou a possibilidade disso haver ocorrido. Tarr ficou surpreso ao ver que o trompete barroco era completo com as quatro voltas de afinação.

<sup>51</sup> Segundo o relato de Maurício, o sr. Domingos fotografou todo o processo de construção do instrumento, por aproximadamente um mês: o fabricante Rainer Egger dobrar as voltas, construir a campana, colocar os enfeites, pintar e finalizar o trompete barroco.

O instrumento encontrava-se completamente desmontado: foi retirada a corda e a guirlanda (ambas de cor verde metálica); desfeita a amarração que prende a madeira; estava solta a madeira<sup>52</sup> que fica escondida sob a amarração na região central do trompete e o tubo de encaixe dos *crooks*<sup>53</sup> para a campana estava torto<sup>54</sup> (fora de centro na terminologia de desenho geométrico/industrial). Sem esta amarração os tubos ficam frouxos e fica mais difícil tocar o instrumento, com relativa piora da ergonomia. Além de seu aspecto estético<sup>55</sup> (as cores da corda, da guirlanda enfeitada e da flâmula que se coloca no instrumento), esta amarração tem caráter funcional para fixar os tubos – seja num modelo natural ou barroco, germânico ou inglês<sup>56</sup>.

No início de julho de 2008, veio a Juiz de Fora/MG o trompetista holandês Mark Geelen<sup>57</sup>, para gravar com a Orquestra do Festival de Música Antiga. Geelen possui excelente conhecimento na montagem e amarração de trompete barroco ou natural. Procedimento este que foi realizado no dia 14 de julho: o trompete barroco foi devidamente ‘remontado’ em sua amarração no estilo original do fabricante.

Este modelo que está sob os cuidados de Maurício é, provavelmente, o primeiro trompete barroco que foi encomendado por um brasileiro diretamente com um fabricante. Excetuando o trompete natural, reto e renascentista trazido por Ricardo Kanji, o pesquisador não soube se houve a vinda de outro trompete barroco anteriormente, na segunda metade do século XX, quando ocorreu a invenção deste modelo histórico.

---

<sup>52</sup> Esta madeira é retangular e possui dois flancos curvados para o encaixe de tubos.

<sup>53</sup> *Crooks* pode ser tecnicamente traduzido para o português como: voltas de afinação.

<sup>54</sup> Na terminologia de desenho industrial e geométrico: fora de centro.

<sup>55</sup> Atualmente as cores são escolhidas conforme o gosto do instrumentista. Antigamente havia um sentido mais cerimonial, simbólico, patriótico ou religioso ligado às cores da amarração dos trompete naturais.

<sup>56</sup> O modelo germânico é mais curto, com volta nos ‘crooks’. Já os modelos ingleses, no geral, são mais longos e sem voltas nos ‘crooks’.

<sup>57</sup> Mark Geelen foi aluno de Susan Williams no Conservatório de Haia (Holanda) e já viera a São Paulo em 25/08/2004 acompanhando a Orquestra Barroca Den Haag, coordenada por Luís Otávio Santos, para tocar trompete barroco na Missa em si menor, BWV 232, de Johann Sebastian Bach. Nesta oportunidade, o pesquisador fez aula particular com David Kjar e Mark Geelen.



**Fotografia 10:** ‘Lead pipe’ para afinação em Dó e *crook* para Ré (lá = 440), acima. Abaixo, trompete barroco Egger, montado em ré (lá = 415).

Será este o primeiro trompete barroco moderno a chegar no Estado de São Paulo e, talvez, do Brasil no século XX? As evidências até o momento apontam positivamente para isto. Pode ser que sim, tendo em mente o conceito de que o trompete barroco moderno só foi inventado após 1960, na busca de um trompete que fosse apropriado para o repertório do trompete natural. Até o momento não há evidências de outros trompetes barrocos, fabricados após 1960 na Europa, tenham sido encomendados por brasileiros antes deste modelo Egger no começo dos anos 90.

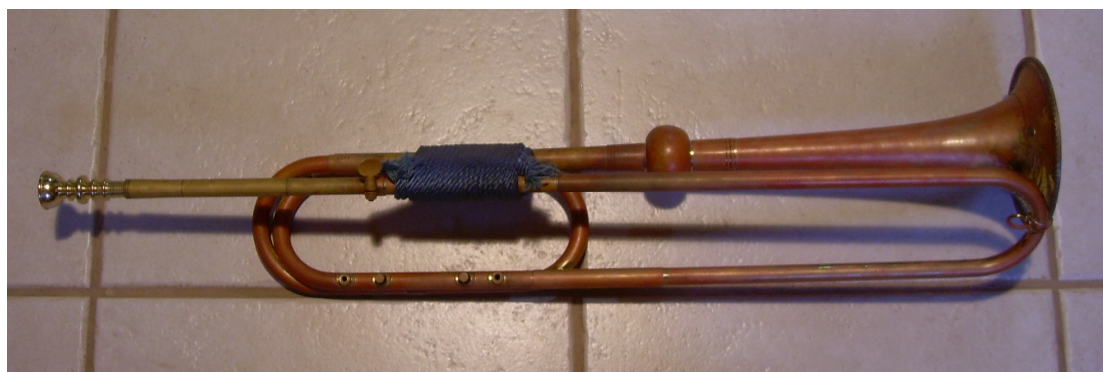
### C) *O protótipo de trompete natural de Adauto Soares*

Na cidade de Tatuí, o professor de trompa do Conservatório Dramático e Musical ‘Carlos de Campos’, Adauto Soares possui uma excelente oficina para construção de trompas e reparos em instrumentos de metal. Nos últimos anos, ele se firmou como um bom fabricante de trompas naturais, podendo ser ainda o único no Brasil nesta especialidade. Em visita realizada no mês de junho de 2005, Flávio Boni experimentou um protótipo de trompete natural que Adauto fizera alguns anos atrás – durante um curso de construção de instrumentos naturais. O protótipo havia sido feito à mão, com ferramental

próprio e no estilo dos construtores de trompete natural: campana martelada, dobra dos tubos, etc. e, até aquela ocasião, não havia sido soldado em algumas junções de tubos.

*D) O trompete barroco Naumann, de Flávio F. Boni*

Em julho de 2005, David Kjar trouxe ao Brasil, um trompete barroco alemão construído pelo fabricante Andrew Naumann. Este instrumento era réplica de trompete barroco, com alguns modernismos (a campana não era feita à mão, sistema de três furos). Para início de aprendizado e prática de repertório barroco, o instrumento foi utilizado até 10 de agosto de 2007, porque na madrugada do dia 11, ladrões invadiram sua residência em Campinas/SP e, além de outros objetos, furtaram o instrumento. A fotografia 10 mostra este instrumento montado com a afinação em Ré (lá = 415Hz).



**Fotografia 11:** Trompete barroco Naumann fabricado em 2005, modelo germânico, montado em ré (lá = 415 Hz). Arq. Flávio F. Boni (data: 26/04/2007)

*E) Um modelo inglês construído por Michael Laird, trazido ao Brasil por Giorgio Pacchioni*

Logo após se aposentar da cadeira de professor de canto figurado, harmonia e contraponto do Conservatório G. B Martini – de Bolonha, Itália, Giorgio Pacchioni mudou-se com sua esposa para São Paulo em fevereiro de 2007. Além de uma biblioteca especializada em musicologia histórica italiana, Pacchioni despachou para o Brasil um

trompete barroco, modelo inglês – com sistema de quatro furos<sup>58</sup>, fabricado por Michael Laird. O pesquisador foi informado deste instrumento por Iginio Conforzi, em setembro de 2007.



**Fotografia 12:** Trompete barroco modelo inglês, fabricado por Michael Laird.  
Arq. Flávio Boni (data: 15/12/2007)

Os modelos ingleses, tanto naturais ou barrocos, são mais longos em relação aos modelos germânicos. Isto se deve ao fato de haver uma tradição britânica em não dar uma volta a mais no tubo do instrumento. Esta volta – que traz um menor comprimento do instrumento – faz com que o trompete fique de tamanho geral menor. A fotografia 13 ilustra esta diferença, ao apresentar um modelo inglês (de propriedade do professor Giorgio Pacchioni) e germânico de trompetes barrocos. Ambos estão com a afinação em ré (com o Lá no diapasão de 415 Hz) e o modelo inglês está na mão esquerda do pesquisador.



**Fotografia 13:** Trompete barroco modelo germânico (à esquerda) e modelo inglês (à direita).  
Arq. Flávio F. Boni (data: 15/07/2008)

---

<sup>58</sup> Segundo Conforzi, o sistema de quatro furos, utilização de bocais com medidas modernas ou mesmo bocais modernos com adaptadores para o trompete barroco, além de outras facilidades a fim de que o trompetista não sinta as diferenças do trompete natural é comum entre os ingleses – principalmente por uma questão de mercado de trabalho. Esta mesma ponderação foi dada ao pesquisador em julho/2008 por David Kjar e em setembro/2008 por Tarr.

E) *Trompetes barrocos em Campinas-SP: pesquisa e prática musical*

A cidade de Campinas está com dois pesquisadores e músicos voltados ao estudo do trompete barroco. Ulisses Rolfini interessou-se por trompete barroco em 2005 e adquiriu um modelo construído por Egger. Em julho de 2008, Flávio Boni adquiriu outro trompete barroco, além de ter emprestado o modelo inglês que foi trazido ao Brasil pelo italiano Giorgio Pacchioni em fevereiro de 2007. Por causa destas pesquisas e estudos musicais, em julho de 2008, durante a primeira semana do XIX Festival de Música Antiga e Colonial de Juiz de Fora/MG, aconteceu um fato inédito no Brasil: a reunião de seis trompetes modelos históricos: 1) o trompete barroco, de São Paulo/Maurício; 2) o trompete barroco, de Ulisses Rolfini; 3) o trompete barroco Michael Laird, de Pacchioni; 4) o trompete natural<sup>59</sup> trazido por Kjar; 5) o trompete barroco germânico, de Flávio Boni; 6) o trompete barroco, de Kjar. A fotografia 14 mostra uma clarinada realizada pelos quatro modelos barrocos germânicos: dois na região de clarino (agudo) e dois na região principal (médios e graves).



**Fotografia 14:** Clarinada com quatro trompetes barrocos. Da esquerda para direita: Flávio Boni, Rafael Kinbaum, Clayton Miranda e Ulisses Rolfini. Arq. Flávio Boni. (data: 15/07/2008)

---

<sup>59</sup> Este trompete natural ficou por quinze dias no Brasil, durante a visita de David Kjar. Foi trazido a pedido do pesquisador para sanar algumas dúvidas técnicas de execução e realização musical em modelo de trompete que é característico para o repertório do final do século XVI e início do século XVII.



Durante a visita de Igino Conforzi à Universidade Estadual de Campinas, em agosto de 2008, também se pode realizar a reunião de um grupo de trompetes barrocos formado por alunos da Oficina Trompetando e o professor Clóvis Beltrami. Em setembro de 2008, por evento organizado pelo DAAD e UniRio, o professor Edward H. Tarr convidou os pesquisadores de Campinas em seu curso que seria ministrado no Rio de Janeiro. Assim, sob a orientação de Tarr, aconteceu no Rio de Janeiro um encontro de trompetistas brasileiros, que há alguns anos são orientados por David Kjar no estudo de trompete barroco<sup>60</sup>, e de trompetistas da UniRio e do professor Naílson Simões. Neste evento, os trompetistas puderam ter a oportunidade de sanar dúvidas interpretativas do repertório barroco, tanto com o trompete pícolo ou com o trompete barroco, além do intercâmbio de livros e partituras editadas por Edward Tarr.

Acreditamos que com o incentivo destes trompetistas que visitaram o Brasil nos últimos anos como David Kjar, Igino Conforzi, Reinhold Friedrich e Edward H. Tarr está sendo iniciada no país uma geração de trompetistas que pretendem utilizar os modelos históricos e os conceitos de interpretação historicamente dirigida neste início de século XXI.

---

<sup>60</sup> Clayton Miranda (de Belo Horizonte/MG); Flávio Boni, Ulisses Rolfini e Misael de Oliveira (Campinas/SP).



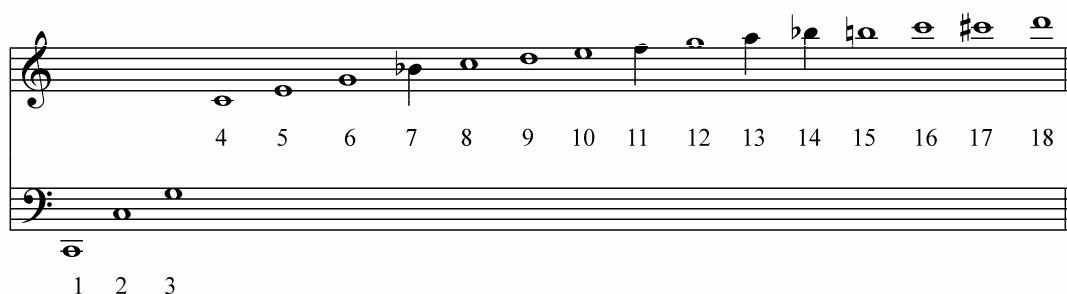
**Fotografia 15:** (da esq. p/ dir.) Edward H. Tarr, Ulisses Rolfini, Flávio Boni e Clayton Miranda  
Arq. Flávio Boni (data 23/09/2008)

### 1.3. A série harmônica no trompete natural

Esta série pode ser produzida também em qualquer corneta ou trompete moderno, sem a utilização de pistões ou válvulas – a diferença é que no moderno, ela se realiza uma oitava acima devido ao comprimento do instrumento. O esquema a seguir foi baseado na explicação de Edward Tarr (1988: pp. 12-15) e Robert Barclay. Pelos ajustes da coluna de ar, tensão labial e auxílio da musculatura da face, o trompetista consegue realizar estas notas. A escala a seguir, representa a série harmônica em dó para o trompete natural<sup>61</sup> e sua numeração técnica até o harmônico décimo-oitavo:

---

<sup>61</sup> Esta afinação em dó (C) é entendida de características: solene, triunfal, divina, guerreira.



**Figura 06:** série harmônica natural do trompete em Dó

A primeira nota, numerada como 1, é na realidade o primeiro harmônico do trompete – que é onde o tubo começa a responder sonoramente ou vibrar. Isso se deve porque a nota fundamental do trompete não é possível de ser tocada, pois o tubo não responde sonoramente a uma vibração de frequência tão baixa. Por isso, esta série representada já começa no primeiro harmônico. Não é usual na literatura inserir esta primeira nota fundamental, ao contrário do que acontece quando se representa uma série harmônica de um órgão de tubos: neste caso, deve ser representada a primeira nota fundamental; a segunda nota é o primeiro harmônico, etc.

As notas brancas (semibreves) correspondem aos harmônicos mais ‘afinados’<sup>62</sup> e precisos do trompete. As notas pretas (semínimas) correspondem aos harmônicos que possuem maiores desvios de afinação ou que, de fato, possuem utilização ambígua na afinação – isto é, podem ser abaixados ou subidos em sua afinação conforme a necessidade musical. Esta condição de imprecisão ou ambigüidade é da física do instrumento. É um fenômeno da natureza do tubo ao produzir uma vibração ou frequência fundamental: este fato acontece e independe se o instrumento é de boa ou má qualidade.

Sobre esta série harmônica, em geral, o primeiro harmônico (dó zero) não é facilmente produzido pelo trompetista, nos primeiros contatos com o instrumento – às vezes é necessário o uso de bocal maior, conforme a pessoa. Até é possível se fazer outras notas abaixo deste primeiro harmônico, mas que por vezes são de sonoridade indefinida ou de difícil controle técnico. Do primeiro pro segundo harmônico, temos uma distância de

<sup>62</sup> O trompete natural produz uma afinação que resulta diferente do sistema temperado, do qual estamos acostumados a ouvir. Isso nos traz uma sensação de desafinação quando escutamos os harmônicos naturais.

uma oitava<sup>63</sup>. Do segundo ao quarto harmônicos, temos dó1 – sol1 – dó2: aqui é a região grave do instrumento, onde o terceiro harmônico (sol1) está exatamente no meio do dó1 e do dó2 – que corresponde ao dó central. Esta região era a mais tocada pelos trompetistas na Idade Média.

Do quarto harmônico até aproximadamente o oitavo ou nono harmônico, temos a região média do instrumento. Historicamente, é chamada de *Principal*, nomenclatura também usada por Cesare Bendinelli (1542-1617) em seu método doado em 1614. Da Idade Média até início dos 1600 não era comum os trompetistas irem para região aguda. Bendinelli escreveu notas no início da região de clarino, demonstrando que os trompetistas exploravam ao registro agudo (clarino) do trompete. São estas as notas: dó2 – mi2 – sol2 – si-bemol2 – dó3 – ré3. O sétimo harmônico (si-bemol2), tem afinação baixa, geralmente.

Na terceira oitava, a partir do nono ou décimo harmônicos, começa a região de clarino do trompete natural. Praticamente, temos uma escala completa com todas as notas. Lembramos que o décimo-primeiro harmônico (fá3) é muito alto, quase um fá sustenido; já o décimo-terceiro (sol3) e décimo-quarto (lá3) puxam a afinação pra baixo. Fantini escreveu até o décimo-sexto harmônico (dó4).

Somente algumas décadas depois de Fantini, os compositores desenvolveram a escrita na região do clarino (a partir da quarta oitava) em harmônicos superiores para o trompete natural, em várias partes da Europa: Giovanni Bonaventura Viviani (Itália, 1638-c.1692); Giuseppe Torelli (Itália, 1658-1709); Francesco Ofronio Manfredini (Itália, 1684-1762); Alessandro Scarlatti (Itália, 1690-1725); Henry Purcell (Inglaterra, 1659-1695); Jeremiah Clarke<sup>64</sup> (Inglaterra, c1674-1707), Heinrich Ignaz Biber (Rep.Tcheca; 1664-1704). J. S. Bach, praticamente cem anos depois de Fantini, escreveu peças utilizando até o vigésimo harmônico (se for de um trompete em ré, sol5, o mesmo que foi colocado no II Concerto de Brandenburgo)-. Porém, as peças mais agudas e com passagens extremamente

---

<sup>63</sup> Para definir a posição das notas em cada oitava, foram usados os números 1, 2, 3 ou 4 que aparecem após os nomes das notas e correspondem à primeira, segunda, terceira ou quarta oitavas – não foram colocados em sobrescrito a fim de não serem confundidos com as notas de rodapé desta dissertação.

<sup>64</sup> A este compositor é atribuída a peça de ‘The Prince of Denmark’s March’, popularmente conhecida como ‘Trompete Voluntário’ – e que por anos foi considerada composta por H. Purcell.

difíceis, com utilização de até o vigésimo-quarto harmônico (sol<sup>4</sup>) foram escritas na década de sessenta do século XVIII e são atribuídas a Michael Haydn (1736-1806) e Georg von Reutter (1708-72), segundo Tarr (1988: p. 14).

Ao se tocar na região aguda do trompete, temos o que se chama de ‘região de clarino’. Esta região começa, geralmente, já no oitavo harmônico (dó<sup>3</sup>) ou nos harmônicos seguintes. Clarino também é conhecido como uma forma de escrita melódica, na região aguda, não apenas para o trompete como também para outros instrumentos (flauta, oboé, corneto, etc). Isto caracterizou a aplicação musical do trompete no período barroco – tanto que alguns trompetes foram denominados como clarino ou clarim. Até hoje, a corneta lisa afinada em Eb, utilizada pelas Forças Armadas Brasileiras é denominada ‘clarim’<sup>65</sup>. Fantini propusera a realização de algumas notas fora da série harmônica natural – e que ele mesmo opinou serem ‘imperfeitas’. Ao que parece, num bom trompete natural é possível variar a afinação de alguns harmônicos e buscar estas notas.

#### **1.4. O trompete barroco**

O trompete barroco foi o trompete construído no Período Barroco, segundo Conforzi esclareceu ao pesquisador. Portanto é um termo mais restritivo historicamente. O ideal é chamar de trompete natural, pois abrange todos os períodos históricos (Renascimento, Barroco, Clássico) por se tratar de uma terminologia mais ampla. Por outro lado, o termo trompete barroco é empregado para o modelo que surgiu após a Segunda Guerra Mundial, através da experimentação dos construtores em meados dos anos 60 do século XIX, Otto Steinkopf e Helmut Finke<sup>66</sup>, em trabalho conjunto, incorporaram ao trompete natural o sistema de três furos<sup>67</sup>. Este modernismo no trompete natural foi buscado para se corrigir a afinação de determinados harmônicos do trompete – que soam um tanto desafinados, ou desarmônicos. Praticamente, houve um ‘ganho’ na afinação; mas

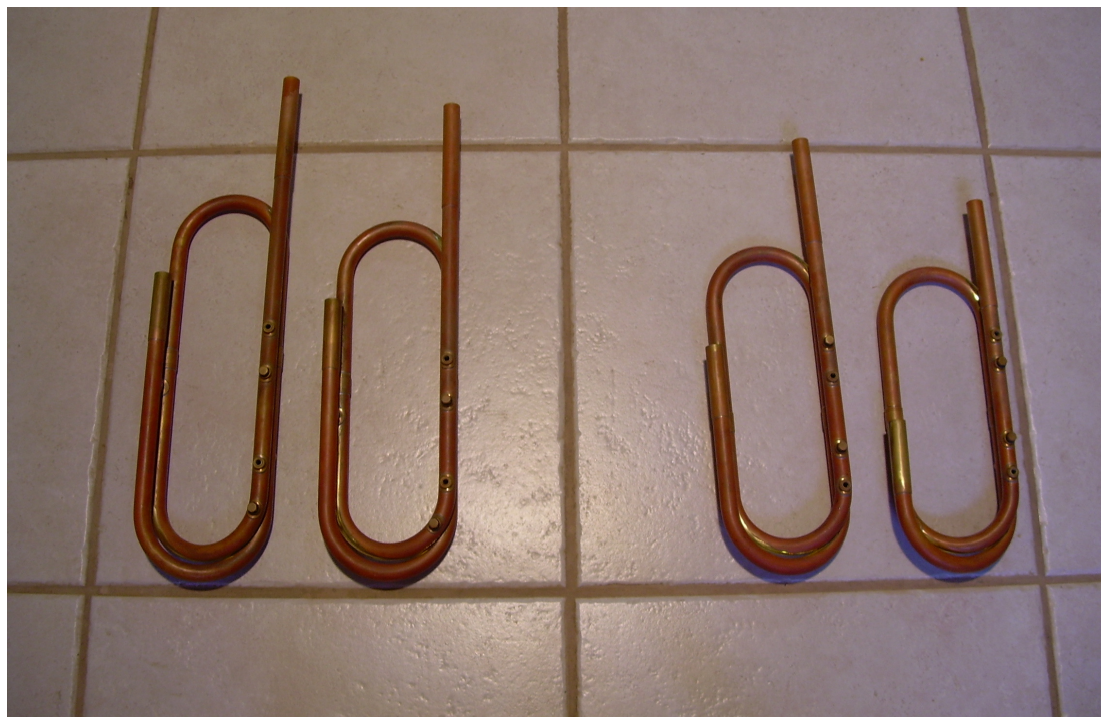
---

<sup>65</sup> Informação obtida em junho de 2008 com o sargento Britto, corneteiro do 28º. Batalhão de Infantaria Leve, de Campinas-SP.

<sup>66</sup> In TARR, 1988: p. 192; op. cit.

<sup>67</sup> Do termo inglês ‘three hole system’.

o instrumento pode soar não tão plenamente como um tubo em todo seu comprimento. A fotografia a seguir, exemplifica um sistema de três furos nas voltas de afinação de trompete barroco, réplica de um natural, fabricado pelo construtor alemão Naumman, em 2004.



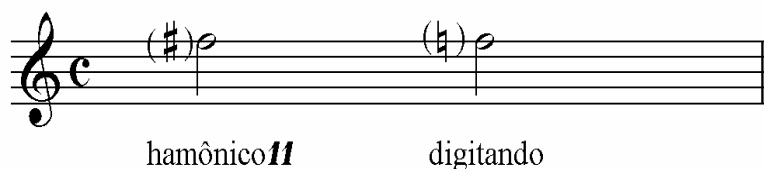
**Fotografia 16:** Imagem das voltas de afinação (*'crooks'*) do trompete barroco, com o sistema de furos (*hole system*); da esquerda pra direita: voltas em Dó (para Lá = 415Hz e 440Hz) e em Ré (para Lá = 414Hz e 440Hz). Arquivo Flávio F. Boni.

Há uma diferença ao se utilizar o trompete barroco tocando ou não os furos para “corrigir” a afinação de alguns harmônicos da série harmônica. Por sugestão do musicólogo Robert Barclay<sup>68</sup>, o termo trompete barroco é o que melhor define este instrumento criado depois de 1960: quando foi adaptado ao trompete natural o sistema de três ou quatro furos<sup>69</sup>. Dentre os quais o 11º. harmônico da série em dó, correspondente à nota fá3, que possui geralmente afinação muito alta, sendo quase um fá sustenido. Com a utilização da digitação dos furos, este harmônico é abaixado levemente em sua afinação sem se recorrer à técnica de *'bending'* labial. A seguir, exemplificamos o harmônico 11º. da série

<sup>68</sup> TARR, Edward. In: HERBERT, Trevor e WALLACE, John. Op. cit., 2002: p. 101.

<sup>69</sup> O sistema de quatro furos (*four holes system*) foi inserido nos modelos ingleses pelo construtor e trompetista Michael Laird.

harmônica em dó, com afinação alta – quase um fá sustenido, e a abertura do furo que abaixa a afinação deste harmônico:



**Figura 07:** Harmônico 11 da série em Dó

Outro harmônico problemático, no trompete em dó, é o décimo-terceiro, correspondente à nota *lá*<sup>3</sup>, muito utilizada por ser logo na região de clarino. Esta questão técnica de se corrigir os harmônicos com a digitação (abertura ou fechamento dos furos) é explicada por Seraphinoff<sup>70</sup>:

Se um trompete ou trompa natural é afinado em dó, ele irá produzir os desvios de afinação da série harmônica em dó, com o décimo - primeiro parcial (nota fá) com a afinação alta tanto no temperamento igual ou qualquer outro temperamento desigual histórico, e o décimo – terceiro (nota lá) com afinação baixa.(...) Uma solução para este problema é colocar um furo no instrumento, bem no ponto em que fica a um terço entre o final da campana e o bocal. Quando o buraco está fechado, o instrumento soa com os desvios da afinação da série harmônica em dó. Mas quando está aberto, o instrumento soa como se estivesse afinado em fá, portanto, agora o fá e o lá são correspondentes ao oitavo e décimo harmônicos da série harmônica de fá<sup>71</sup>.”

Esta visão de ‘correção’ dos harmônicos com a digitação e abertura dos furos nos trompetes barrocos é controversa entre os professores. No caso do repertório de Fantini, ela não é aconselhada, justamente para se evidenciar as qualidades do trompete natural. Por diversas vezes estas notas mais ‘desafinadas’ ou ‘tortas’ dos trompetes ou trompas naturais, eram empregadas pelos compositores para se obter um efeito dramático, ou para salientar uma desarmonia (tanto da harmonia musical, como no aspecto da prosódia de um texto).

<sup>70</sup> Richard Seraphinoff é musicólogo, construtor de trompas e trompetes naturais.

<sup>71</sup> In: SERAPHINOFF, 1998: p. 204. Do original em inglês: “If a natural trumpet or horn is pitched in the key of C, it will produce an overtone series based in C, with the eleventh partial (corresponding to F) being higher than F in either equal temperament or any of the historical unequal temperaments, and the thirteen (corresponding to A) being too low. (...) One solution to this is to place a hole in the instrument at the point about one-third of the way from the end of bell and mouthpiece. When the hole is closed, the instrument sound in C overtone series, but when opened, the instrument acts as though it were now pitched in F, and the F and A became usable notes as the eighth and tenth partials of the series based on F.”



Por respostas obtidas em questionário enviado a cinco professores de trompete natural/barroco, praticamente todos não recomendam a digitação. O principal deles é o francês Jean-François Madeuf, que atualmente leciona na Schola Cantorum, em Basiléia, Suíça. Alguns músicos práticos, como David Kjar e Geerten Rooze, vêem a utilização da técnica dos furos como uma ferramenta que pode ser ou não utilizada, dependendo do contexto de estudo ou prática musical. Ao se tampar ou vedar todos os furos de um trompete barroco moderno, o trompetista obtém um trompete natural. Com relação ao trompete barroco, a utilização da digitação nos furos é vista como algo inicial nos estudos de trompete histórico, para familiarizar o aluno em um novo tipo de trompete. Mas, também é empregada como técnica para estudos de passagens difíceis e também para a realização de inícios de alguns trinados.

O musicólogo e professor de trompete barroco Edward H. Tarr, que foi professor de Conforzi na Schola Cantorum, relatou ao pesquisador que utiliza ambos os sistemas. Tarr observou que nos últimos anos tem se fortalecido a visão de não utilizar o sistema de furos e que, provavelmente, prevalecerá a utilização do trompete natural, portanto sem furos ou digitação – a fim de se obter maior precisão histórica. Tarr compartilha da mesma opinião de Conforzi: a utilização do sistema de três ou quatro furos foi amplamente empregada a fim de se obter uma “afinação mais agradável” para o público do circuito comercial da música barroca ou clássica, a fim de se obter um público maior nas vendas de discos e concertos.



**Fotografia 17:** Trompete barroco Naumann, fabricado na Alemanha em 2005.  
Arquivo pessoal Flávio F. Boni (s/d).

## 1.5. Girolamo Fantini: dados biográficos

Na enciclopédia ‘The New Grove Dictionary of Music and Musicians’ podemos fazer esta tradução do verbete sobre Girolamo Fantini:

Trompetista italiano e compositor para o trompete. Depois de servir o Cardeal Scipio Borghese, em Roma, de fevereiro de 1626 a outubro de 1630, ele foi trabalhar para o Gão-Duque de Toscana, Ferdinando II, em abril de 1631 como chefe dos trompetes da corte. No verão de 1634, em Roma, ele participou da primeira performance solística conhecida de um trompete com um instrumento de teclado, tocado por Frescobaldo no órgão do Cardeal Borghese. Em 1638 ele publicou um método importante para trompete: *Modo per imparare a sonare di Tromba*, impresso em Florença, mesmo que a página título informe a cidade de Frankfurt(...). Sua importância histórica é na inclusão das primeiras peças conhecidas para trompete e contínuo, além de oito sonatas para trompete e órgão. Além disso, Fantini estendeu o registro agudo do sol3 e lá3, conhecidos desde Bendinelli e Monteverdi, até o dó4 (e também o ré4). Ele foi aclamado por suas performances em solos e foi altamente famoso, particularmente pela arte do ‘lipping’ que o deixava hábil para executar notas fora da série harmônica, do qual o trompete daquela época estava restringido.<sup>72</sup>

Informações mais detalhadas sobre a vida de Fantini foram obtidas através de entrevistas com dois professores do Conservatório G. B. Martini, de Bolonha – Itália. O primeiro a ser contatado foi Iginio Conforzi – por sua publicação da edição crítica do tratado de Fantini. Conforzi foi pioneiro no uso do trompete natural na Itália, no final do século XX e é apontado por outros professores e especialistas em trompete barroco/natural, como Susan Williams (Conservatório Real de Haia – Holanda), David Kjar (Boston – EUA) de trompete natural como o principal especialista deste método.

O segundo professor italiano contatado foi por indicação do próprio Conforzi: o senhor Giorgio Pacchioni – que lecionou flauta-doce, contraponto histórico e canto

---

<sup>72</sup> In Grove’s New Dictionary, p.560: ‘Italian trumpeter and writer on the trumpet. After service with Cardinal Scipio Borghese in Rome between February 1626 and October 1630, he entered the employ of the Grand Duke of Tuscany, Ferdinand II, in April 1631 as chief court trumpeter. In the summer of 1634 he took part in the first known soloist trumpet performance accompanied by a keyboard instrument, played by Frescobaldi on Cardinal Borghese’s organ. In 1638 he published an important trumpet method: *Modo per imparare a sonare di Tromba*, printed in Florence although the title-page says Frankfurt(...). It is of historical importance for its inclusion of the first known pieces for trumpet and continuo, among them eight sonatas specifically for trumpet and organ. Fantini furthermore extended the high register from g<sup>3</sup> and a<sup>3</sup> known to Bendinelli and Monteverdi to c<sup>4</sup> (and once to d<sup>4</sup>). He was celebrated for his solo performances and must have been highly gifted, particularly in the art of ‘lipping’ so as to be able to play notes not in the harmonic series, to which the natural trumpet of this day was confined’.

figurado no mesmo conservatório em Bolonha. Logo após a sua aposentadoria, Pacchioni mudou-se em fevereiro de 2007 para a cidade de São Paulo, trazendo consigo uma pequena biblioteca especializada em música histórica européia, seus instrumentos (dentre eles um trompete barroco inglês construído por Michael Laird) e seu ateliê para a construção de ocarinas di Brudio<sup>73</sup>. Com o seu traslado para a cidade de São Paulo, ficou fácil realizar uma pesquisa de campo e, a partir do segundo semestre de 2007, o pesquisador estabeleceu maior contato com Pacchioni, buscando maior auxílio teórico na compreensão do método de Fantini em aspectos culturais e históricos do início do século XVII na Itália.

No conservatório em Bolonha, Pacchioni auxiliara Conforzi nos esclarecimentos culturais e históricos da vida de Fantini. Seus conhecimentos em harmonia e contraponto daquela época, o motivou na escrita de um concerto para dois trompetes naturais, ‘Concerto Opus 49’, no estilo barroco italiano e de um outro concerto para um trompete natural em dó e cordas, ‘Concerto Opus 47’.

Pacchioni esclareceu, durante entrevista, que na Itália e Europa, antes do século XVII, havia uma aplicação musical restrita do trompete e que o músico ou pessoa que tocasse um trompete era simplesmente um corneteiro sinalizador: em guerra ou paz, em cidades ou reinos. Não era visto ainda como um músico prático que tocava um instrumento de harmonia<sup>74</sup>. Em conversa realizada no mês de abril de 2008, ele sugeriu a imagem do trompetista do século XV que toca forte para anunciar um ataque de uma tropa italiana contra uma guarnição inimiga (por exemplo, francesa ou germânica). A tropa italiana precisa retirar-se em segredo e com discrição, num determinado tempo da batalha. A fim de não ser pego pelos inimigos e até para manter a vida dos soldados amigos, o trompetista

---

<sup>73</sup> Pacchioni também é construtor de ocarinas, instrumento de sopro geralmente em forma oval ou corpo de pato (‘oca’ é pato em italiano, ‘ocarina’ = patinho), feito a partir de barro queimado ou de cerâmica, que surgiu na Itália na segunda metade do século XIX. As ocarinas são cromáticas, com a afinação determinada pelo tamanho da cavidade, e possuem um sistema de furos e dedilhado parecidos com o da flauta-doce. O modelo de ele se especializou em construir chama-se ‘di Brudio’ (região na Itália onde viveu um dos principais inventores do instrumento). Pacchioni também desenvolveu outros modelos de ocarinas, algumas das quais são ocarinas duplas para fins didáticos: ao serem tocadas cada cavidade gera uma nota e a soma das duas notas corresponde aos intervalos de (terças, quartas e quintas) usados na música barroca quando se escreviam as partes de trompas e trompetes naturais.

<sup>74</sup> Aqui o conceito e uso da palavra harmonia é no sentido estético: já vem daquela idéia dos gregos antigos da beleza natural gerada pelo objeto ou intrínseca a ele; difere de conceito de harmonia para a realização musical (relações entre acordes, cadências, construção de melodias, etc).

utilizava uma surdina no trompete para os toques de retirada da tropa: daí veio a expressão que está tanto no idioma italiano e no português (‘sair de surdina’). Mas esse trompetista tocava muito forte os sinais de retirada – mesmo com a surdina na campana do trompete, e foi localizado por soldados inimigos. Por sua falta de discrição, acabou sendo morto. O trompete foi encontrado e levado para o capitão ou general do exército italiano. Era necessário outro homem para tocar os sinais de ataque, comandos de cavalaria (‘*a cavallo*’), encilhar os cavalos (‘*butta sella*’)<sup>75</sup> alvaradas e retiradas. E naquela época, era escolhido qualquer um que se dispusesse a tocar o trompete – por vezes, pessoas que nunca tiveram contato anterior com qualquer tipo de instrumento musical. A utilização geral do instrumento, mesmo em situações mais elegantes ou religiosas, era para dar sinais ou chamadas.

Pacchioni ponderou que Girolamo Fantini teve uma educação um pouco mais elaborada ou refinada como músico, com acesso a alguns tratados e livros musicais de sua época. Lembramos que ele trabalhou quase que toda a sua vida na corte de Florença e foi amigo de Frescobaldi. Portanto, Fantini esteve cercado de homens cultos e discretos da Itália e de outros países. E não foi por acaso que ele foi a Roma e mostrou ao Cardeal Borghese, a membros da corte, da Igreja e diplomatas estrangeiros que o trompete podia ser um instrumento perfeito<sup>76</sup>, nesta ocasião, em 1634, quem fez o acompanhamento ao contínuo foi Girolamo Frescobaldi.<sup>77</sup>

Provavelmente, Fantini imaginou que o músico ou trompetista que tivesse acesso ao seu texto já estivesse acostumado com a escrita da notação musical que foi proposta alguns séculos anteriores por Guido d’Arezzo. Isso já era uma mudança de postura, visto que muitos trompetistas de corte só tocavam de ouvido, recebiam seus conhecimentos por tradição oral, não liam nem escreviam música. Segundo Conforzi, é possível que alguns destes trompetistas italianos dos séculos XV e XVI, que formavam os “trombetti” nas cortes, tocassem poucas notas da série harmônica por toda a sua vida profissional. Fanini

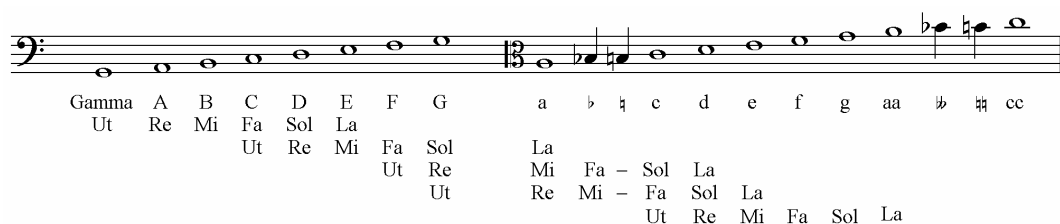
---

<sup>75</sup> De fato, estes comandos ‘*a cavallo*’, ‘*butta sella*’ e alguns outros eram falados ou subvocalizados no trompete. Já na introdução do tratado, Fantini comenta a respeito destes comandos militares.

<sup>76</sup> Naquela época, considerava-se como instrumentos perfeitos os que realizavam uma escala completa.

<sup>77</sup> Conforzi defende que este concerto deve ter acontecido por volta de abril de 1634, meses antes da publicação do livro *Harmonicorum Libri XII*, de Mersenne, em setembro deste mesmo ano.

colocou no prefácio do tratado que o trompete tinha a nota da ‘*cesolfaut*’ (dó – sol – fá – ut)<sup>78</sup>. Era para o trompetista simplesmente vocalizar “do” – ao invés de dizer o nome completo desta nota – que para nós hoje corresponde ao dó central. Abaixo temos a terminologia das notas da escala, que foi proposta por Guido d’Arezzo no século XI e que era utilizada no tempo de Fantini.



**Figura 08:** Guido d’Arezzo e a substituição da mão guidoniana<sup>79</sup>

Ao lermos estas letras e sílabas na vertical, de cima para baixo, teremos os nomes das notas na posição exata em que são tocadas no teclado de um órgão ou cravo. Este era um sistema de para decoração de melodias que deviam ser cantadas olhando partes da mão e dos dedos, inventado por Guido d’Arezzo (991-c1033). A primeira nota é Gamma-ut, depois A-re, Be-mi, Ce-fa-ut, De-sol-re, etc. Segundo Pacchioni, que ensina este método da ‘*mão de Guido d’Arezzo*’, este sistema mnemônico foi inventado no século XI para auxiliar as crianças no aprendizado musical e foi utilizado até o século XVII. Cada parte da mão representava uma nota no sistema de hexacorde. Dessa forma, Guido d’Arezzo conseguia ensinar uma escala facilmente para as criancinhas e elas podiam cantar algumas melodias memorizadas nos dedos das mãos. Com os passar dos séculos, este sistema de memorização musical foi empregado para desenvolver o *contraponto alla mente*, em brincadeiras musicais como os madrigais, etc – tanto para instrumentistas como para os cantores.

Conforzi, na sua edição crítica de método de Fantini, publicada em 1995, esclarece que, segundo os últimos documentos encontrados sobre o final da vida do autor, provavelmente ele morreu em estado de pobreza e que os últimos documentos encontrados

<sup>78</sup> PACCHIONI, 1995: p. 8.

<sup>79</sup> Este modelo foi inserido do livro publicado por Giorgio Pacchioni: *Selva di Vari Precetti, la pratica musicale tra i secoli XVI e XVII nelle fonte dell’epoca* - volume I: *Elementi della Musica Figurata*. Bolonha: Ut Orpheus Edizioni, 1995.

sobre ele é uma coleção de dez cartas datadas de 1675. Nestas cartas, a madre superior de um convento de freiras cobra de Fantini o pagamento pelos seis anos em que sua filha ficou estudando com elas. Até o presente momento, não foi encontrado documento de registro de seu falecimento.

Foi histórica a importância deste trompetista – que além de ter sido um bom instrumentista, aproveitou a ocasião de prestígio para publicar um método. Com certeza havia outros bons trompetistas em outras cidades italianas, alemãs, francesas, etc. Historicamente, foi Fantini quem nos deixou um método com uma proposta solística e de trazer o trompete para a música de concerto. Alguns anos após a publicação do tratado ou pela escola de trompetistas discípulos que Fantini deixou, tanto ele como Bendinelli auxiliaram e influenciaram na expansão da aplicação musical do trompete em sonatas, oratórios, concertos, danças.

## **2. CAPÍTULO 2 - Tradução para o português dos textos iniciais do 'Modo per Imparare a sonare di Tromba'**

### **2.1.1. O processo de tradução do texto de Fantini**

Do livro original, *'Modo per Imparare a sonare di Tromba, tanto di Guerra, Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento'*, publicado em 1638, sobraram apenas cinco que se encontram nas seguintes bibliotecas: Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze, Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, Biblioteca del Conservatorio di Musica 'B. Marcello' di Venezia, Biblioteque National de Paris, Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz. É conhecida apenas uma cópia manuscrita que se encontra no New York Public Library.<sup>80</sup>

O processo de tradução foi iniciado no segundo semestre de 2006, com o auxílio da professora de língua italiana Beatriz Cilla, residente em São Carlos-SP. Por motivos filiais, infelizmente ela não pode continuar o trabalho até o final. O pesquisador solicitou auxílio ao professor aposentado e italiano, Giorgio Pacchioni, que, por ser especialista em textos musicais históricos italianos – auxiliou com esclarecimentos musicais e comentários culturais sobre o texto e o autor. As últimas correções de tradução da língua italiana para o português foram feitas no primeiro semestre de 2008, com o auxílio da professora Eleonora Di Maria, italiana que mora na cidade de Campinas-SP.

No geral, os textos italianos do século XVII possuem sutilezas próprias da região onde foram escritos. A língua italiana só foi formalizada por volta de 1860 – após o processo de unificação política da península itálica. Os lingüistas escolheram como base para formalizar o idioma nacional o italiano que era falado na região de Roma – por ser uma região central da Itália e por estar um pouco mais livre de influências de línguas do

---

<sup>80</sup> In CONFORZI, 1998: p.IV.



Norte como francês e alemão, ou do Sul (árabe ou grego). Girolamo Fantini, provavelmente, publicou o texto em Florença, região da Toscana<sup>81</sup>, apesar de que na capa do original apareça o nome da cidade alemã Frankfurt. Essa imprecisão foi devido ao fato de que a editora na época, proprietária da máquina de imprensa, ser de Frankfurt.

Fantini viveu na Toscana, região que é chamada ‘Emilia Romagna’, que se notabilizou, já a partir do século XVI, na tecnologia de construção de instrumentos de madeira, como violinos e violas. Segundo Pacchioni, em entrevista concedida ao pesquisador, parte de tecnologia usada na construção das caravelas – que o próprio Colombo, um veneziano, passou para os espanhóis na troca do financiamento de sua viagem à América – foi empregada na construção dos instrumentos. Era uma tecnologia que foi guardada em segredo por gerações. Além disso, eram cidades-estados muito ricas pelo comércio marítimo, originando com isso os primeiros bancos modernos da Península Italiana.

E quem eram os trompetistas na Toscana daquela época? Em sua maioria, eram pessoas de origem humilde – como a maior parte dos músicos, e que vendiam os seus serviços aos Grandes Duques, Príncipes e demais membros da nobreza. Por isso, Fantini começa o texto do prefácio agradecendo ao Grão Duque de Toscana o financiamento da publicação de sua obra. Girolamo Fantini teve a visão de passar para outros músicos e trompetistas as ‘descobertas’ que ele estava propondo: região de clarino para o trompete, notas fora da série harmônica, utilização do instrumento em contexto musical. Lembramos que até então, o trompete era visto como um bom instrumento para fazer chamadas ou toques – tanto para fins religiosos, civis ou militares.

O título do tratado pode ser traduzido desta forma: **‘Método para aprender a tocar o Trompete, tanto em guerra como musicalmente com órgão, com surdina, com tímpanos e outros instrumentos’**. Os textos iniciais deste método são curtos e de poucas páginas – podem ser vistos como o nosso moderno prefácio.

---

<sup>81</sup> A região da Toscana possui uma antiga tradição de excelência na construção de instrumentos musicais como os violinos, violas e acordeão.

### 2.1.2. Os madrigais iniciais

Por nossa pesquisa estar restrita a comentários musicais, optamos por realizar uma tradução simples destes dois madrigais<sup>82</sup>, que foram inseridos no início da obra original, em homenagem a Fantini. Em linhas gerais, o texto do primeiro madrigal homenageia Fantini, como se fosse um herói que a deusa Flora, da Antigüidade Romana, o trouxera para realizar a sua admirável arte com o trompete da Fama<sup>83</sup>. Ambos são elogios à Girolamo Fantini.

#### **Madrigal del Sig. AlessandroAdimari in Lode dell'autore**

O Fortunata FLORA,  
Figlia di ROMA antica,  
E delle sue venture Emula amica,  
Tu nel tuo Rege un nuovo Enea godi hora,  
Che più d'un Palinuro ha nel Tirreno,  
Ti mancava un Miseno,  
E GIROLAMO è qui, sonante ogni ora  
Con sì mirabil' arte,  
Che può col fiero canto accender Marte,  
E toglie (per formar sì vaghi accenti)  
Alla Fama la Tromba, all'Aria i Venti.

---

<sup>82</sup> Os madrigais tiveram grande emprego na Itália, a partir do século XII. E foi utilizado por compositores como Palestrina, Andrea Gabrieli como jogo de contraponto musical, mesmo que não houvesse clareza e sentido nas palavras ouvidas.

<sup>83</sup> A expressão 'tromba da Fama' refere-se ao sucesso obtido por uma pessoa, mas que naquela época, era visto como um auxílio dos deuses para o homem ter um bom e rico destino.

## **Madrigal do Sr. Alessandro Adimari em homenagem ao autor**

*Ó Flora da Sorte*

*Filha de Roma Antiga*

*E das suas venturas é semelhante amiga*

*Você, no seu Reino goza agora de um novo Enéias,*

*Porque tem no Tirreno mais de uma cidade de Palinuro,*

*Faltava-te uma outra cidade de Miseno.*

*E o Girolamo está aqui! Que toca a toda hora!*

*Com tanta e admirável habilidade,*

*Que pode, com seus orgulhosos cantos, acender a Marte*

*E retira (porque se tocam estes sons harmoniosos)*

*da Fama o trompete e do Ar, os ventos.*

Na mitologia romana antiga, segundo o V Livro da *Eneida* de Virgílio, Palinuro foi o timoneiro da nau de Enéias. Segundo estes mitos, ao entrarem no mar que fica ao leste da península itálica, todos dormiam a bordo, exceto o timoneiro Palinuro. Morfeus aparece na nau disfarçado e tenta adormecer o intrépido timoneiro. Este caiu em sono após zombar o deus Morfeus (o do sono). O triste incidente ocasionou sua queda ao mar e sua morte. Enéias acordara e notara que a nau estava à deriva, ficando triste com a atitude relapsa do timoneiro.

Miseno<sup>84</sup> foi trompetista grego do herói Heitor na Guerra de Tróia. Após a morte de Heitor, Miseno junta-se a Enéias. O trompetista foi morto ao enfrentar o deus Trítón, do mar, ao desafiar os deuses do mar com seu trompete.

Estes dois personagens foram homenageados, na antiguidade romana, com seus nomes em duas cidades na península italiana<sup>85</sup>. O autor do poema comparou Girolamo

---

<sup>85</sup> Palinuro localiza-se na região da Campânia, é uma pequena cidade litorânea da província de Centola, ao sul da Itália. A região da Campânia, na Antiguidade, foi porta de entrada e batalhas nas primeiras invasões

Fantini com estes dois personagens mitológicos da tradição de Roma Antiga, num nobre gesto de gentileza e homenagem. Vale lembrar que a deusa Fama era comumente representada com um trompete, daí a expressão ‘*tromba della Fama*’ para designar o trompete desta deusa. Na imaginação do poeta, Fantini retira desta deusa o trompete e do ar, o vento, para tocar de forma habilidosa os seus cantos (melodias).

O segundo poema inserido na obra é também de homenagem a Fantini. Seu sentido geral é de que antes o trompete era um instrumento bélico, já no primeiro verso, e que o músico poderá usá-lo para agradar Damas e Cavalheiros. O autor, incerto como indica no título, já utiliza a expressão ‘Monarca della Tromba’<sup>86</sup> (O Rei do Trompete) para Girolamo Fantini – uma forma respeitosa, na época, para indicar que este músico dominava a arte e beleza do instrumento, tanto em tempo de paz como de guerra. Provavelmente, uma alusão ao fato de que o trompete estava sendo inserido em contexto musical. Na sequência, a transcrição deste segundo poema. Há, também, neste poema alusão ao personagem Miseno, trompetista da mitologia romana.

### **D'autore incerto al medesimo**

Questo, che al suon di bellico strumento  
Al suo voler fé vacillar cimieri,  
Et haste fracasar, fremer destrieri  
Più feroci del fulmine, e del vento.  
Hor ecco come in Musico contento,  
Fa raddolcendo gl'impeti più fieri,  
Languir di gioia e Dame, e Cavalieri,  
Volto in amore il Martial talento.

---

fenícias no séc. II a.C. que vinham pela Sicília – na época província fenícia antes de ser perdida para os romanos. A pequena cidade de Miseno localiza-se no litoral da Campânia, mas um pouco mais ao norte, próxima à Nápoles. Miseno já ficara famosa quando da explosão do vulcão Vesúvio - por se situar próxima à antiga Pompéia e pelos relatos de Plínio, o Velho (que faleceu ao ir de barco para observar o vulcão) e de seu sobrinho, Plínio, o Jovem. Este ficou em Miseno e descreveu esta tragédia em Pompéia e Herculano.

<sup>86</sup> Essa é a alcunha que ficou para Girolamo Fantini até os dias de hoje.

Meravigliosa insieme arte, e natura,  
Tanta virtude in um sol petto serra,  
Che pel prisco Misen la fama oscura.  
Monarca della Tromba hoggi egli e' n terra,  
Ch'ha dei cor la vittoria ogn'hor sicura,  
Arbitro della pace, e della guerra.

### **De autoria incerta**

*Este, que ao som de instrumento bélico  
Por sua Vontade fez tremer enfeites de escudos]  
E desmoronar as hastes, tremer os cavalos]  
Mais ferozes que os relâmpagos e o vento.]  
Eis agora na música  
Acalma os corações mais orgulhosos  
Damas e Cavalheiros sentem langor,  
Direcionam ao Amor o talento da guerra.  
Junta a arte e a Natureza maravilhosamente,]  
Tantas virtudes em um só peito contém,  
Que pelo antigo Miseno a Fama esconde.  
Rei do Trompete ele é sobre a Terra,  
Que tem dos corações a Vitória que a toda hora],  
Juiz de paz e da guerra.*

No final do poema, o autor incerto faz uma homenagem que possuía em sua formalidade um pouco de exagero. Nesta homenagem, Fantini é descrito como um homem que consegue superar o trompetista mitológico Miseno e que a deusa Fama precisa esconder o trompete. Com tantas virtudes, assim descritas neste poema, Fantini consegue deleitar as damas e os cavalheiros e ser consagrado como o “rei do trompete”.

### 2.1.3. O primeiro texto de Fantini

Intitulado ‘Sereníssimo Grão-Duque’, Fantini fez um breve texto de agradecimento ao seu patrão, o Grão-Duque de Toscana, por ter pagado a impressão da obra. De fato, até nos dias de hoje a impressão de um livro pode ser muito custosa no orçamento de um simples trabalhador. Há a particularidade de que, naquela época, se utilizava a vírgula no final da maioria das frases. Regra geral: é como se a vírgula tivesse a função que o ponto. Normalmente, quando o autor fechava uma série de idéias é que se colocava o ponto.

Originalmente escrito na segunda pessoa, como é de praxe no tratamento formal para autoridades, principalmente em situação de regime monárquico. Esse tratamento formal na segunda pessoa é, para nós, muito raro nos dias de hoje. A fim de facilitar a compreensão, este texto foi traduzido em terceira pessoa – como é o tratamento formal nos dias de hoje, em que vivemos em regime republicano. No original ele possui um único corpo textual – que foi mantido nesta tradução.

#### **Sereníssimo Grão-Duque<sup>87</sup>**

“A magnânima vontade de Vossa Alteza e as infinitas gratidões que eu vos tenho devido aos oito anos que o servi, me induziram a dar algum sinal de reconhecimento e de gratidão de minha parte, e esse sinal eu confesso ser muito pequeno em comparação aquilo que eu tanto devo ao Príncipe, meu Senhor e Patrão: cuja magnificência foi o motivo de me conceder tempo, nestes últimos 3 anos, para estudar e dar a possibilidade de gerar uma debilitada Obra<sup>88</sup>, apesar de ter sido cansativa realizar a obra na qual eu trato da arte do Trompete, desde os seus primeiros princípios até a perfeição extrema, algo que nunca até os nossos tempos foi tratado, desta forma demonstrando qualquer operação com ele tanto em caso de guerra como em qualquer outra ação que precise de Trompete. Rogo, então, a

---

<sup>87</sup> O Grão-Duque de Toscana era Ferdinando II, na época da publicação – 1638. Do qual Fantini começou a trabalhar em 11 de abril de 1631. (CONFORZI, 1998: p. III)

<sup>88</sup> Regra geral, após agradecer a quem pagou a publicação ou serviços, era praxe o autor colocar-se de forma humilde e também humilhar a obra – era apenas um formalismo textual de época.

excelentíssima Vossa Alteza que queira aceitar sob a sua proteção, este meu trabalho grosseiro<sup>89</sup>, o qual eu vos dou de presente e dedico em demonstração de sincera afeição da minha alma. Não cabia a outra pessoa senão a Vossa Alteza ser presenteada com esta obra, tanto pela minha dívida que me obrigava a dedicar o fruto a quem o tinha feito nascer, e também porque a alcançada perfeição da profissão do Trompete não pertencia a outros, que ao Rei dos Povos, que de tal artifício-instrumento foram inventores<sup>90</sup>. E enquanto, para encerrar com toda e devida reverência, a vós me prosto, peço ao céu que Vossa Alteza consiga alcançar todos os seus desejos.

Data de 20 de abril de 1638.

À Vossa Alteza

Devotadíssimo e muito humilde servidor,

Girolamo Fantini ”

\*\*\*\*\*

Este primeiro texto explicita que após oito anos de serviço, Fantini produziu o método e o oferece ao Ferdinando II – Grão-Duque de Toscana. Cidade onde ele serviu por quase toda a vida. As fontes, segundo TARR (1988: p.122; 1999: p.112) e Conforzi (CONFORZI: 1995, p.IV), indicam que, de fato, o livro foi originalmente impresso em Florença. Conforzi indica que o pesquisador Gaetano Gaspari já afirmara: “Benché l’edizione abbia la data di Francoforte, pure daí caratteri e da altri indizzi può ritenersi fatta in Firenze senza tema d’errare” (CONFORZI, 1995: 33) – quando ele fizera a catalogação do Liceo Musicale di Bologna no século XIX. Traduzindo para o português a afirmação de Gaspari: “Mesmo que a edição contenha a informação de Frankfurt, os seus caracteres e outros indícios indicam que foi feita em Florença, sem sombra de dúvidas”. As marcas d’água, o tipo do papel, letras decorativas, tipologia de letras e números, correspondem aos que eram utilizados pela gráfica florentina “Massi e Landi”. Conforzi comparou o

---

<sup>89</sup> De novo aqui ele mantém o formalismo textual ao pedir um favor ao Grão-Duque, provavelmente ele não acreditava que a obra era grosseira ou débil.

<sup>90</sup> Aqui Fantini elogia com orgulho os construtores de instrumentos de sua região, exagerando um pouco na atribuição que eles inventaram o trompete.

documento “*Relazione delle nozze degli Dei*”, um texto teatral, escrito por Coppola e publicado nesta mesma gráfica em 1637.

#### 2.1.4. O texto seguinte: L’Autore a i Lettori

Na seqüência, Fantini dirige-se aos seus leitores, provavelmente músicos e pessoas interessadas. Segundo Pacchioni<sup>91</sup>, o ‘Modo per Imparare a sonare de Tromba’ não deve ter sido muito vendido porque era uma obra técnica específica para os trompetistas. Não se conhece uma segunda ou outras edições da publicação original de 1638, o que nos dias de hoje pode ser encarado como positivo, porque a obra não sofreu adulterações por parte dos editores com o passar dos anos – como aconteceram em obras musicais que ficaram em moda e foram ‘modificadas’ para agradar os gostos musicais posteriores.

### Do Autor para os Leitores

“Tendo mandado à impressão este meu simples escrito para benefício de quem toque, ou deseje tocar trompete: não mais de qualquer jeito<sup>92</sup> como já se tocava, mas com o verdadeiro fundamento<sup>93</sup> como os outros instrumentos perfeitos<sup>94</sup>, apesar de que de que o trompete não tem outras que suas notas naturais<sup>95</sup>, como se vê no princípio desta obra, porque se quiser é possível compor sobre estas notas, e deixar as outras<sup>96</sup>, não é necessário pude fazer muito esforço, e porém foi necessário respeitar as notas já declaradas, que por si mesmas estas nos trazem pouco espaço-liberdade para variar<sup>97</sup>: como também a maioria dos

---

<sup>91</sup> Em entrevista pessoal concedida ao pesquisador.

<sup>92</sup> Do original ‘*aria*’, com o sentido de solto no ar, aéreo, de qualquer jeito, ao sabor do vento.

<sup>93</sup> Do original ‘*fondamento*’ nos traz a idéia de: com base, com fundamento, com experiência e perícia.

<sup>94</sup> Do original ‘*strumenti perfetti*’: eram os instrumentos considerados musicais, harmônicos, propícios para a realização musical (flauta, viola, violino, cravo, órgão, etc.) – do qual o trompete natural estava excluído até início do século XVII.

<sup>95</sup> ‘*Note naturali*’: são as notas da série harmônica natural que se pode realizar no trompete.

<sup>96</sup> Provavelmente, ele refere-se às notas não naturais da série harmônica.

<sup>97</sup> Do original ‘*poca vaghezza*’ com o sentido de pouca beleza, pouca clareza, imprecisa, sem graça.



baixo-contínuos não são muito elaborados<sup>98</sup>, porque é necessário para tocar o instrumento com muita harmonia<sup>99</sup>. Que vocês tenham-no com muito carinho<sup>100</sup>, pois assim, vocês terão de mim, com o tempo, outras obras<sup>101</sup>, colocando-me ao vosso discreto julgamento<sup>102</sup>.”

.....

Um importante aspecto desta parte do texto é que ele já deixa clara a intenção de fazer do trompete um instrumento perfeito, para a aplicação musical. Outro ponto é que ele menciona a capacidade de se fazer as notas não-naturais do trompete, que podem soar estranhas. Não se sabe exatamente, até o presente momento, quais instrumentos ele utilizou, conforme CONFORZI (1995), os poucos modelos remanescentes do século XVII encontrados na Itália são de origem germânica.

### 2.1.5. As advertências – um texto técnico musical

A última parte do escrito de Fantini foi intitulada *‘Avvertimenti per quelli che volessero imparare a sonar di Tromba musicalmente in concerto di voci, o altro’*. Possui uma característica muito mais técnica e esclarece como se devia usar o método para tocar ou aprender a tocar o trompete natural. Fantini também indica sua intenção de utilizar notas foras da série harmônica – fato incomum até os dias de hoje com o trompete natural ou trompete barroco e que ele realizava no instrumento. As palavras advertências (avvertimenti), pode ser traduzida no sentido de recomendações ou aconselhamentos musicais que o mestre passa para o seu discípulo – foi apenas uma formalidade deste texto.

Outro ponto importante é que ele aconselha que o trompetista realize um procedimento que era utilizado pelos cantores e que os músicos de sopro começaram a

---

<sup>98</sup> Fantini mostra-se conhecedor da harmonia da época e deixa claro que foi proposital a simplicidade harmônica dos baixo-contínuos inseridos na peças do método.

<sup>99</sup> Fantini utilizou a palavra *‘armonia’* no sentido mais estético da palavra, com a idéia de buscar a beleza natural do instrumento musical.

<sup>100</sup> *‘Gradileto com ogni affetto’* – frase usada formalmente para mostrar que o autor desejava agradar os leitores através de sua obra.

<sup>101</sup> Fantini indica sua vontade de realizar uma futura publicação, fato que não ocorreu.

<sup>102</sup> Nesta frase final, o autor utilizou *‘discreto giudizio’* no sentido formal de que aceitava críticas e observações dos leitores sobre sua obra, a fim de auxiliar um maior entendimento a respeito do assunto.

incorporar em sua técnica musical no final do século XVI e início do XVII: a ‘*messa di voce*’. Esta técnica consiste em começar as notas longas em pouco som (piano), crescer gradualmente até a metade do valor de tempo dela (batida) e decrescer o som da nota para finalizá-la. Isto mostra claramente a sua destreza e domínio do instrumento. Continuemos com o texto de Fantini:

**“Advertências: para aqueles que quiserem aprender a tocar o trompete musicalmente em concerto de vozes, ou outro.”**

“Devem, de tal instrumento, os professores tocarem com a língua apontada para frente, que ao tocar soprando, não se forma som perfeito<sup>103</sup>. Adverte-se que, quando nestas sonatas você encontrar notas com ponto, você precisa usar o ponto para preparar retomar o fôlego, conforme a ocasião, ou também segundo a verdadeira disposição-capacidade de fôlego de quem toca tal instrumento.<sup>104</sup> E encontrando o Grupo<sup>105</sup> deve-se bater a língua apontada, mas o trilo<sup>106</sup> se faz com a força do peito e batendo com a goela<sup>107</sup>, e se forma em todas as notas deste instrumento. Se encontrarão algumas notas que no início da obra não foram apresentadas. Se você for observá-las, são imperfeitas (fora da série harmônica), mas como elas são muito rápidas, elas podem servir. Deve-se também avisar que quando se encontram notas de valor, isto é, de uma, duas e quatro batidas, tenha-as de modo cantabile<sup>108</sup> com voz baixa e depois venha crescendo até a metade da nota, e com a outra metade vir diminuindo

---

<sup>103</sup> Fantini explica que não basta apenas assoprar o trompete ou que com apenas um sopro basta, mas que para sair som musical é necessário determinar um ataque de língua, muito provavelmente, com o desenvolvimento de uma embocadura. Apenas assoprar é fazer vento passar pelo instrumento; é necessário produzir vibração – som – nota.

<sup>104</sup> O autor nos traz a idéia de retomada do fôlego nas notas pontuadas, ou seja, utilizar o tempo do ponto para realizar a inspiração segundo a necessidade do trompetista. Esta atitude ainda é praticada nos dias de hoje, dependendo a situação musical.

<sup>105</sup> Do original ‘*il Gruppo*’: o grupo era, em 1630, mais característico como uma variação de altura da nota, subindo ou descendo um tom, parecido com o que viria a ser depois o que conhecemos como trilo.

<sup>106</sup> Na época, o trilo era realizado ritmicamente na nota: era um efeito de expressão através do ritmo. Apenas algumas décadas depois, inseriu-se a variação de altura na nota principal. Esta observação é válida para o repertório inicial do Período Barroco.

<sup>107</sup> Fantini descreve uma situação para o instrumento amplificar a vibração-som produzida pelo corpo, talvez para se buscar um colorido através de uma subvocalização da coluna de ar – o que nos traz a idéia de ataques de variados tipos: 1) *ha-he-hi*; 2) *ga-gue-gui*; 3) *ta-te-ti*; 4) *da-de-di*; 5) *na-ne-ni-non*; etc. Esta já é uma chave para o entendimento da riqueza de vogais e sílabas que ele empregou no método.

<sup>108</sup> *Cantabile*: termo musical que significa ‘que se possa cantar’.

até o final da batida, de foram que apenas a ouça, seja um pouco audível, que desta forma fazendo, vai ser feita uma perfeita harmonia. E se no início do livro está escrito junto à nota da CESOLFAUT o do, deve estar daquele jeito (...) porque a tromba não forma nem du nem ut, porém deve escapar conforme faz o perfeito cantor, que não forma passagem nem em ‘i’ nem em ‘u’; e também nos hinos de guerra estão palavras que dizem ‘DA TON DELLA’, ‘ATTA NON TANO’, ‘ATTANELO’, ou querem falar BUTTA SELLA...TUTTI<sup>109</sup>; e ‘a cavallo’, e o ‘tin ta vuol’ digam todas as palavras, porque são ditas dessa maneira, com o trompete saem melhor, e fica mais fácil realizá-las se você pontear a língua<sup>110</sup>, sendo este o verdadeiro modo de tocar. E colocando no trompete surdina, ele deve soar próximo do ré.<sup>111</sup>”

\*\*\*\*\*

Podemos observar os seguintes aspectos propostos por Fantini com este texto introdutório:

1. Aplicação musical do trompete: com peças solos, peças para grupo de cinco trompetes, duos de trompete e acompanhado por baixo-contínuo.
2. Exploração de timbres e coloridos através da determinação de diferentes tipos de ataques.
3. Desenvolvimento de técnica musical no instrumento: com a prática o trompetista desenvolve a capacidade de controlar o fôlego – ‘conforme a ocasião, sem fazer muito esforço’.
4. Notas fora da série harmônica: mesmo consciente da dificuldade ou da imprecisão destas notas, pode-se fazer algo musical com elas no trompete.
5. Ampliação da região aguda do instrumento: principalmente ao escrever no início da região de clarino – onde o trompete começa a ficar quase que cromático. O domínio da região de clarino pelos trompetistas possibilitou a aplicação do trompete em contexto melódico e solístico.

---

<sup>109</sup> Literalmente: ‘Colocar as selas – todos!’ – comando militar que o corneteiro fazia.

<sup>110</sup> Provavelmente, a fim de se obter articulação.

<sup>111</sup> Aqui Fantini indica que a surdina sobe a afinação de um trompete, no caso, para quase um tom acima.

6. Utilização do ‘*cantabile*’ e efeito de crescendo e diminuindo em notas longas, parecido com a técnica ‘*messa di voce*’, que era usada por cantores.

O texto encerra com algumas recomendações de caráter fonético de algumas sílabas e ordens ou hinos de guerra que ele inseriu no método. Há uma série de comandos militares que eram pronunciados no trompete (‘*butta sella... tutti!*’). Segundo Pacchioni, de fato, eram ditos alguns comandos no trompete naquela época – como se ele fosse um espécie de ‘megafone’. No próximo capítulo analisaremos alguns exercícios e exemplos musicais deste método, a fim de propor auxílios interpretativos ao músico que se deparar com esta obra.

A fotografia 18 mostra o ‘grupo de trompetes barrocos’ que foi coordenado por Igino Conforzi e o professor Clóvis Beltrami com alunos da Oficina Trompetando, para a interpretação de uma “Imperiale” de Fantini. A fotografia 19 foi realizada na UniRio durante as aulas de Tarr para alunos de Naílson Simões e trompetistas da Unicamp.



**Fotografia 18:** Oficina Trompetando e Igino Conforzi. Arq. Flávio Boni (data 22/08/2008)



**Fotografia 19:** (da esq. p/ dir.) Misael de Oliveira, Flávio Boni, Naílson Simões e Edward H.Tarr. Arq. Flávio Boni (data: 20/09/2008)





**Figura 09:** Reprodução da imagem de Girolamo Fantini<sup>112</sup> que foi inserida na edição de 1638.

<sup>112</sup> In NAYLOR, 1979: p. 103 – imagem retirada do fac-símile de 1972, republicado em 1978 pela Brass Press.

### 3. CAPÍTULO 3 – Comentários de exercícios e algumas peças musicais de Fantini

#### 3.1.1. O estilo barroco no trompete natural

A fim de esclarecer como se deve realizar uma interpretação historicamente orientada, devemos lembrar que há cinco fundamentos interpretativos que foram predominantes no Período Barroco para o trompete natural.

1. Afinação e temperamento: os vários sistemas de temperamento desigual tiveram em comum a preferência pela terça pura (na razão de 5:4) – que é a terça no trompete natural na sua série harmônica. Essa situação nos instrumentos modernos que são afinados no temperamento igual faz com que o trompete natural soe desafinado, teoricamente. É possível para o trompetista subir ou abaixar um pouco a afinação desta terça.

2. ‘Crescendo’ e ‘diminuendo’ nas notas: no início do Período Barroco, Giulio Caccini no *Le nuove musiche* (1600) e Fantini (1638) propuseram ‘crescendo’ e ‘diminuendo’ nas notas longas. A obtenção deste efeito é realizado principalmente com o emprego da técnica da ‘*messa di voce*’. Esta maneira de se tocar foi vigente por todo o Período Barroco.

3. Articulação: a fonte mais detalhada foi o tratado de Fantini e foi baseada nos métodos de flautas e cornetto. Há desde as mais claras/fortes com início consoantes do tipo ‘t’ e ‘d’, como também as mais ‘ocultas/fracas/imprecisas’: sílabas com início em consoantes ‘r’ ou ‘l’. Em grau conjuntos, a articulação é realizada de duas em duas notas – portanto, geralmente não é utilizado um grande legato em fraseados barrocos para o trompete – este tipo de articulação surge no Período Clássico e Romântico.

4. Improvisação: naquele época, era evidente para o intérprete que não era preciso escrever as improvisações. O trompetista criava na região do clarino improvisação –

baseado na tradição oral. Mesmo hoje, espera-se que o interprete inclua ornamentos e variações quando realiza este tipo de repertório solístico. Bendinelli, Fantini e Altenburg não enfatizaram em seus textos a improvisação, justamente para dar maior importância à tradição oral nos ensinamentos musicais. É possível desenvolver variações rítmicas e melódicas para alguns exercícios e melodias, principalmente nas notas longas.

5. Pirâmide: as notas mais fortes, com maior potência sonora no trompete estão situadas na região do Principal. Na região de clarino (notas agudas) estão as mais suaves, é a parte discreta e de cavalheirismo do instrumento. É técnico: fenômeno físico do instrumento verdadeiramente natural e com utilização de bocal barroco (que é grande). Os compositores combinavam o trompete com flauta e oboé. Em entrevista, David Kjar salientou que esta situação é às vezes relativa, sendo necessário uma ênfase ou fazer discrição – dependendo do contexto harmônico e musical. Kjar também enfatiza a busca da elegância e som bonito, suave na região de clarino do trompete barroco.

### **3.1.2. O repertório em Fantini para trompete solo**

As peças solo para trompete sem acompanhamento de Fantini foram denominadas: chamadas, ricercatas, entrata, imperiales, sonata di risposte, rotti. As ‘imperiales’ eram peças executadas tradicionalmente em grupo de cinco trompetes. Ele incluiu peças que foram utilizadas em cerimônias civis, para recebimentos de autoridades ou nobres.

Fantini colocou alguns exercícios com notas fora da série harmônica, fato que permaneceu nos séculos seguintes como algo de difícil de se fazer tecnicamente. A técnica do clarino praticamente se perdeu a partir de 1800 e, no final do século XIX, o professor suíço de trompete Hermann Ludwig Eichborn<sup>113</sup>, que tocou e pesquisou o repertório

---

<sup>113</sup> Hermann Ludwig Eichborn (1847-1918), suíço, foi professor de trompete e musicólogo. Publicou duas obras concernentes ao trompete natural e Fantini: “Girolamo Fantini, ein Virtuos des 17. Jahrhunderts und Seine Trompeten-Schule” e “The Old Art of Clarino Playing on Trumpets” – ambas publicadas na última década do século XIX.



barroco de trompete no final do século XIX, reconheceu em seus livros esta dificuldade técnica para se tocar o repertório de Fantini e retomar a técnica de clarino.

Modernamente, a técnica de clarino no trompete barroco só foi retomada a partir da segunda metade do século XX, com os trompetistas germânicos como Walter Holy e Robert Boden-Röder. Na Inglaterra, Don Smithers, Michael Laird e Stelle-Perkins. Friedmann Immer, Helmut Finke, Otto Steinkopf, Spidler, e Edward Tarr (na Alemanha). Além do trabalho como músico práticos, eles contribuíram com o desenvolvimento do trompete barroco, publicação de livros e artigos, editoração de partituras e métodos, gravações com interpretação historicamente orientadas, aulas em cursos e conservatórios. Os primeiros trompetistas gravaram com Nikolaus Harnouncourt nos anos 60 as Cantatas de Bach.

Conseqüentemente, com o estudo de partituras e tradados musicais voltados ao trompete, o método de Fantini veio a ser pesquisado e estudado. A contribuição de Igino Conforzi para a divulgação e estudo deste método teve maior divulgação a partir de 1990, após a publicação de artigos e suas gravações com trompetes históricos. Nos anos seguintes, Conforzi publicou a edição crítica (Urtext) do método em 1997 na Itália, aliado ao seu trabalho de ensino em trompete natural no Conservatório G. B. Martini, de Bolonha.

As notas fora da série harmônica são conseguidas, no trompete natural<sup>114</sup>, através da utilização do efeito conhecido como '*bending*' na terminologia inglesa ou '*lipping*' na terminologia alemã. Este efeito consiste em se manter a embocadura no instrumento e variar a afinação do harmônico, tanto para cima ou para baixo. Assim, é possível se chegar na nota lá, através da descida da afinação da nota sib. A partir de seus harmônicos, pode-se descer a afinação ou subir, de meio tom a um tom – dependendo do controle técnico que o instrumentista obtiver com o tempo. É necessário que o trompetista tenha uma boa

---

<sup>114</sup> O trompete natural corresponde a um termo da física do instrumento: ele realiza a escala sem auxílio de sistema de furos, válvulas ou pistões. São os trompetes que foram construídos no Renascimento, Barroco e Clássico.

embocadura para realizar este efeito, segundo Madeuf: “Você tem que ter uma boa embocadura e praticar muito porque ele é diferente de um trompete moderno.”<sup>115</sup>

No capítulo 01, apresentamos na p.37 a série harmônica de um trompete em dó. Agora, apresentamos todas as notas para trompete natural em dó, que foi proposta por Fantini no seu método:



**Figura 10:** notas propostas por Fantini para o trompete natural

A quarta e sexta notas, si1 e ré1 - as semínimas em negrito, são claramente fora da série harmônica e de difícil realização no trompete natural – pois elas acontecem nos harmônicos superiores. A realização do si1 e ré1 – ambos próximos ao dó central (que é harmônico da fundamental, neste caso), geralmente ‘empurra’ o som para a fundamental (dó1) ou para a terça (mi1), representada acima por semibreves.

O fá1 (semínima em preto) também é problemático por ser um harmônico muito estranho nesta região do Principal<sup>116</sup> do trompete em dó. Se fosse uma oitava acima (fa2) estaria tudo bem, pois é início do clarino e o harmônico correspondente (11º.) é o ambíguo: serve tanto para fazer o fá sustenido como o fá natural. Esta correção ou desvio é de realização relativamente fácil pelo trompetista ao ajustar a coluna de ar e entoar a nota que for desejada neste harmônico 11º. Mas, como fazer um fá1? Sobram duas opções. A primeira é levantar a afinação do mi1 (harmônico 5º.) em meio tom: isto parece ser fácil, mas acontece um maior des controle no trompete barroco que traz o harmônico 6º., a nota sol2. A segunda opção é abaixar este sol2 (harmônico 6º.) em um tom: tarefa mais difícil – mas que é possível se o trompetista estiver com bom domínio técnico no *bending* e com a vibração dos lábios nestas notas. Um bocal grande também ajuda muito.

<sup>115</sup>Resposta retirada do questionário que lhe foi enviado. Do original: “you need to have a good embouchure and to practise a lot because it is different from modern ones.”

<sup>116</sup> A região Principal é a região média do trompete e início do agudo (até o 10º. Harmônico). Os harmônicos são praticamente restringidos à fundamental, terça, quinta e sétima menor até o início da terceira oitava.

Esta técnica consiste em vibrar os lábios na nota fora da escala e desviar a coluna de ar para cima ou para baixo, fazendo variar a afinação do harmônico que é tocado no trompete. Há harmônicos que são fáceis de serem abaixados em um tom ou um tom e meio. Mas estes harmônicos da região do Principal apresentam maiores dificuldades em serem subidos em mais de um tom ou um tom e meio. Na prática, surgem harmônicos superiores – e a nota fora da série desaparece para dar lugar a uma nota da série harmônica. O ‘*treiben*’ ou *bending* labial na coluna de ar’ é uma técnica que leva algum tempo para ser desenvolvida e não é uma situação fácil para quem está no começo de aprendizado do trompete.

E como se realiza o *liping* ou *bending* no trompete barroco? Ao questionarmos os especialistas, formulamos esta pergunta: De que forma você consegue produzir notas foras da série harmônica no trompete natural? Madeuf nos respondeu: “vocalizando como todas as notas do instrumento (este é a única forma possível de se obter estas notas com segurança)<sup>117</sup>”. Uma idéia foi sugerida quando foi respondida pela professora Susan Williams: “Experimentatndo com vogais, com a cavidade da boca e com a língua<sup>118</sup>.”

Durante a pesquisa foram observadas estas dificuldades em fazer soar estas notas foras da série harmônica que são situadas na região do Principal. O pesquisador contou com um modelo barroco germânico e outro modelo inglês<sup>119</sup>. Por sugestão de Conforzi, Williams, Pacchioni e Madeuf, o pesquisador vedou os furos dos trompetes barrocos. No caso do modelo inglês, o próprio Pacchioni já havia vedado os furos do instrumento há alguns anos com cera, a fim de obter todos os efeitos e defeitos que um trompete natural possui. A visita de Conforzi também esclareceu ao pesquisador que um bocal grande auxilia na obtenção destas notas. Além disso, o trompete barroco moderno – com seu sistema de furos – oferece um grau maior de dificuldades para a obtenção destas notas, se comparado com um bom trompete natural.

---

<sup>117</sup> Da resposta original: “*in a vocal way like all the tones on the instrument (it is the only way possible to achieve these tones with safety)*”.

<sup>118</sup> Da resposta original: “*Experimenting with vowels, the cavity of the mouth & the tongue.*”

<sup>119</sup> Conforme explicitado no Cap. 01, pp. 25-27.

Esta pista de se pensar num trompete natural no trompete barroco deixada por estes professores serviu para trazer a indagação ao pesquisador: como funciona esta técnica do *lipping* no trompete natural que é mais característico do tempo de Fantini? Ou seja, como funcionaria esta técnica numa réplica de trompete do final do século XVI e início de XVII? A resposta a esta pergunta auxiliaria a compreender a proposta ‘fora da série harmônica’ que estava sendo enfrentada na pesquisa. Por não ser fácil encontrar um modelo histórico específico de trompete no Brasil, o pesquisador pediu auxílio ao seu velho amigo e professor de trompete barroco do Festival de Juiz de Fora/MG, o norte-americano David Kjar.

Atendendo a solicitação proposta, Kjar trouxe ao Brasil, em julho de 2008, um modelo histórico, correspondente aos trompetes que eram utilizados no final da Renascença e início do Barroco – um modelo de trompete natural apropriado para o repertório de Fantini. Era um trompete natural modelo inglês, longo e que possuía, de fato, uma resposta sonora diferente dos modelos barrocos germânicos. Esta diferença de construção deste instrumento é mostrada na foto a seguir.



**Fotografias 20 e 21:** David Kjar com réplica de trompete natural modelo renascentista/início do século XVII. Arquivo Flávio Boni (data: 14/07/2008).

Com relação aos primeiros exercícios com trompete solo, a recomendação inicial para a realização deles é para que seja feita em trompete natural ou com o trompete barroco

fechado, isto é, com os buracos vedados. Alguns fabricantes incluem pequenos parafusos para serem rosqueados nos buracos de digitação das voltas de afinação.

O trompete barroco ou natural, hoje em dia, é encarado como uma especialização do estudante ou do profissional de trompete. Um trompetista contemporâneo, geralmente começa os estudos no trompete moderno em si-bemol ou em dó e, progressivamente, mudamos para outros modelos de trompete cromáticos: fluegelhorn, trompete em ré, trompete em mi-bemol, trompete píncolo, etc. Portanto, o caminho para ser um bom trompetista natural é pelo estudo do trompete moderno. Conforzi esclareceu que se imagina que uma criança começava no trompete natural e quando aos vinte anos já deveria dominar a técnica do instrumento, na época de Fantini. A isso se alia um bom instrumento com campana martelada à mão e o bocal barroco.

### 3.1.3. Os primeiros exercícios

O primeiro exercício, denominado “*Principio di Tromba nominato dalla Musica, e dallo stile delli antichi Trombetti*”, do tratado corresponde à nomenclatura especial que Fantini utiliza para as notas da série harmônica no trompete natural, no registro grave e no Principal, que corresponde ao registro médio do instrumento. Não é bem um exercício, mas a terminologia das notas no trompete. Pode-se conferir esta terminologia de Fantini já no primeiro sistema do pentagrama que se encontra na sétima página do fac-símile do original, exemplificado no excerto a seguir:



**Figura 11:** nomenclatura das vozes no trompete natural

Para a região que chamamos de clarino (a partir do harmônico 10), Fantini utilizou a nomenclatura *soprano* – talvez já indicando sua intenção de propor vocalizações e de ligar a técnica do trompete à dos cantores, conforme seu texto inicial do método. O quadro abaixo explicita esta terminologia.

| Harmônico <sup>120</sup> | Nota             | Registro          | nome               |
|--------------------------|------------------|-------------------|--------------------|
| h1                       | dó <sup>0</sup>  | grave             | <i>Sotto Basso</i> |
| h2                       | dó <sup>1</sup>  | grave             | <i>Basso</i>       |
| h3                       | sol <sup>1</sup> | grave             | <i>Vurgano</i>     |
| h4                       | dó <sup>2</sup>  | grave (principal) | <i>Striano</i>     |
| h5                       | mi <sup>2</sup>  | médio (principal) | <i>Toccata</i>     |
| h6                       | sol <sup>2</sup> | médio (principal) | <i>Quinta</i>      |

Segue-se uma sequência de dez tocatas, baseadas na série harmônica, apenas para o trompete<sup>121</sup>, e com poucas variações rítmicas. A primeira delas, intitulada “*Prima toccata di Basso*”, está no registro grave e médio do instrumento, chegando com extensão da primeira nota<sup>122</sup> (dóØ fundamental) até o oitavo harmônico (dó3).

A produção de notas na região grave é obtida com pequena tensão labial, o que na prática é obtido com estudo diário e, no trompete natural ou barroco, com a utilização de um bocal com borda maior. Este exercício inicia-se com o harmônico 3 (sol<sup>1</sup>), e encerra com o primeiro harmônico – de difícil domínio técnico para a produção logo no início de um exercício:

<sup>120</sup> Para os trompetes a contagem dos harmônicos começa com a sua primeira nota.

<sup>121</sup> Neste caso, o trompete natural com a afinação em dó ou em ré.

<sup>122</sup> Série harmônica natural em dó.



**Figura 12:** Prima Toccata di Basso

O exemplo a seguir é a “*Seconda Toccata*”. Ela mantém as mesmas notas da tocata anterior e possui a primeira sugestão de vocalizações para a produção de articulações: te-ghe-da-tan-ta – ou seja, possuem um início claro (te-ghe-da)<sup>123</sup> e final com som mais percussivo e explosivo (tan-ta). Lembramos que a sílaba ‘ghe’ em italiano, corresponde foneticamente ao ‘gue’ em português.



**Figura 13:** Seconda Toccata

Fantini mantém no início do método, uma série de exercícios rítmicos na série harmônica até a ‘*Decima quinta toccata*’, utilizando como sugestão de vocalização a sequência: te – gue – da – tan – ta. Este aspecto sobre vocalização em exercícios de trompete é um dos mais polêmicos. Os métodos de trompete escritos no século XIX<sup>124</sup> valorizaram a vocalização mais restrita, como: ta, te, ti, da, de, di, etc. Mas estas vocalizações possuem interpretações diversas e não há consenso entre os professores. É uma questão que desperta diferentes visões entre professores de trompete, tanto modernos quando dos modelos históricos – nas suas diferentes escolas de sopros: a francesa, a italiana, a alemã, a russa, a norte-americana, a inglesa.

<sup>123</sup> Por uma questão metodológica, a sílaba italiana ‘gue’ foi alterada para o seu correspondente fonético em português ‘gue’.

<sup>124</sup> Dentre os quais podemos citar: “*Méthode pour la trompette*” – de 1857, escrito por François Georges Auguste Dauverné (1799-1874); “*Método d’istruzione per tromba a macchina*” – de 1853, de Raniero Cacciamani (1818-1885); “*Méthode complète pour la trompette d’harmonie*” – c. 1836, de Kresser.

Foi Bendinelli quem escreveu primeiro, para trompete, as vocalizações – no seu manuscrito é característico o uso de “dra”, principalmente como se fosse um anacruse ou harpejo de uma nota curta para outra de tempo maior. As vocalizações eram pensadas também com sentido rítmico, o que gerava as suas diferenças. Outro ponto importante é que os sinais militares que Fantini incluiu eram mnemônicos – passados por tradição oral aos trompetistas. Ele propôs a substituição das palavras de ordem ou comandos militares pelas vocalizações a fim de facilitar a produção de som no trompete. Por exemplo:

1. da – ton – della = butta sella (colocar as selas, preparar os cavalos)
2. attanalo = a cavallo (marchar os cavalos)
3. tin – ta = tutti (todos)

Com relação às vocalizações musicais, os de Fantini são parecidos com os que foram utilizados por Dallacasa e Bismantova – somente a vocalização “*dia*” é diferente e indica a realização de ligadura. Quanto às vocalizações sugeridas por Fantini, vemos um destaque para “da” ou “ta” no final de grupos de seis notas. Além disso, ele utiliza os seguintes sistemas silábicos:

|    |                               |                                    |
|----|-------------------------------|------------------------------------|
| 1. | ta – te - gue                 |                                    |
| 2. | te – gue - da                 |                                    |
| 3. | te- gue – da – tan – ta       |                                    |
| 4. | da – te – gue – te – gue – da | da – te – gue – te – gue – da – ta |

A respeito do método do Fantini – que é mais específico, cujo estudo vem sendo retomado há algumas décadas, escreveu Edward Tarr<sup>125</sup>: “*Quem pode dizer hoje, com certeza, que os te e ghe daquela época foram propostos para produzir um resultado idêntico ao te e ke de hoje?*”. Esta opinião veio um especialista que possui como língua materna o inglês e fluência em alemão.

<sup>125</sup> In: TARR, 1999, Band I: p. 112.



Fantini baseou seu método em uma grande gama de articulações (ligado, tenuto, stacatto, etc) através da proposição de vocalizações de diversas vogais e consoantes no trompete natural. Como utilizou diversas consoantes para este objetivo, o método ficou rico em escolhas de ataques, agrupamentos e finalizações. Isto auxilia a imaginação do trompetista no estudo técnico ou execução das peças.

O que de fato acontece, foneticamente, é uma subvocalização destas sílabas, ou seja, elas não são propriamente realizadas como quando são faladas, mas sim como se fossem sussurradas. Ou em outra hipótese, apenas imaginadas sonoramente. É a idéia de se produzir diversos tipos de ataques no instrumento de sopro – a fim de se dar coloridos aos sons e notas, de se evitar tocar tudo de uma única forma.

#### **3.1.4. Tenuto e ligaduras no trompete natural**

Geralmente, para os inícios das vocalizações, as consoantes empregadas nos trazem a idéia de ataque preciso quando se iniciam com as consoantes ‘t’ ou ‘d’. Hoje em dia, estas consoantes são classificadas pela Fonética como linguo-alveolares dentais, porque ao serem pronunciadas a ponta da língua toca entre os alvéolos e dentes superiores, obstruindo momentaneamente a corrente de ar. Esta situação fisiológica na fala humana determina maior nitidez no início da produção do som.

Numa situação prática o trompetista pode produzir o ‘t’ com caráter mais suave, se for levemente pronunciado – lembrando ou tentando aproximar para a sonoridade do ‘d’. O contrário também é válido: pode buscar uma sonoridade mais áspera, percussiva ou explosiva com ‘d’. Dessa forma, é de fato possível explorar gamas de sons tanto no trompete moderno como no natural. Estes exercícios de se explorar, combinar ou criar sonoridades articulando ‘da-de-di’, ‘te-ghe-da’ ou ‘ta-te-ti’ que Fantini escreveu no método, ilustram a idéia de se facilitar a produção de articulações no trompete natural.

Fantini também empregou a sílaba italiana ‘ghe’ que, para o português falado no Brasil, é foneticamente correspondente ao ‘gue’ com o ‘e’ mais fechado, como em guerrear. O ‘ghe’ não é uma sílaba muito clara e precisa para o início de uma nota no trompete, porém é de grande utilidade em finalizar uma articulação com mais precisão.

No caso do ‘r’ – uma consoante classificada como linguo-alveolar, foneticamente correspondente às palavras portuguesas: sonora, direção e aritmética – há a combinação com sílabas adequadas ao trompete como ‘t’ ou ‘d’, em que foram vistos anteriormente nos exemplos de Fantini: *ta-ra-da*, *te-re-da*, *ti-ri-da*, em quase todo o exercício “*Modo di battere la lingua puntata in diversi modi*”. Veremos o emprego constante de ‘te-ghe’, o que sugere a seguinte articulação de legato da primeira nota para a seguinte, como nos exemplos a seguir:



**Figura 14:** sugestão interpretativa

Estas formas de articulações mais curtas para o trompete natural correspondem a uma interpretação historicamente mais orientada, buscando a sonoridade de época. Para estes graus conjuntos, praticamente agrupam-se de duas em duas notas. Se esta mesma frase musical fosse proposta para um repertório já do início do século XIX ou no Romantismo, provavelmente seria mais tocada de forma mais ligada e agrupada de forma mais conjunta.

### 3.1.5. Stacatto

Acontece quando se toca as notas mais separadas umas das outras – sua origem etimológica vem do italiano e significa destacado ou notas destacadas. As sílabas que são mais empregadas para isso são iniciadas com a letra ‘t’ (ta, te, ti). O ‘d’ também proporciona uma variante de stacatto com início mais suave. Ao combinar com consoantes línguo-velares ‘k’ (*carro, quente, quilombo*) e ‘g’ (*gato, gota*), já temos o efeito de estacato duplo ou tripo em suas possibilidades de articulações: ta-ka-ta, ta-ka-da, ta-ga-da, te-gue-da, te-ghe-ta. O ‘t’ no trompete natural, por vezes, salienta um efeito percursivo e de timbre com ataque explosivo, especialmente para quando é acompanhado por tímpanos.

#### 3.2.1. “*Modo di battere la lingua puntata in diversi modi*”

A tradução em português deste exercício é: “método de se bater a ponta da língua em diversas maneiras”. Já no início de seu método, Fantini deixa clara a intenção de exploração das articulações fonéticas no trompete. Através disso, o estudante-intérprete pode explorar os afetos ou efeitos oferecidos em cada exercício, variando as articulações e aplicando efeitos de *inegalité* nos andamentos.

Um aspecto esclarecedor da criatividade de Fantini observa-se no exercício “*Modo di battere la lingua puntata in diversi modi*” em que ele emprega diversas vocalizações nos mesmos fraseados musicais. A primeira vocalização sugere uma idéia mais próxima do tenuto ou ligado a ser feito de duas em duas notas: *le – ra – le – ra – li – ru – li*. A segunda vocalização, já no compasso terceiro, nos traz a idéia de destacado entre as notas (stacatto) com as vocalizações: *ta – te – ta – ta – ti – ta – ta*, justamente pelo emprego da consoante ‘t’ – que nos traz um ataque maior de língua na produção das notas. Mesmo que este ‘t’ seja trocado por um ‘d’ – a fim de se produzir um ataque de língua mais suave, ainda se mantém a idéia de separação, de se destacar as notas individualmente.

Este exercício também esclarece um aspecto essencial no trompete natural: a sua capacidade de produzir coloridos entre as notas. Justamente ao sugerir uma segunda e terceira linhas de vocalizações, Fantini nos traz idéias de se produzir coloridos diferentes, ou seja, sons diferentes nas mesmas notas.

Aliado a isto, ele sugere também a sílaba “dia”, para se produzir um novo tipo de ligado entre duas notas. Lembramos que as sílabas ‘ra’, ‘re’ e ‘ri’ empregadas neste exercício, possuem o som átono de um ‘r’ como em barata, pureza, dirigível. Vejamos o esquema das vocalizações deixadas neste exercício, dos compassos 1 a 6:

|            | <b>Compassos 1 a 2</b>         | <b>Compassos 3 e 4</b>       | <b>Compassos 5 e 6</b>      |
|------------|--------------------------------|------------------------------|-----------------------------|
| <b>I</b>   | <i>le-ra-le-ra-li-ru-li</i>    | <i>ta-te-ta-ta-ti-ta-ta</i>  | <i>ta-te-ta-te-ta-te-ta</i> |
| <b>II</b>  | <i>ti-ri-ti-ri-ti-ri-di</i>    | <i>la-de-ra-la-la-la-la</i>  | <i>la-ra-le-ra-la-ra-la</i> |
| <b>III</b> | <i>te-ghe-te-ghe-te-ghe-di</i> | <i>lal-de-ra-de-ra-de-ra</i> |                             |

Este exercício mostra uma gama de sílabas para a produção de articulações diferentes nos mesmos agrupamentos de notas. No original possui três linhas de articulações nos dois primeiros sistemas (compassos de 1 a 9), duas linhas no terceiro sistema (compassos 10 a 12) e uma no último sistema (compasso 13 a 16). Ele concentra este exercício na região do principal (registro médio) e parte dele no início da região do clarino do trompete (região aguda).

Continuando, no segundo sistema (compassos de 7 a 9), ele duplica a velocidade do exercício ao empregar, em cada compasso de quatro tempos, grupos de quatro semicolcheias por tempo e finaliza a frase com uma semínima.

|     | Compasso 7                                  | Compasso 8                                | Compasso 9                               |
|-----|---------------------------------------------|-------------------------------------------|------------------------------------------|
| I   | <i>le-ra-le-ra-la/ta-<br/>te-ta-te-ta</i>   | <i>tia-dia-da/la-<br/>re-la-re-la</i>     | <i>la-ra-le-ra-le-<br/>ra-la</i>         |
| II  | <i>te-ghe-te-ghe-<br/>da/te-re-te-re-da</i> | <i>dia-dia-da/ta-<br/>ra-te-re-da</i>     | <i>ta-ra-te-re-te-<br/>re-da</i>         |
| III |                                             | <i>le-ra-le-ra-<br/>la/ti-ri-ti-ri-da</i> | <i>te-ghe-te-<br/>ghe-te-ghe-<br/>da</i> |

Vejamos este exercício, conforme Fantini propôs, em edição moderna:

le ra le ra le ra li ta te ta ta ti ta ta ta te ta te ta te ta  
ti ri ti ri ti ri di la le ra la la la la la ra le ra la ra la  
te ghe te ghe te ghe di lal de ra de ra de ra

7  
le ra la re la ta te ta te ta tia\_ tia\_ da la la le ra la la la le ra le ra la\_  
te ghe te ghe da te re te te da dia\_ dia\_ da ta ra te re da ta ra te re te re da  
le ra le ra la ti ri ti ri da te ghe te ghe te ghe da

10  
la la le ra le ra le ra te ghe the ghe te ghe te ghe ti ri ti ri ti ri ti\_ \_  
te re te re te re te re le ra le ra le ra le ra te ghe te ghe te ghe di\_ \_

13  
ta te re di te re di te re di ta te ta ta ti ta ta te ta ta ta te ta ta ta ta ti

**Figura 15:** Modo di battere la lingua puntata in diversi modi

Uma possibilidade interpretativa para este exercício, pode ser feita desta maneira, como sugestão para a exploração musical:

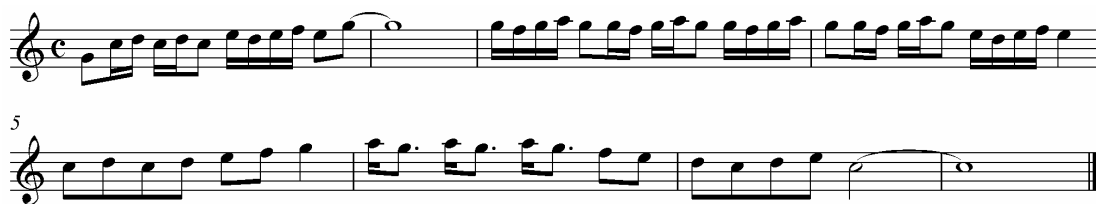


**Figura 16:** sugestão interpretativa

O método continua com algumas peças para o trompete solo, que constituem um material para a prática da região principal e início do clarino, até o harmônico 13 (la3). Este é mais um avanço da época, duas décadas após a publicação do primeiro método de trompete de Césare Bendinelli. Segundo Edward Tarr<sup>126</sup>:

Estas peças não-acompanhadas (*chiamate di capriccio e ricercare*) oferecem um bom material para a prática na região do principal, significativamente expandido para uma direção para cima, em oposição à Bendinelli – eles trazem ao trompetista moderno possibilidades de desenvolvimento de sua imaginação em determinadas articulações desejadas.<sup>127</sup>

Neste caso, a “*Prima chiamata di capriccio*”, exemplificada a seguir, nos serve como exemplo deste raciocínio:



**Figura 17:** *Prima chiamata di capriccio*

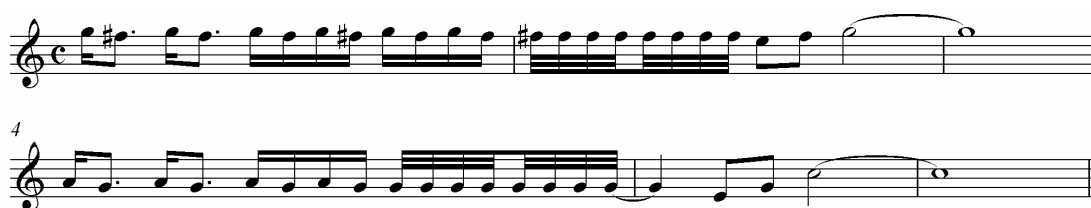
<sup>126</sup> In: TARR, 1999, Band I, p. 118.

<sup>127</sup> Do original em alemão: “Die folgenden unbegleiteten freien Stücke (*chiamate di capriccio und ricercate*) bieten gutes Übungsmaterial im normalen Spielbereich – gegenüber Bendinelli nach oben erheblich erweitert – und geben dem modernen Trompeter Möglichkeit zur Entfaltung der eigenen Fantasie bei der Artikulationsgestaltung.”

Uma primeira questão que temos que ter em mente é que os exercícios foram pensados por Fantini para o trompete natural, tanto com as notas dentro da série harmônica e algumas fora, visto que este autor foi reconhecido virtuose deste instrumento.

### 3.2.2. O ‘grosso’ e o trilo rítmico em Fantini

Fantini também exemplificou como era o trilo do começo do século XVII para o trompete: mais de caráter rítmico. Os tipos de trilos que nós geralmente estamos acostumados são baseados nas variações melódicas de um grau em uma nota principal. Mas no primeiro compasso do exemplo, a seguir, Fantini colocou um ‘*grosso*’, traduz-se em português simplesmente como *grupo*. Já no primeiro tempo do segundo compasso acontece a repetição rítmica da nota fá-sustenido (portando o décimo-primeiro harmônico do trompete em dó). Esta repetição rítmica era como se fazia o trilo no início do século XVII nos instrumentos de sopro e de cordas. Segundo as orientações dos professores de trompete natural Kjar, Williams, Madeuf, Conforzi e do musicólogo Pacchioni, não se deve realizá-lo na precisão rítmica exata como está escrito. Isto é necessário para dar expressividade ao trilo quando usa-se uma pequena ‘liberdade rítmica’, por exemplo: um atraso numa nota ou aplicar um efeito parecido com a ‘*inegalité*’.



**Figura 18:** Grosso e trillo

Este tipo de trilo rítmico é pouco conhecido entre os trompetistas práticos por ser uma especificidade estilística do início do repertório barroco. Lembramos que o trompete começara a ser empregado musicalmente naquele início de século XVII. Já para repertórios de algumas décadas posteriores, como dos compositores Viviani, Torelli e Vivaldi, o trilo já

era realizado na variação rítmica e harmônica da nota principal – e assim foi caracterizado por todo o período barroco. Segundo o professor Pacchioni<sup>128</sup> foi quase que uma junção do antigo trilo rítmico, provavelmente originário na música medieval e com exemplos até na música renascentista, com o ‘*grosso*’ – que consistia num grupo de notas que variavam em um grau ascendente ou descendente.

### 3.2.3. O repertório musical

As peças com caráter musical são em sua maioria danças, nomeadas como: *aria*, *baletto*, *brando*, *capriccio*, *corrente*, *gagliarda*, *salterello*, *sarabanda*, *sonata*. Após esta classificação das peças musicais, havia com um nome de uma família de nobres – que freqüentaram a corte de Toscana na época de Fantini. Por exemplo: ‘Capriccio detto del Suares’; ‘Corrente detta del Bonarelli’; ‘Brando detto il Pietra’; ‘Sonata detta del Nero’.

À primeira vista, as peças parecem simples harmônica e ritmicamente – mas o segredo está na variação rítmica das células musicais propostas por Fantini. Com a ornamentação rítmica, pode-se enriquecer a interpretação das peças estilisticamente, como mostra o exemplo abaixo em duas variações de um motivo inicial:



**Figura 19:** exemplo de variação

<sup>128</sup> Informação obtida pelo pesquisador em entrevista, em dezembro de 2007, na residência deste professor.



Em relação às peças acompanhadas por baixo contínuo, pode-se citar a “*Corrente detta del Bonarelli*”, em que Fantini já começa a colocar notas que estão fora da série harmônica natural, ao utilizar um fá-sustenido no compasso 9, um dó-sustenido no compasso 13 e um lá natural no compasso 16. Estas notas podem ser obtidas através da vocalização e utilização do efeito de *bending*.

É interessante notar que melodia consiste em pequenas frases, das quais o intérprete deve buscar dar ênfase na interpretação musical. A primeira frase começa no primeiro compasso e termina no segundo, sendo repetida nos compassos 3 a 4. Sugerimos que ela seja repetida com um pouco volume, ou seja, o emprego do *forte* e do *piano* quando se repetem alguma das frases.

Do compasso 15 ao início do 16 observa-se um grupo de notas iguais na melodia do trompete, o sol<sup>2</sup> – aqui sugerimos o emprego de diferentes vocalizações para diferenciá-los.

#### Sonata detta del Bonarelli (1638)



**Figura 20:** Sonata detta del Bonarelli

É um exemplo da utilização do trompete numa melodia que começa na região inicial do clarino, explora a região do principal (compassos 15 e 16) e finaliza com uma volta ao clarino e afirmação do dó na cadência final (dó3 para o trompete no último compasso).

### 3.2.4. “Prima Sonata di Tromba, et Organo insieme detta del Colloredo”

O exemplo a seguir é a “*Prima sonata di Tromba, et Organo insieme detta del Colloredo*” Tanto Fantini como Frescobaldi estiveram a serviço do Grão-Duque de Toscana, Ferdinando II. Em abril de 1634, Frescobaldi retornou à Roma sob o mecenato da família do papa da época, Urbano VIII, garantindo uma maior reputação e estabilidade financeira<sup>129</sup>. Fantini continuou em Florença.

A primeira nota da melodia é o harmônico oitavo (nota dó3): pode ser vista como nota aguda da região do Principal ou início da região de clarino do trompete natural. Sugerimos que seja enfatizada sua duração por ser a repetição da nota fundamental de trompete e descer para a Quinta (sol2). É um começo solene e triunfal para melodia. Segundo Kjar, didaticamente são propostos aos alunos que coloquem frases abaixo de melodias, pode-se imaginar esta nova vocalização<sup>130</sup>:



“hey, I am here!”

**Figura 21:** vocalização sugerida por David Kjar

<sup>129</sup> In: Grove New Dictionary of Music and Musicians, 2001.

<sup>130</sup> Esta vocalização em inglês foi sugerida por ele durante aulas nas edições de 2005 a 2008 do “Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga”, em Juiz de Fora-MG.

A melodia do segundo para o terceiro compasso, onde há a mudança para 3 por 4 na fórmula de compasso pode ser tocada de forma mais lírica. Ele apresenta a ambigüidade do décimo primeiro harmônico: primeiramente como fá natural e depois com o trilo rítmico no fá-sustenido. Portanto, se o trompetista não utilizar a técnica de digitação dos furos no trompete barroco ou se for tocado no trompete natural – deve-se retirar e depois salientar a afinação alta deste harmônico.

The image displays a musical score for Trombone and Organ, consisting of six systems of staves. The notation is as follows:

- System 1:** Measures 1-6. The Trombone part (treble clef) begins with a whole note, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The Organ part (bass clef) provides a steady accompaniment with whole and half notes. A trill (tr) is marked above the Trombone staff in measure 5.
- System 2:** Measures 7-10. The Trombone part features a series of eighth notes and a half note. The Organ part continues with a steady accompaniment. A trill (tr) is marked above the Trombone staff in measure 10.
- System 3:** Measures 11-16. The Trombone part includes a series of eighth notes and a half note. The Organ part continues with a steady accompaniment. A trill (tr) is marked above the Trombone staff in measure 16.
- System 4:** Measures 17-22. The Trombone part features a series of eighth notes and a half note. The Organ part continues with a steady accompaniment. A trill (tr) is marked above the Trombone staff in measure 22.
- System 5:** Measures 23-26. The Trombone part includes a series of eighth notes and a half note. The Organ part continues with a steady accompaniment. A trill (tr) is marked above the Trombone staff in measure 26.
- System 6:** Measures 27-28. The Trombone part features a series of eighth notes and a half note. The Organ part continues with a steady accompaniment. A trill (tr) is marked above the Trombone staff in measure 28.

**Figura 22:** Prima Sonata di Tromba, et Organo insieme detta del Colloretto

## Conclusão

Durante a pesquisa foi grande o intercâmbio de informações com especialistas em trompete barroco e natural, na busca de uma maior compreensão sobre estes instrumentos e o método de Fantini. O acesso ao pensamento e opiniões desses professores e músicos práticos, através do intercâmbio de informações sobre trompete barroco e trompete natural, auxiliaram de forma eficaz o desenvolvimento desta pesquisa sobre Fantini, seu método e trompetes históricos.

O principal mérito do método de Fantini é que ele funciona como um repertório iniciante para trompete barroco, auxiliando o trompetista no domínio técnico deste instrumento histórico. Por conter a maioria de suas peças na região do clarino, ele auxilia no fortalecimento da embocadura e conseqüente afinação. Não que ele seja de características fáceis e que progressivamente vai evoluindo – esta proposta não funciona para este método como nos métodos mais modernos ou como são pensados os métodos musicais de hoje, segundo Susan Williams ao responder o questionário enviado. Assim ela nos respondeu<sup>131</sup> sobre este método e suas articulações:

As articulações às vezes nem sempre são pronunciadas literalmente, penso que muitas trazem dificuldades que são possíveis de serem superadas – Tenha um novo conceito de como as coisas podem soar! Claro e puro como um conceito moderno!

Essa opinião também foi defendida pelo trompetista alemão Friedmann Immer, que leciona no Conservatório de Amsterdã, Holanda, quando respondeu ao questionário que o pesquisador enviou em 2006.

Outro ponto importante a salientar é que o estudo deste método pode servir de exploração musical sobre como é feita uma interpretação, historicamente orientada, do repertório do início do século XVII com o trompete barroco ou natural. Pode-se utilizar para isto:

---

<sup>131</sup> Esta entrevista integral e traduzida para o português encontra-se no Anexo 01 desta dissertação.

- a) Técnica da ‘*messa de voce*’, comumente utilizada por cantores, para trazer maior lirismo na interpretação de notas longas (*piano-crescendo-forte-descrecendo-piano*).
- b) Articulações através das vocalizações: na abertura dos lábios, como explorando as possibilidades de articulação que o bocal barroco e o trompete barroco oferecem.
- c) Trilo rítmico e grupo (*grosso*) para expressividade musical.
- d) Exploração de sonoridades e coloridos no trompete barroco: explosiva, lírica, suave, marcial.
- e) Uso dos harmônicos fora da série harmônica, através das vocalizações, vibração dos lábios e pela abertura dos lábios no bocal, sem forçá-los, a fim de mudar a entonação e direção da coluna de ar.
- f) Utilização do trompete natural ou do trompete barroco com os furos fechados, a fim de sentir a afinação e desvios da série harmônica neste tipo de trompete.

Portanto, a partir de Fantini, um trompetista pode começar e especializar-se em trompete natural e abrir um novo horizonte para o estudo de outros repertórios de música antiga.

## Bibliografia

- ALTENBURG, Johann Ernst. *Essay on an Introduction to the Heroic and Musical Trumpeters' und Kettledrummers' Art*. [Halle: 1795] –Tradução para o inglês e comentários de Edward H. Tarr. Dresden: The Brass Press; 1971.
- ARBAN, Jean-Baptiste. *Complete Complete Conservatory Method for Trumpet*. New York: Carl Fischer Music, 1982.
- BAINES, Anthony. *Brass Instruments: their History and Development*. New York: Dover, 1993.
- BARCLAY, Robert. *A Trumpet-Making Workshop for Beginners* – artigo. In: Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein, Band 60: pp.215-220;1999.
- BARSBY, Helen. *The Baroque Trumpet International Seminar*; artigo. In: International Trumpet Guild Journal, Sepember; 1995.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press;1997.
- BATE, Philip. *The Trumpet and Trombone – an Outline of their History, Development and Construction*. 2a. ed. New York: W.W. Norton & Company; 1972.
- BENDINELLI, Cesare. *Tutta l'arte della trombetta (1614)* – fac-simile do original.
- BLAUKOPF, Kurt. *Musik in Wandel der Gesellschaft: Grundzüge Musiksoziologie*. Munique: R.Piper & Co. Verlag; 1982.
- BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company; 1947.
- CALDWELL, Titcomb. *Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: technique and music*; artigo. In: The Galpin Society Journal, Vol. 9 (jun/1956), pp. 56-81.
- CASEY, Donald E. *Descriptive research: techniques and procedures*. In: COLWELL, Richard (Org.). *Handbook of research on music teaching and learning*. New York: Schirmer; 1992.
- CONFORZI, Igino. *Girolamo Fantini – Modo per imparare a sonare di tromba (1638) – a cura de Igino Conforzi* – edição crítica urtext. Bolonha: Ut Orpheus Edizioni; 1998.

- \_\_\_\_\_. *Girolamo Fantini “monarca della tromba”: nuove acquisizioni biografiche* - artigo. In: *Recercare – rivista per lo studio e la pratica della musica antiga*, II: pp.225-241; 1990.
- \_\_\_\_\_. *Girolamo Fantini, “Monarch of the Trumpet”: new lights on his works* - artigo. In: *Historic Brass Society Journal*, VI, pp. 32-60; 1994.
- EICHBORN, Hermann. *Girolamo Fantini, ein Virtuos des 17. Jahrhunderts und seine Trompeten-Schule*. Köln: Editions Bim; 1995.
- \_\_\_\_\_. *The old art of the clarino playing on trumpets*. Trad. Bryan R. Simms. Denver: Tromba Publications, 1979.
- FANTINI, Girolamo. *Modo per imparare a sonari di tromba (Frankfort 1638)*. Fac-símile do original. Nashville: The Brass Press, 1972.
- GÜTTLER, Ludwig. *Bach: complete trumpet repertoire*; volumes 1, 2 e 3. Dresden: Musica Rara; 1971.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Tradução de Luiz P. Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- \_\_\_\_\_. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*; Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; 1998.
- KENYON, Nicholas. *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press; 1988.
- LANG, Paul Henry. *Musicology and Performance*. Editado por Alfred Mann e G. Buelow. New Haven: Yale University Press; 1997.
- LINDGREN, Lowell. *The Baroque Era*. In: ROSENTIEL, Léonie. *Schimer Hystory of Music*. New York: Schimer Books; 1982.
- MENDE, Emilie. *Arbre généalogique illustré des cuivres européens depuis le debut du Moyen Age*. Vuarmarens: Editions Bim; 1978.
- MENKE, Werner. *History of the Trumpet of Bach and Händel*. Nashville: The Brass Press; 1985.
- MINTER, Martin. *G. F. Handel: Complete Trumpet Repertoire*; vols. 1 e 2. London: Musica Rara; 1974.
- NAYLOR, Tom. *The Trumpet and Trombone in Graphic Arts (1500-1800)*. Nashville: The Brass Press; 1979.



- NEUMANN, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with special emphasis on J. S. Bach*. New Jersey: Princeton University Press; 1978.
- \_\_\_\_\_. *Performance Practises of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*; com assistência de Jane Stevens. New York: Schirmer Books; 1993.
- PACCHIONI, Giorgio. *Selva di Vari Precetti – la pratica musicale tra i secoli XVI e XVIII nelle fonti dell’epoca, vol. I: elementi della musica figurata*. Bolonha: Ut Orpheus Edizioni, 1995.
- PALISCA, Claude V. *Studies in the history of Italian music and music theory*. Oxford: Claredon; 1994.
- SABATINI, Francesco; COLETTI, Vittorio. *Dizionario Italiano Sabatini Coletti*. 2<sup>a</sup>. ed. Firenze: Giunti; 1999.
- SERAPHINOFF, Richard. *Compromise and Authenticity in the Baroque Trumpet and Horn* – artigo. In: Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein, Band 60: pp. 199-206; 2000.
- SMITHERS, Don L. *The music and history of the baroque trumpet before 1721*. 2a. edição. Carbondale: Southern Illinois University Press; 1988.
- SPINELLI, Vincenzo; CASASANTA, Mario. *Dizionario Completo Italiano-Portoghese e Portoghese-Italiano*. Milano: Ulrico Hoepli Editore; 1988.
- STANLEY, Sadie. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>a</sup>. edição. Londres: Macmillan; 2001.
- TARR, Edward H. *Die Kunst des Barocktrompetenspiels, Band I: Basisübungen*. Mainz: Schott Musik International, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Die Kunst des Barocktrompetenspiels, Band II: Methodik des Zusammenspiels*. Mainz: Schott Musik International, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Die Kunst des Barocktrompetenspiels, Band III: Ein buntes Bouquet auserlesener Aufzüge für 2-4 Trompeten, einige auch mit Pauken*. Mainz: Schott Musik International, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Die Trompete*. 4<sup>a</sup>. edição. Mainz: Schott Musik International, 2005.
- \_\_\_\_\_. *The Trumpet*. Portland: Amadeus, 1988.
- THOMPSON, James. *The Buzzing Book: Complete Method*. Vuarmarens: Editions Bim, 2001

## **ANEXO 01 – Questionário enviado a especialistas**

Um dos aspectos a se salientar nesta pesquisa foi a constante troca de informações com professores de trompete natural/barroco e trompetistas especialistas desta área, seja através de emails, telefonemas, encontros, aulas e workshops<sup>132</sup>.

O questionário foi entregue pessoalmente a David Kjar, que respondeu as perguntas em entrevista pessoal ao pesquisador durante aulas práticas de trompete barroco no ‘XVIII Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga’ de Juiz de Fora – MG.

### **O questionário enviado a especialistas de trompete barroco**

Para um melhor entendimento de questões relativas ao trompete natural e o tratado de Fantini, o pesquisador preparou o questionário com quatro tópicos principais: a) início de aprendizado com o trompete barroco ou natural; b) a técnica no trompete natural; c) o método de Girolamo Fantini; d) Trompete natural e trompete moderno. Para a metodologia de entrevista, análise de dados e estruturação deste questionário o pesquisador contou com o auxílio do músico e jornalista Tiago Cesquim<sup>133</sup>. A versão final em inglês foi corrigida por Bruna Vasconcelos<sup>134</sup>.

#### *a) O início do aprendizado com o trompete natural*

1. Quando você começou a tocar trompete natural?
2. O que o motivou a escolher o instrumento histórico?
3. Como foram os primeiros momentos com o instrumento histórico?
4. Quais são as suas sugestões quando o trompetista está iniciando os estudos no trompete natural? Como pode ser iniciado este aprendizado?

---

<sup>132</sup> Esta situação manteve-se mesmo após a visita de Igino Conforzi à Universidade Estadual de Campinas (20 a 27/08/2008), como também pelo encontro do pesquisador e entrevistas com Edward H. Tarr em sua estada no Brasil, no mês de setembro/2008, em curso de trompete barroco ministrado na Unirio/RJ.

<sup>133</sup> Tiago Cesquim graduou-se em Música Popular pelo Instituto de Artes – Unicamp em 2008.

<sup>134</sup> Graduada em Engenharia de Alimentos pela FEA-Unicamp e com experiência de vivência cultural em Londres, Inglaterra.

*b) Técnica do trompete natural*

5. Como é a sua rotina de estudos com o trompete natural?
6. Você utiliza a técnica dos furos para estudar o trompete natural? Em algum momento você não utiliza os furos?
7. De que maneira você faz trilos no trompete natural? Utiliza os furos para isso?
8. Hoje em dia, quais métodos você recomenda e utiliza para o estudo do trompete natural?
9. Como você escolhe o tipo de bocal a ser utilizado no trompete natural?
10. De que forma você consegue produzir notas fora da série harmônica no trompete natural?

*c) “Modo per imparare a sonare di tromba” – Girolamo Fantini, 1638*

11. Você estuda o método do Fantini?
12. Há algum cuidado ou procedimento especial ao se estudar este método?
13. No que este método o ajudou na técnica do trompete natural? Quais foram os aspectos de melhoria técnica que este método trouxe a você?
14. Como você produz, no trompete natural, as articulações sugeridas por Fantini (ta-na-ton-te-ghe, etc.)? Comente sobre esta característica neste método.

*d) Trompete natural e trompete moderno*

15. Você acha importante o uso do trompete natural em repertório dos séculos XVI, XVII, XVIII?
16. Qual a sua opinião sobre a utilização do trompete moderno neste repertório?

A coleta de respostas apresentou uma situação em comum: vários professores propondo a diminuição ou até mesmo a não utilização dos furos no trompete barroco. Praticamente, foi ponto pacífico entre eles a não utilização da digitação com furos no repertório de Fantini. Algumas das respostas contêm erros de digitação em inglês, visto que alguns pesquisadores não falam a língua inglesa. Optamos por inserir as respostas originais, após a tradução para o português.

## 1. Respostas de Susan Williams

Obtidas por email respondido no dia 31 de julho de 2007. Australiana, radicada desde os anos 80 na Alemanha. Williams é professora de trompete natural/barroco no Conservatório de Haia desde 1987. É conhecida por salientar a utilização do corpo (cinesiologia) na criatividade da técnica com o trompete natural. Ela tanto utiliza os furos (trompete barroco), como também não (trompete natural). Esta professora emprega o método de Fantini nos seus trabalhos didáticos, segundo seus ex-alunos que o pesquisador contactou: David Kjar, Geerten Rooze e Mark Geelen.

### a) O início do aprendizado com o trompete natural

1. Quando você começou a tocar trompete natural?

*R. Em 1998.*

*[In 1988.]*

2. O que a motivou a escolher o instrumento histórico?

*Eu estava mais interessada no período barroco (e música antiga) – a música é mais pura.*

*[I am most drawn to the baroque period (and earlier) – the music is more pure.]*

3. Como foram os primeiros momentos com o instrumento histórico?

*R. Simplesmente senti que eu estava em casa.*

*[It felt simply that I was home]*

4. Quais são as suas sugestões quando o trompetista está iniciando os estudos no trompete natural? Como pode ser iniciado este aprendizado?

*Explore/encontre NO instrumento onde as notas estão e qual é o som – não focalize na afinação, mas no sentimento. Toque SEM os furos até que você esteja em harmonia com o instrumento e tocando toda a sua extensão (duas vezes mais longo do que um trompete moderno). Utilize um modelo de bocal ANTIGO (muito importante para encontrar o que verdadeiramente deve ser um som de um trompete natural). Escute bons músicos barrocos de OUTROS instrumentos e voz para articulação e estilo de fraseado.*

*[Explore/ find out FROM the instrument where the notes are and what the sound is – do not focus on accuracy but on feeling. Play WITHOUT holes until you are in harmony with the instrument and are playing its entire length. (twice as long as a modern one). Use an OLD model mouthpiece (very important for finding the real sound of a natural trumpet. Listen to good baroque musicians of OTHER instruments and voice for articulation and phrasing style.]*

b) Técnica do trompete natural

5. Como é a sua rotina de estudos com o trompete natural?

*Para isso você precisa fazer uma lição comigo! O importante não é o quê você toca, mas o seu estado mental e conexão de seu corpo com uma clara intenção no que você deseja ouvir. Isto precisa ser praticado.*

*[For this you need to take a lesson from me! Important is not what you play, but your state of mind and linking your body with a clear intention of what you want to hear. This must be practiced.]*

6. Você utiliza a técnica dos furos para estudar o trompete natural? Em algum momento você não utiliza os furos?

*Para ter uma boa noção do instrumento: sem furos. Para o preparo e apresentação de peças difíceis: eu usaria os furos. É uma opção para cada pessoa quando tocar sem os furos.*

*[To get a good feeling with the instrument: no holes.  
To prepare and perform difficult pieces: I would use holes. It is a choice for each person when to perform without holes.]*

7. De que maneira você faz trilos no trompete natural? Utiliza os furos para isso?

*Os trilos são feitos por um sutil movimento da língua, que apenas funciona quando o resto da técnica está balanceada (garganta aberta, correta conexão para suporte dos músculos abdominais, peito para cima e aberto).*

*Nunca utilize os furos – exceto nas primeiras 2 ou 3 notas se precisar deixar perfeitamente afinado. O trilo mesmo é feito com a língua.*

*[Trills are a subtle tongue movement which only works when the rest of the technique is balanced. (throat open, direct connection to support of stomach muscles, chest up & open)*

*Never use holes – unless the first 2 or 3 notes need to be perfectly in tune. The trill itself is done with the tongue.*

8. Hoje em dia, quais métodos você recomenda e utiliza para o estudo do trompete natural?

*Nenhum. Você precisa ter muita consciência de abordagem para saber o que é necessário para ficar mais proficiente e praticar cada dia afinado onde você está AGORA com a sua técnica musical. Disciplina é praticar 6 dias por semana com real consciência. É importante tirar um dia para refletir, descansar os músculos e relaxar.*

*[None. You need to have a very conscientious approach to what is really needed to become more proficient and practice each day being in tune with where you are NOW with your playing. Discipline is to practice 6 days a week with real consciousness . It is important to take a day off to reflect, heal muscles and relax.]*

9. Como você escolhe o tipo de bocal a ser utilizado no trompete natural?

*Eu tive uma boa idéia de qual o tamanho de copo funciona para mim e eu os tenho feito com anel chapado, entrada angulada e 'backbore' profundo. O resultado é uma complexa gama de sobretons impossíveis num bocal moderno e do qual eu posso extrair coloridos diferentes do violento ao suave.*

*[I had a very good idea what cup size works for me and had it made with flat rim, sharp entrance to throat and stepped backbore. The result is a complex set of overtones impossible on a modern mouthpiece and from which I can achieve different colours in sound from rough to sweet.]*

10. De que forma você consegue produzir notas foras da série harmônica no trompete natural?

*Experimentando com vogais, a cavidade da boca e com língua.*

*[Experimenting with vowels, the cavity of the mouth & the tongue.]*

c) “Modo per imparare a sonare di tromba” – Girolamo Fantini, 1638

11. Você estuda o método do Fantini?

*Por alguns anos.*

*[For some years.]*

12. Há algum cuidado ou procedimento especial ao se estudar este método?

*Dedique tempo e toque-o integralmente para entender o que ele pode te dizer.*

*[Take time and play through all of it to understand what it can tell you.]*

13. No que este método o ajudou na técnica do trompete natural? Quais foram os aspectos de melhoria técnica que este método trouxe a você?

*Articulação. Estilo.*

*[Articulation. Style.]*

14. Como você produz, no trompete natural, as articulações sugeridas por Fantini (ta-na-ton-te-ghe, etc.)? Comente sobre esta característica neste método.

*As articulações, às vezes, nem sempre são pronunciadas literalmente, embora muitas que parecem difíceis são bem possíveis de serem realizadas – Tenha um novo conceito de como as coisas podem soar! Claro e puro como um conceito moderno.*

*[ The articulations are not always meant literally, though many seemingly difficult ones are quite possible - Get a new concept of what things should sound like! Clean and pure is a modern concept.]*

d) Trompete natural e trompete moderno

15. Você acha importante o uso do trompete natural em repertório dos séculos XVI, XVII, XVIII?

*Soa melhor! Combina com outros instrumentos – ele é COMPLETAMENTE um instrumento diferente (duas vezes mais comprido que um trompete moderno – ao contrário de uma trompa natural ou trombone barroco).*

*[Sounds better! Blends with other instruments – it's a COMPLETELY different instrument (2x longer than a modern one – unlike natural horn and trombone).]*

16. Qual a sua opinião sobre a utilização do trompete moderno neste repertório?

*O trompete píncolo aparece muito – diminui as possibilidades na música de câmara – por exemplo, no 'Concerto de Brandenburgo' soa como se fosse apenas um concerto para trompete.*

*Trompete moderno na Música Clássica é muito penetrante, então não dá nenhum suporte percussivo fundamental para esta música (o qual é o papel do trompete).*

*[Piccolo trumpet dominates too much – no chamber music possibilities – e.g. the Brandenburg concerto sounds like it's only a concerto for trumpet.*

*Modern trumpet in Classical music is too penetrating so gives no real fundamental percussive support to the music (which is it's role)]*

## **2. Respostas de Friedmann Immer**

Trompetista alemão, professor de trompete barroco do Conservatório de Amsterdã. Destacou-se por ter sido virtuose na utilização de modelos antigos de trompete (natural, tromba da tirarsi, jägertrompete, tromba da caccia, etc). Paralelamente, Immer realiza edições de peças e publicação de obras para trompete natural. Estas respostas foram obtidas por email respondido no dia 20 de agosto de 2007.

### *a) O início do aprendizado com o trompete natural*

1. Quando você começou a tocar trompete natural?

*Na metade da década de setenta, por volta de 1975 e 1976.*

*[About middle of the 1970<sup>th</sup>, so ca. 1975/76]*

2. O que o motivou a escolher o instrumento histórico?

*Naquela época eu estava tocando, cantando e ouvindo música barroca e clássica, e tocava este repertório com instrumentos modernos. Um amigo, o oboísta Helmut Huckle, sugeriu que eu tocasse trompete barroco, naquela época chamado como "clarino". E eu tentava tocar a música nos instrumentos para o qual foram*

*escritas. Então eu comecei a tocar cornetto e rapidamente passei para o trompete barroco.*

*[I was at that time mostly playing, singing and hearing baroque and classical music, and played the music on modern instruments. A friend of mine, the Oboist Helmut Hücke suggested to play baroque trumpet, at that time named “Clarino”. And I was trying to make the music on the instruments written for. So I started to play Cornetto and shortly after that baroque trumpet.]*

3. Como foram os primeiros momentos com o instrumento histórico?

*Faz muito tempo, mas primeiro eu pensei que era muito mais difícil. Mas a sonoridade era muito melhor e mais interessante. Especialmente o som de dois ou três trompetes era fantástico.*

*[It is nearly to long ago, but first I thought, that it is much more difficult. But the sound was much better and more interesting. Esp. the sound of two or three trumpets was phantastic.]*

4. Quais são as suas sugestões quando o trompetista está iniciando os estudos no trompete natural? Como pode ser iniciado este aprendizado?

*Primeiramente não toque muito agudo, mas toque no grave e no principal. Tenha um bom instrumento, um bom bocal barroco e peça lições com um músico da área ou professor. Quanto mais eu toco o trompete barroco, mais eu vejo que ele é um instrumento diferente de um trompete moderno.*

*[First not to play high first, but play low and “normal”. Have a good equipment,. a good baroque mouthpiece and ask a experienced player or teacher for lessons. The more I play the instrument, the more I see it is a different instrument to the modern trumpet.]*

#### *b) Técnica do trompete natural*

5. Como é a sua rotina de estudos com o trompete natural?

*Primeiramente notas grave e concentração para preparar a embocadura – e penso em “muito ar”. Isso depende, é claro, do tipo de peças que terei que tocar.*

*[First low notes and concentrate on preparing the embouchoure first – and think of “more air”. And it depends of course on the pieces I have to play.]*

6. Você utiliza a técnica dos furos para estudar o trompete natural? Em algum momento você não utiliza os furos?

*Eu tento muito tocar sem os furos, às vezes para aquecimento e não nas peças muito agudas. Mas para o registro clarino eu pratico, normalmente, com furos.*

*[I try to play a lot without holes, often for warming up and with not to high pieces. But for the high registe I normlly practice with holes.]*

7. De que maneira você faz trilos no trompete natural? Utiliza os furos para isso?

*Eu faço os trilos com os lábios, não com a língua – e muito ar. Eu não faço os trilos com os furos.*



*[I do the trills with the lips, not with the tongue – and a lot of air. I do not trill with the holes.]*

8. Hoje em dia, quais métodos você recomenda e utiliza para o estudo do trompete natural?

*Eu mesmo não utilizo um método, eu tenho meus próprios exercícios. Eu recomendo Fantini, Dauverné e Tarr – até que eu finalize o meu próprio método!*

*[I do not use myself a method, I have my own exercises. I recommend Fantini, Dauverné and Tarr – until my own method will be finished!]*

9. Como você escolhe o tipo de bocal a ser utilizado no trompete natural?

*Eu toco com uma cópia de um original do museu de Salzburgo – normalmente, eu uso uma borda moderna. Eu recomendo minha série feita pelo Egger, a série SI.*

*[I play a copy of an original from the Salzburg museum – only I use normally a modern rim. I recommend my own series from Egger, the SI-series.]*

10. De que forma você consegue produzir notas fora da série harmônica no trompete natural?

*Com ar, suporte e abertura da cavidade bucal.*

*[With air, support (Stütze) and mouth-opening.]*

c) “Modo per imparare a sonare di tromba” – Girolamo Fantini, 1638

11. Você estuda o método do Fantini?

*Sim.*

*[Yes.]*

12. Há algum cuidado ou procedimento especial ao se estudar este método?

*Eu experimento usar ataque de língua e toco as Sonatas e Ricercari.*

*[I try to use the tonging and play the Sonatas and Ricercati.]*

13. No que este método o ajudou na técnica do trompete natural? Quais foram os aspectos de melhoria técnica que este método trouxe a você?

*Principalmente nos ataques de língua – falando as notas, uso do ar para os ‘trilos’, e tocar em todos os registros também ajuda.*

*[Mainly tonging – speaking the notes, use the air for “trillo’s”, and play in all registers helps.]*

14. Como você produz, no trompete natural, as articulações sugeridas por Fantini (ta-na-ton-te-ghe, etc.)? Comente sobre esta característica neste método.

*Eu tento “falar” de forma desigual quando eu toco e utilizo algumas das articulações sugeridas.*

*[I try to “speak” unequal, when I play and use some of the suggested articulations.]*

d) Trompete natural e trompete moderno

15. Você acha importante o uso do trompete natural em repertório dos séculos XVI, XVII, XVIII?

*Se você deseja ter uma idéia deste tipo de música, você deve usar “instrumentos históricos”, a sonoridade e a combinação com os outros instrumentos ajustam-se muito melhor – não apenas por isso – com estes instrumentos, o som combina-se muito melhor.*

*[If you want to get the idea of that music, you should use “period instruments”, the sound and the mixing with the other instruments fits much more – or only – with this instruments, it mixes much better.]*

16. Qual a sua opinião sobre a utilização do trompete moderno neste repertório?

*Se você utilizar trompetes modernos para esta música, você deve usar um grande bocal (como o de um trompete em dó para o trompete piccolo), e não aqueles pequenos que às vezes são usados. E tente fazer o fraseado ‘inegal’.*

*[If you use modern trumpets for this music, you should use a big mouthpiece (like C-trumpet for Picc etc.) and not the little, small things like they are often used. And try to do the inegal phrasing].*

### 3. Respostas de Jean-François Madeuf

Obtidas por email respondido no dia 27 de julho de 2007. Francês e atual professor de trompete natural da Schola Cantorum, sucedendo Edward Tarr. Madeuf é conhecido pela utilização do trompete natural, evitando a utilização de furos ou bocais com características mais modernas. Segundo Madeuf, a não utilização dos furos proporciona uma busca trimbrística, estética e melhor habilidade para o trompetista. Este professor também emprega o método de Fantini em seus trabalhos didáticos no conservatório.

*Caro Flávio,*

*Eu vou tentar responder com a maior precisão possível porque eu posso imaginar que você está um pouco isolado no Novo Continente! Alguns detalhes são fáceis de explicar durante uma aula mas são complicados de explicar e serem escritos no papel.*

*IMPORTANTE: hoje em dia, o uso normal do termo “trompete natural” é, na maioria dos casos, incorreto porque ele corresponde apenas para um instrumento sem qualquer sistema (furos, chaves, vara e válvulas). Deveria ser melhor usar o termo “trompete barroco”, o qual corresponde mais ao repertório tocado do que o sistema usado (furos ou instrumento natural)..*

*[Dear Flavio,*

*I will try to answer you as precise as possible because I can imagine that you are a little isolated in new world continent! Some details are easy to explain during a*

*lesson but are complicated to be explained and written on paper!*

*IMPORTANT: the general use nowadays of the term "natural trumpet" is in most of the cases not correct because it correspond only for an instrument without any system (holes, keys, slide or valves) It should be better to use the generic term "baroque trumpet" witch relate more to the repertoire played than the system used (vents or natural instrument)]*

*a) O início do aprendizado com o trompete natural*

1. Quando você começou a tocar trompete natural?  
*Aproximadamente há vinte anos atrás.*  
*[Nearly 20 years ago.]*
2. O que o motivou a escolher o instrumento histórico?  
*A música que se adequar melhor com instrumentos históricos.*  
*[The music itself witch suit more to historical instruments!]*
3. Como foram os primeiros momentos com o instrumento histórico?  
*Difícil porque eu comecei sem qualquer professor e eu só tinha tocado um tipo de instrumento natural (trompete francês de calaria em mi-bemol) quando eu era adolescente.*  
*[Difficult because I began without any teacher even if I played soon a natural instrument (french Eb cavalry trumpet) when I was a teenager.]*
4. Quais são as suas sugestões quando o trompetista está iniciando os estudos no trompete natural? Como pode ser iniciado este aprendizado?  
*Primeiro os exercícios básicos (de flexibilidade, trilos labiais...) e música realmente fácil.*  
*[First only basic exercises (lip flexibilities, lip trills...) and really easy music.]*

*b) Técnica do trompete natural*

5. Como é a sua rotina de estudos com o trompete natural?  
*Exercícios com vocalização, exercícios de flexibilidade, exercícios de articulações e às vezes nada (vou direto para a música).*  
*[vocal exercises, flexibilities exercises, articulation exercises but sometime nothing (direct music)]*
6. Você utiliza a técnica dos furos para estudar o trompete natural? Em algum momento você não utiliza os furos?  
*Eu não uso há anos porque um dia eu decidi que isto era uma opção equivocada para este tipo de música (som e articulação diferente e não é tão fácil como se pensa). Mas eu posso entender que pode ser usado em repertório muito difícil. Meus alunos tocam em ambos os sistemas em paralelo, mas eles treinam os exercícios e repertórios fáceis apenas em instrumento sem furos. Depois, para adicionar o dedilhado fica muito fácil.*

*[I don't use for years because I decided one day that it was a wrong instrument for that music (different sound and articulation and not so easier as one could think). But I can understand that it can be sometime useful in very difficult repertoire. My students play both system in parallel but they play training exercises and the easy music only on holeless instrument. After that to add the fingerings is very easy.]*

7. De que maneira você faz trilos no trompete natural? Utiliza os furos para isso?  
*Com vocalização e um pouco dos lábios. Por favor, não use os furos durante os trilos: este é um dos mais interessantes aspectos da articulação se comparado com os trilos modernos em válvulas.*  
*[With vocal feeling and only a few the lips. Please don't use the holes during trills: that is one of the most interesting aspect of articulation compared to modern valve trills!!!]*
8. Hoje em dia, quais métodos você recomenda e utiliza para o estudo do trompete natural?  
*O melhor é pesquisar seus próprios exercícios dos métodos originais dos séculos XVII ao XIX. Os livros do Ed Tarr em três volumes (caros, eu sei) contém grandes partes de vários métodos. O meu é baseado no Fantini (fac-simile ou edição crítica do Igino Conforzi) e Dauverné (fac-simile ou edição da IMD Arpèges de Paris).*  
*[The best is to search his own exercises from original methods from XVIIth to XIXth centuries. Ed Tarr books in 3 vol. (expensive I know) provide large extracts of various methods. On my own it is based on Fantini (fac simile or Urtext by Igino Conforzi) and Dauverné (fac simile at IMD Arpèges in Paris).]*
9. Como você escolhe o tipo de bocal a ser utilizado no trompete natural?  
*Meus bocais são cópias de bocais originais com bordas realmente largas se comparadas com tudo o que você pode encontrar no mercado e que são denominados como originais, mas possuem mais de moderno do que de barroco! Por quê?*  
  - porque eles realmente funcionam melhor para tocar sem os furos (especialmente no registro agudo e para melhor entonação);
  - eles realmente vocalizam melhor (conforto na articulação);
  - é possível se tocar em paralelo com os bocais modernos porque são muito diferentes (não confundem na sensação).*[My mouthpieces are copies of original mouthpieces with really larger rims compare to everything you can find on the market wich are so-called original but are more modern than baroque! Why?- because it works really better to play without holes (specially in high register and for intonation)- it speaks really better (comfort articulation)- it is playable in parallel with modern mouthpieces because it is very different (no confusion in feeling)]*
10. De que forma você consegue produzir notas fora da série harmônica no trompete natural?  
*Vocalizando como todas as notas no instrumento (este é o único caminho possível para alcançar estas notas com segurança).*

*[in a vocal way like all the tones on the instrument (it is the only way possible to achieve these tones with safety)]*

c) “Modo per imparare a sonare di tromba” – Girolamo Fantini, 1638

11. Você estuda o método do Fantini?

*Sim (veja a resposta 8).*

*[yes (see 8).]*

12. Há algum cuidado ou procedimento especial ao se estudar este método?

*Ele não é um método ‘científico’ como são os métodos modernos:: nós temos que procurar o que Fantini tentou nos explicar sobre articulação (mas ele está certo, mesmo que isto não seja fácil de entender). E é um bom livro de músicas para trompete.*

*[it is not a "scientific" method as modern ones: wee have to search to understand what Fantini try to explain us about articulation (but he is right even if it is not always easy to understand) And it is a good book of trumpet pieces]*

13. No que este método o ajudou na técnica do trompete natural? Quais foram os aspectos de melhoria técnica que este método trouxe a você?

*Ele é interessante porque:*

*- dá uma direção para articulação desigual*

*- fornece peças de trompete*

*- fornece o ‘espírito’ ou ‘caráter’ do que era tocado no trompete naquela época (sinais militares antigos, tipos de peças...).*

*[his interest is:- to give a direction for inegal articulation,- to provide trumpet pieces- to give the "spirit" or "character" of what was the play of the trumpet during that time (military signals of the beginning, types of pieces...)]*

14. Como você produz, no trompete natural, as articulações sugeridas por Fantini (ta-na-ton-te-ghe, etc.)? Comente sobre esta característica neste método.

*Muito longa para explicar porque eu tive que pesquisar durante anos e leva uma ou duas lições com meus alunos.*

*[Long to explain because I have to search during years and it takes one or more lessons with my students!]*

d) Trompete natural e trompete moderno

15. Você acha importante o uso do trompete natural em repertório dos séculos XVI, XVII, XVIII?

*Sonoridade (diferente de um moderno), articulação (induzida pelo instrumento) e simbolismo (muito complexo para desenvolver num email).*

*[sound (different from modern one), articulation (induce by the instrument) and symbolic (too long too developp)]*

16. Qual a sua opinião sobre a utilização do trompete moderno neste repertório?

*Isto é importante:*

*-para entender a música que você tem que tocar*

*- para buscar o estilo mais preciso*

*- tocar, depois, no instrumento apropriado (somente se os dois itens anteriores estiverem certos)*

*NOTA: Algumas interpretações em instrumentos modernos são boas às vezes, e eu as prefiro em relação às pessoas que tocam nos 'instrumentos históricos', mas eu não entendo o que elas tocam e fazem isso de maneira errada!*

*[It is important:- to understand the music you have to play- to search the accurate style;- to play eventually on the proper instrument (only if the two first points are ok!).NB: some interpretation on modern instruments are sometime goods and I prefer to case where people play so-called historic instruments but don't understand the music they play and do that in a wrong way!]*

## Anexo 2

Modo per imparare a sonare di tromba – fac-símile do original





Modo per Imparare a sonare  
**DI TROMBA**  
**TANTO DI GVERRA**  
 Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba  
 Sordina, col Cimbalo, e ogn'altro istrumento.  
*Aggiuntosi molte sonate, come Balletti, Brandi, Capricci, Serabande, Correnti,  
 Paggiaggi, e sonate con la Tromba, & Organo insieme.*  
**DI GIROLAMO FANTINI**  
**DA SPOLETI**  
 Trombetta Maggiore del Sereniss. Gran Duca  
 di Toscana FERDINANDO II.  
  
 IN FRANCOFORT Per Daniel Vualsch. 1638.  
 Con licenza de Superiori.



Madrigale del Sig. Alessandro Adimari.  
 In lode dell'Autore.



Fortunata FLORA,  
 Figlia di ROMA antica,  
 E delle sue venture Emula amica,  
 Tu nel tuo Rege un nuovo Enea godi hora,  
 Che più d'un Falisuro hà nel Tiroeno;  
 Ti mancava un Asfeno,  
 E GIROLAMO è qui, sonante ognora  
 Con sì mirabil arte,  
 Che può col fiero canto accender Marte,  
 E toglie (per formar sì vaghi accenti)  
 Alla Fama la Tromba, all' Aria i l'enti.

A 2

CONFORZI IGNO  
 2. GIORGI PUGGIO MORTO  
 DELL'OPERA, VERBA IN ARTE

D'Autore incerto al medesimo.



VESTO, che al suon di bellico strumento  
 Al suo voler se vacillar cimiteri,  
 Et haste fracassar, fremer d'estrieri  
 Più feroci del fulmine, e del vento.

Hor ecco come in Musico concerto,  
 Fà raddolcendo gl'impeti più fieri,  
 Lunguir di gioia e Dame, e Cavalieri,  
 Volto in amore il Martial talento.

Merauigliosa insieme arte, e natura,  
 Tanta virtude in un sol petto ferra,  
 Che del prisco Misen la fama oscura.

Monarca della Tromba hoggi egli è in terra,  
 Ch'ha dei cor la vittoria ogn'hor sicura,  
 Arbitro della pace, e della guerra.

#### SERENISSIMO GRANDVCA.



A magnanima liberalità di V. A. S. e gl'infiniti obblighi,  
 ch'io le tengo per lo spazio di otto anni ch'io la seruo. mi  
 hanno indotto a dar qualche segno di ricognizione di  
 gratitudine di me stesso, quale confesso esser a' suoi pic-  
 colo, in rispetto di quel che dourei a tanto Principe mio  
 Signore, e Padrone: la cui magnificenza è stata cagione,  
 che quel poco d'ozio, che da tre anni in quà mi è stato alle volte concesso,  
 accompagnato dallo studio, e diligenza a me possibile, m'ha fatto parto-  
 rire vna debole Opera, quantunque a me faticosa, nella quale tratto  
 l'arte della Tromba da i suoi primi principii, fino a quella perfezzione  
 estrema, che mai fino a' tempi nostri è venuta: dimostrando qualsivoglia  
 operazione di essa, tanto in cose di Guerra, come in qualsivoglia altra  
 azione alla Tromba appartenente. Prego dunque l'A. V. S. si degni ac-  
 cettare sotto la sua protezione questa mia rozza fatica, quale io le dono, e  
 dedico in dimostrazione del sincero affetto dell'animo mio. Non con-  
 ueniva, ne si poteva ad altri, che a V. A. S. presentare tale Opera: si per-  
 che il debito mio richiedeva, che io consacrali il frutto a chi l'auca  
 fatto nascere: si ancora, perche l'accresciuta perfezzione della profes-  
 sione della Tromba ad altri non apparteneva, che al Monarca di quei  
 Popoli, che già di tale artificio furono inuentori. E mentre per fine con  
 ogni debita reuerenza a lei m'inchino, le prego dal Cielo il colmo d'ogni  
 suo desiderio.

Dat. il dì 20. d' Aprile 1638.  
 Di V. A. S.

Deuotissimo, et humilissimo seruitore  
 Girolamo Fantini.





Avendo mandato alle stampe questo mio debil volume per beneficio di chi professa, o volete professare di sonar di Tromba: non più in aria come già si solca, ma col vero sonamento come gli altri strumenti perfecti, benché la Tromba non habbi altro che le sue note naturali, come si vede nel principio di quest'opera, perché a voler comporre sopra a dette note, e lasciar l'altre, non si può far maggiore sforzo, e però è bisognato obbligarsi con le già dichiarate, che da per loro apportano poca vaghezza: siccome ancora molti bastano si sono diminuiti, perché è necessario per reggere tale strumento d'assai armonia. Gradito con ogni affetto, che così facendo haurete da me col tempo altre opere, rimettendomi però al loro ditto giudizio.

Annotamenti per quelli che volessero imparare a sonar di Tromba Musicalmente in concerto di voci, o altro

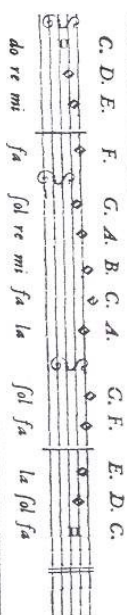


Enonli professori di detto strumento sonare con lingua puntata, che il sonar di fatto non forma voce perfetta. S'annovera, che quando nelle seguenti sonate si troveranno note puntate, si deve del punto servirsi come per ripigliare fatto, secondo l'occasione, o vero la disposizione di chi professa detto strumento. E trovandosi il Gruppo si deve battere con lingua puntata, ma il trillo va fatto a forza di petto, e battuto con la gola, e si forma in tutte le note di detto strumento. Si troveranno alcune note, che nel principio dell'opera non sono accennate, che a voler fermarsi sono imperfette, ma perché possono esser fermate. Si deve ancora avvertire, che quando si troveranno note di valore, cioè di una, di due, e quattro battute, si devono tenere in modo cantabile, con mettere la voce piano, e poi venir crescendo fino al mezzo valore della nota, e con l'altro mezzo andar calando fino al fine della battuta, che a pena si senta, che così facendo si renderà perfetta armonia. E se nel principio del libro è stampato sotto alla nota del Celsissimo il do, vuole stare in quel modo, perché la Tromba non forma né due, né tre: però si devono fugare come fa il perfetto cantore, che non forma, passargli né in i, né in u; se anche nelle toccate di Guerra, o sono parole che dicono da ton della, aria non tano, e arandello, vogliono dire battuta della, e accattello, et il tenia vuol dire tutti; si son dettate in questa maniera, perché con la Tromba si professa meglio, e si rendono più facili a punteggiare con la lingua, quale è il vero modo di sonare. E per la Tromba Sordina si deve sonar per de solite.

Principio di Tromba nominato dalla Musica,  
e dallo stile degli antichi Trombetti.



Sotto o Basso. Basso. Vurgano. Striano toccata quinta.

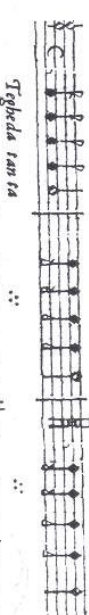


do re mi fa sol re mi fa la sol fa la sol fa

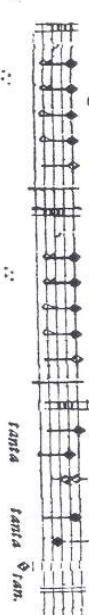
Prima toccata di Basso.



Seconda toccata.



Terza toccata



Tanta tanta



Terza toccata.



Ta. rephe da

8

ta. te ghe da ta. te ghe da

Quarta toccata.

da

Quinta toccata.

te ghe da ta

Sesta toccata.

te ghe da

Settima toccata.

da

te ghe te ghe

9

Ottava toccata.

da

te ghe te ghe da ta

Nona toccata.

te ghe

Decima toccata.

da

te ghe da te ghe da

Undecima toccata.

te ghe da ta ta ta

te ghe da ta ta

B



[illegible]

12

*Prima chiamata di Guerra.*

*Sparata di buttafella.*

tege da sa rana no. tege tege da rana no tege tege tege da

ta da da io Si replica la sparata, e poi segue la rotta.

si sa ta sa ti sa si sa ti tege tege da sa ti sa tege tege da

tege tege da :: ta ta da. *Segue.*

da ionella buttafella :: *Segue.*

ta da da ionella da io da con ella :: da io da io da ::

da io da ion del la ta da da con ella in retta buttafella ::

buttafella in retta :: tel la tege tege da ::

ta ta da.

*L'accanillo.* *Si ricomincia sparata, e si fermi alla Croce.* 13

tege da atianallo atianallo atianallo tege da tege da atianallo atianallo

atianallo atianallo atianallo atianallo atianallo atianallo

tege da :: atianallo atianallo atianallo ::

da atianallo :: atianallo la. *La marcia.*

T in a atianallo atianallo ta no atianallo t in a t in a atianallo atianallo

no iano atianallo atianallo atianallo tege tege da :: di tege tege da atianallo

no iano :: da :: di :: di :: da atianallo no

tege tege da :: da ::

atianallo.



[illegible][illegible]

16

*butta butta la tenda :: ti ra la tenda*

*ti ra ti ra la ten da ::*

*tutti a ta no la a ta no la a ta no la*

*tut ti tut ti a ta no la*

*tutti tutti a ta no la tutti a ta no la*

*la*

*Prima fonata per salire dal Basso al Soprano.*

*ta no ta no ta no ta no ta*

*ta.*

*Seconda parte.*

*te ghe te ghe da :: ta no te ghe te ghe da ::*

17

*ta te ghe te ghe da te ghe te ghe da ::*

*ta.*

*Terza parte, si deve far presto.*

*te ghe te ghe :: da no te ghe te ghe ::*

*da te ghe te ghe ::*

*da. 4 parte.*

*Ta no te ghe te ghe da ta no ta no ta no te ghe te ghe da*

*ta no ta no te ghe te ghe ::*

*ta no.*

*Quarta parte.*

*Entra l'Imperiale per sonar in concerto.*

*Te ghe da ta ta no ta ta ta no ti ta ta no ti te ghe te ghe da*



[illegible][illegible]

[illegible][illegible]



20

Si ricomincia da capo l'entrata, e poi si termina alla Croce.

Seconda Imperiale.

21

Si ricomincia l'entrata, e si termina alla Croce.

Prima chiamata da capriccio.

Seconda chiamata.

Terza chiamata.

*Quarta chiamata.*

Da te ghe te ghe da te ghe te ghe da

*Quinta chiamata.*

ta te ghe te ghe da

*Sesta chiamata.*

ta te ghe te ghe da

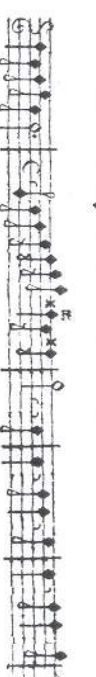
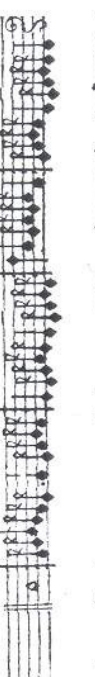
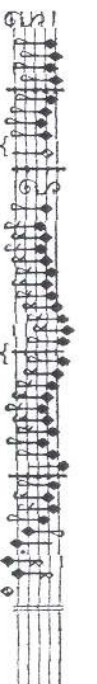
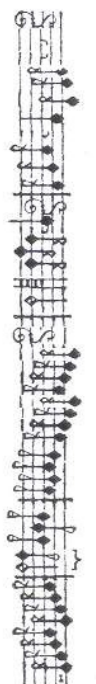
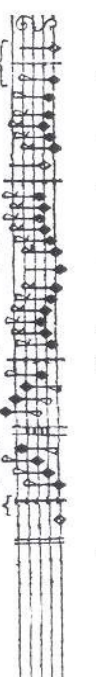
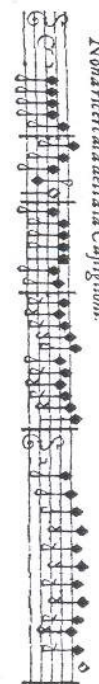
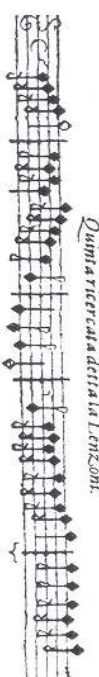
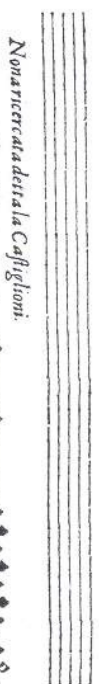
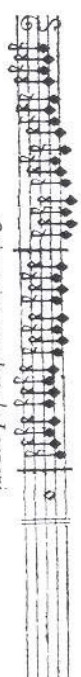
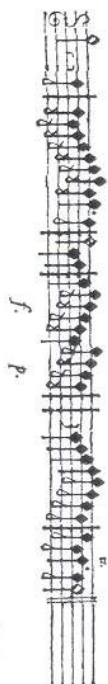
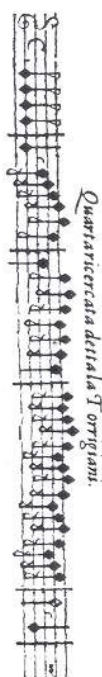
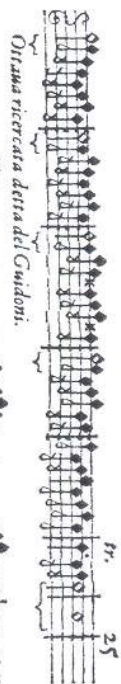
*Seconda ricreata del 1° Accioli.*

da te ghe te ghe da

*Terza ricreata della Serrifiori.*

da te ghe te ghe da





f. p. f. p.

f. p.

26

Vndecima ricercata del l' Allorpoiti.

Alligro

p

f

Ricercata duodecima del l' Amerighi.

f

p

f

p

f

p

f

27

Ballico prima parte, d'omdi V elzer.

Seconda parte.

Traza parte.

D 2



28

*Balletto prima parte detto dello Spada.*

*Seconda parte.*

29

*Terza parte.*

*Balletto prima parte detto di Lancia.*

*Seconda parte.*

30

*Terza parte.*

*Balletto detto il Srafolo.*

*Balletto detto dell'Odè.*

*Balletto detto il Pajsi.*

*Balletto detto l'Incontri.*

*Balletto prima parte detto il Gijliera.*

31



*Seconda parte.*

*Balletto dietro l'Altovino.*

*Balletto dietro il Berdoin.*

*Balletto dietro l'Angoli.*

*Balletto dietro il Marrelli.*

*Balletto dietro l'Alfani.*

*Balletto dietro il Pernici.*

*Terza parte.*

*E*

34

*Balletto detto lo Squilicci.*

*f.*

*p.*

35

*f.*

*p.*

*Balletto detto il Scena.*

*f.*

*p.*

*Balletto detto del Zambecari.*

*f.*

*p.*

*Balletto detto il Porroni.*

*f.*

*p.*

*E 2*



36 *Balletto detto il Panciatichi.*

*Brando detto il Baglioni.*

*Balletto detto il Soldani.*

*Brando detto il Rucellai.*

*Brando detto il Pietra.*

37

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff with a C-clef. The time signature is common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each corresponding to one of the dances. The first system (measures 1-8) is for Balletto detto il Panciatichi. The second system (measures 9-16) is for Balletto detto il Soldani. The third system (measures 17-24) is for Balletto detto il Rucellai. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p).

38

*Adagio*

*Balletto detto il Mont' Auro.*

*Brando prima parte detto il Bianchi.*

39

*Seconda parte.*

*Terza parte.*



40 *Balletto* *dietro il Canotto.*

*Seconda parte.*

*Balletto* *dietro il Canotto.*

*Brando* *dietro l'Albizzi.*

41

*F*

The image shows a musical score for two parts, Balletto and Brando, spanning measures 40 and 41. The score is written on ten staves, five for each part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Balletto part is marked 'Seconda parte.' and the Brando part is marked 'Brando dietro l'Albizzi.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'F' (forte). The measures are numbered 40 and 41 at the beginning and end of the respective staves.

*Solterello detto del Naldi.*

The musical score is written on ten staves, organized into three systems of three staves each, with a final single staff at the bottom. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The first system is titled 'Solterello detto del Naldi.' and features a 4/2 time signature. The second system is titled 'Brando detto del Bufalo.' and features a C time signature. The third system is titled 'Seconda parte.' and features a 3/4 time signature. The final staff at the bottom is marked with a forte 'F' and a '2'.



44

7ma parte.

*Aria detta la T rexer.*

Capriccio detto del Suerer.

45

*Capriccio detto il V siconi.*

*Capriccio detto il Calippi.*

*f. p.*

46

*f. p.*

*Capriccio detto del Carducci.*

Measures 46-51 of the musical score for 'Capriccio detto del Carducci'. The piece is in 2/4 time. Measures 46-47 show a melodic line starting with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. Measures 48-51 continue the melodic development with alternating f and p dynamics.

47

*f. p.*

*Capriccio detto del Condi.*

*f. p. f. p. f. p. f.*

*Corrente detta la Schinchielli.*

Measures 47-51 of the musical score for 'Corrente detta la Schinchielli'. The piece is in 2/4 time. Measures 47-48 show a melodic line starting with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. Measures 49-51 continue the melodic development with alternating f and p dynamics.



48

*Corrente destra del Bonarrelli.*

*f* *p*

*Corrente destra del Guerrini.*

49

*Corrente destra la Pandolfini.*

*Corrente destra la Mezza.*

*G*



*Corrente destra del Carlotti.*

*Corrente destra del Donara.*

*Corrente destra la Vierge.*

*Corrente destra la Volga.*

*Corrente destra del Noble.*

G<sub>2</sub>

52

*Corrente detta del Labbia.*

*Corrente detta del Derchia.*

*Corrente detta dell'Elice.*

*Corrente detta del Rondinelli.*

53

*Seconda parte.*



54

*Tra la parte.*

*Corrente della del Cielo.*

*Sì deus fare allegria.*

55

*Corrente della del Canfachi.*

*Corrente della del Bentiugli.*

*Sì deus fare allegria.*

56

*Corrente destra la Garandola*

*Si facci all'era* 57

*Corrente destra del Riccardi*

*Corrente destra dello Straccola*

*f. p. f. p.*

*H*



*Corrente destra del Monti Albi.*

*Sonata destra la Verliche.*

*Sonata destra dell' Arcimboloda.*

*Sonata destra del Capponi.*

60



62

*Sonata della Malipina.*

*Sonata della Panarella.*

63

*f.*

*Sonata della Staffa.*

64 *Sonata destra la R. maccini.*

*Sonata destra del Monte.*

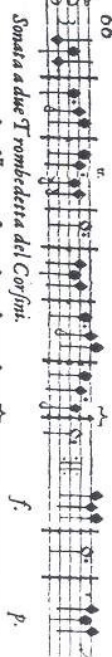
*Prima Sonata a due Trombe destra del Corlo.*

65

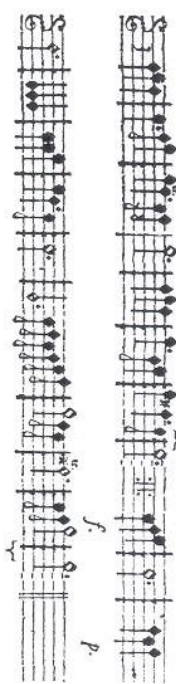
1



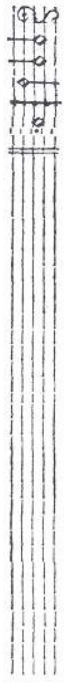
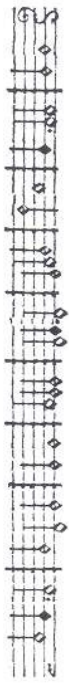
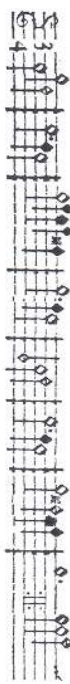
66



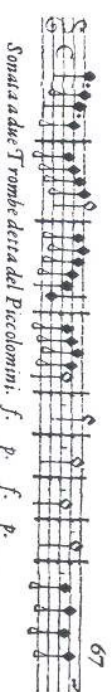
Sonata a due Trombe dritta del Corfini.



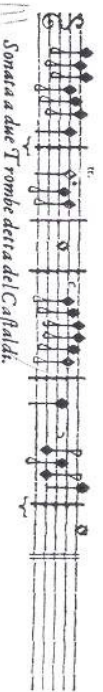
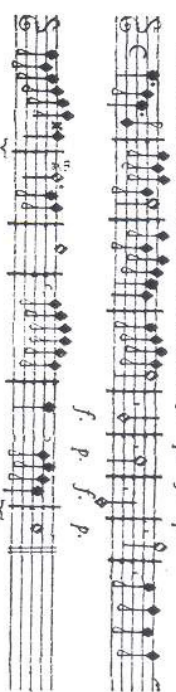
Sonata a due Trombe dritta del Ricafoli.



67



Sonata a due Trombe dritta del Piccolomini.



Sonata a due Trombe dritta del Piccolomini.



12

## 68

*Sonata a due Trombe d'era del Gucciardini.*

10

## Son

*Sonata di Risposta  
della Salviati.*

*Sonata di Ruychoppe*

*Arrigo Solimani.*

69



70  
Prima Gagliarda destra dello Strozzi.

Gagliarda a due Trombe destra del Coppoli.

71

Gagliarda a due Trombe destra la Cherardini.

72 *Prima Sonata di Tromba, et Organo insieme detta del Colloredo.*

*Sonata detta del Gonzaga.*

73

*K*



74 *Sonata destra del Niccolini.*

75

*Sonata destra la Saracini.*

K 2

76

*Sonata dell'Adimari.*

77

*Sonata dell'Adimari.*

*f* *p* *f*



78

*Esercizio di Pajaggi detto il Maffr.*

79

This musical score consists of two systems of staves, numbered 78 and 79. Each system contains five staves of music. The notation is written in a single system across the staves, with various musical symbols including notes, rests, and bar lines. The music appears to be a complex exercise or piece, possibly for a specific instrument or voice. The title 'Esercizio di Pajaggi detto il Maffr.' is written between the two systems. The page number 143 is at the bottom.





82

*Paff'aggi di lingua*

tehe tehe da  
ra ti tehe tehe da ti ::  
ti :: ni tehe tehe da.

83

*Sonata dextra del Violin.*

84

*Sonata sinistra del Violin.*

85

*Sonata dextra del Violoncello.*

86

*Sonata sinistra del Violoncello.*

87

*Sonata dextra del Fagotto.*

88

*Sonata sinistra del Fagotto.*

89

*Sonata dextra del Contrabbasso.*

90

*Sonata sinistra del Contrabbasso.*

91

*Sonata dextra del Piano.*

92

*Sonata sinistra del Piano.*

93

*Sonata dextra del Clavicembalo.*

94

*Sonata sinistra del Clavicembalo.*

95

*Sonata dextra del Organ.*

96

*Sonata sinistra del Organ.*

97

*Sonata dextra del Tromba.*

98

*Sonata sinistra del Tromba.*

99

*Sonata dextra del Tromboni.*

100

*Sonata sinistra del Tromboni.*

101

*Sonata dextra del Tuba.*

102

*Sonata sinistra del Tuba.*

103

*Sonata dextra del Maracas.*

104

*Sonata sinistra del Maracas.*

105

*Sonata dextra del Bongos.*

106

*Sonata sinistra del Bongos.*

107

*Sonata dextra del Congas.*

108

*Sonata sinistra del Congas.*

109

*Sonata dextra del Timbales.*

110

*Sonata sinistra del Timbales.*

111

*Sonata dextra del Triangolo.*

112

*Sonata sinistra del Triangolo.*

113

*Sonata dextra del Xilofono.*

114

*Sonata sinistra del Xilofono.*

115

*Sonata dextra del Vibrafono.*

116

*Sonata sinistra del Vibrafono.*

117

*Sonata dextra del Campane.*

118

*Sonata sinistra del Campane.*

119

*Sonata dextra del Cimbali.*

120

*Sonata sinistra del Cimbali.*

121

*Sonata dextra del Tamburi.*

122

*Sonata sinistra del Tamburi.*

123

*Sonata dextra del Chitarrone.*

124

*Sonata sinistra del Chitarrone.*

125

*Sonata dextra del Chitarra.*

126

*Sonata sinistra del Chitarra.*

127

*Sonata dextra del Mandolin.*

128

*Sonata sinistra del Mandolin.*

129

*Sonata dextra del Ukulele.*

130

*Sonata sinistra del Ukulele.*

131

*Sonata dextra del Banjo.*

132

*Sonata sinistra del Banjo.*

133

*Sonata dextra del Fiddle.*

134

*Sonata sinistra del Fiddle.*

135

*Sonata dextra del Violino.*

136

*Sonata sinistra del Violino.*

137

*Sonata dextra del Violoncello.*

138

*Sonata sinistra del Violoncello.*

139

*Sonata dextra del Fagotto.*

140

*Sonata sinistra del Fagotto.*

141

*Sonata dextra del Contrabbasso.*

142

*Sonata sinistra del Contrabbasso.*

143

*Sonata dextra del Piano.*

144

*Sonata sinistra del Piano.*

145

*Sonata dextra del Clavicembalo.*

146

*Sonata sinistra del Clavicembalo.*

147

*Sonata dextra del Organ.*

148

*Sonata sinistra del Organ.*

149

*Sonata dextra del Tromba.*

150

*Sonata sinistra del Tromba.*

151

*Sonata dextra del Tromboni.*

152

*Sonata sinistra del Tromboni.*

153

*Sonata dextra del Tuba.*

154

*Sonata sinistra del Tuba.*

155

*Sonata dextra del Maracas.*

156

*Sonata sinistra del Maracas.*

157

*Sonata dextra del Bongos.*

158

*Sonata sinistra del Bongos.*

159

*Sonata dextra del Congas.*

160

*Sonata sinistra del Congas.*

161

*Sonata dextra del Timbales.*

162

*Sonata sinistra del Timbales.*

163

*Sonata dextra del Triangolo.*

164

*Sonata sinistra del Triangolo.*

165

*Sonata dextra del Xilofono.*

166

*Sonata sinistra del Xilofono.*

167

*Sonata dextra del Vibrafono.*

168

*Sonata sinistra del Vibrafono.*

169

*Sonata dextra del Campane.*

170

*Sonata sinistra del Campane.*

171

*Sonata dextra del Cimbali.*

172

*Sonata sinistra del Cimbali.*

173

*Sonata dextra del Tamburi.*

174

*Sonata sinistra del Tamburi.*

175

*Sonata dextra del Chitarrone.*

176

*Sonata sinistra del Chitarrone.*

177

*Sonata dextra del Chitarra.*

178

*Sonata sinistra del Chitarra.*

179

*Sonata dextra del Mandolin.*

180

*Sonata sinistra del Mandolin.*

181

*Sonata dextra del Ukulele.*

182

*Sonata sinistra del Ukulele.*

183

*Sonata dextra del Banjo.*

184

*Sonata sinistra del Banjo.*

185

*Sonata dextra del Fiddle.*

186

*Sonata sinistra del Fiddle.*

187

*Sonata dextra del Violino.*

188

*Sonata sinistra del Violino.*

189

*Sonata dextra del Violoncello.*

190

*Sonata sinistra del Violoncello.*

191

*Sonata dextra del Fagotto.*

192

*Sonata sinistra del Fagotto.*

193

*Sonata dextra del Contrabbasso.*

194

*Sonata sinistra del Contrabbasso.*

195

*Sonata dextra del Piano.*

196

*Sonata sinistra del Piano.*

197

*Sonata dextra del Clavicembalo.*

198

*Sonata sinistra del Clavicembalo.*

199

*Sonata dextra del Organ.*

200

*Sonata sinistra del Organ.*

201

*Sonata dextra del Tromba.*

202

*Sonata sinistra del Tromba.*

203

*Sonata dextra del Tromboni.*

204

*Sonata sinistra del Tromboni.*

205

*Sonata dextra del Tuba.*

206

*Sonata sinistra del Tuba.*

207

*Sonata dextra del Maracas.*

208

*Sonata sinistra del Maracas.*

209

*Sonata dextra del Bongos.*

210

*Sonata sinistra del Bongos.*

211

*Sonata dextra del Congas.*

212

*Sonata sinistra del Congas.*

213

*Sonata dextra del Timbales.*

214

*Sonata sinistra del Timbales.*

215

*Sonata dextra del Triangolo.*

216

*Sonata sinistra del Triangolo.*

217

*Sonata dextra del Xilofono.*

218

*Sonata sinistra del Xilofono.*

219

*Sonata dextra del Vibrafono.*

220

*Sonata sinistra del Vibrafono.*

221

*Sonata dextra del Campane.*

222

*Sonata sinistra del Campane.*

223

*Sonata dextra del Cimbali.*

224

*Sonata sinistra del Cimbali.*

225

*Sonata dextra del Tamburi.*

226

*Sonata sinistra del Tamburi.*

227

*Sonata dextra del Chitarrone.*

228

*Sonata sinistra del Chitarrone.*

229

*Sonata dextra del Chitarra.*

230

*Sonata sinistra del Chitarra.*

231

*Sonata dextra del Mandolin.*

232

*Sonata sinistra del Mandolin.*

233

*Sonata dextra del Ukulele.*

234

*Sonata sinistra del Ukulele.*

235

*Sonata dextra del Banjo.*

236

*Sonata sinistra del Banjo.*

237

*Sonata dextra del Fiddle.*

238

*Sonata sinistra del Fiddle.*

239

*Sonata dextra del Violino.*

240

*Sonata sinistra del Violino.*

241

*Sonata dextra del Violoncello.*

242

*Sonata sinistra del Violoncello.*

243

*Sonata dextra del Fagotto.*

244

*Sonata sinistra del Fagotto.*

245

*Sonata dextra del Contrabbasso.*

246

*Sonata sinistra del Contrabbasso.*

247

*Sonata dextra del Piano.*

248

*Sonata sinistra del Piano.*

249

*Sonata dextra del Clavicembalo.*

250

*Sonata sinistra del Clavicembalo.*

251

*Sonata dextra del Organ.*

252

*Sonata sinistra del Organ.*

253

*Sonata dextra del Tromba.*

254

*Sonata sinistra del Tromba.*

255

*Sonata dextra del Tromboni.*

256

*Sonata sinistra del Tromboni.*

257

*Sonata dextra del Tuba.*

258

*Sonata sinistra del Tuba.*

259

*Sonata dextra del Maracas.*

260

*Sonata sinistra del Maracas.*

261

*Sonata dextra del Bongos.*

262

*Sonata sinistra del Bongos.*

263

*Sonata dextra del Congas.*

264

*Sonata sinistra del Congas.*

265

*Sonata dextra del Timbales.*

266

*Sonata sinistra del Timbales.*

267

*Sonata dextra del Triangolo.*

268

*Sonata sinistra del Triangolo.*

269

*Sonata dextra del Xilofono.*

270

*Sonata sinistra del Xilofono.*

271

*Sonata dextra del Vibrafono.*

272

*Sonata sinistra del Vibrafono.*

273

*Sonata dextra del Campane.*

274

*Sonata sinistra del Campane.*

275

*Sonata dextra del Cimbali.*

276

*Sonata sinistra del Cimbali.*

277

*Sonata dextra del Tamburi.*

278

*Sonata sinistra del Tamburi.*

279

*Sonata dextra del Chitarrone.*

280

*Sonata sinistra del Chitarrone.*

281

*Sonata dextra del Chitarra.*

282

*Sonata sinistra del Chitarra.*

283

*Sonata dextra del Mandolin.*

284

*Sonata sinistra del Mandolin.*

285

*Sonata dextra del Ukulele.*

286

*Sonata sinistra del Ukulele.*

287

*Sonata dextra del Banjo.*

288

*Sonata sinistra del Banjo.*

289

*Sonata dextra del Fiddle.*

290

*Sonata sinistra del Fiddle.*

291

*Sonata dextra del Violino.*

292

*Sonata sinistra del Violino.*

293

*Sonata dextra del Violoncello.*

294

*Sonata sinistra del Violoncello.*

295

*Sonata dextra del Fagotto.*

296

*Sonata sinistra del Fagotto.*

297

*Sonata dextra del Contrabbasso.*

298

*Sonata sinistra del Contrabbasso.*

299

*Sonata dextra del Piano.*

300

*Sonata sinistra del Piano.*

301

*Sonata dextra del Clavicembalo.*

302

*Sonata sinistra del Clavicembalo.*

303

*Sonata dextra del Organ.*

304

*Sonata sinistra del Organ.*

305

*Sonata dextra del Tromba.*

306

*Sonata sinistra del Tromba.*

307

*Sonata dextra del Tromboni.*

308

*Sonata sinistra del Tromboni.*

309

*Sonata dextra del Tuba.*

310

*Sonata sinistra del Tuba.*

311

*Sonata dextra del Maracas.*

312

*Sonata sinistra del Maracas.*

313

*Sonata dextra del Bongos.*

314

*Sonata sinistra del Bongos.*

315

*Sonata dextra del Congas.*

316

*Sonata sinistra del Congas.*

317

*Sonata dextra del Timbales.*

318

*Sonata sinistra del Timbales.*

319

*Sonata dextra del Triangolo.*

320

*Sonata sinistra del Triangolo.*

321

*Sonata dextra del Xilofono.*

322

*Sonata sinistra del Xilofono.*

323

*Sonata dextra del Vibrafono.*

324

*Sonata sinistra del Vibrafono.*

325

*Sonata dextra del Campane.*

326

*Sonata sinistra del Campane.*

327

*Sonata dextra del Cimbali.*

328

*Sonata sinistra del Cimbali.*

329

*Sonata dextra del Tamburi.*

330

*Sonata sinistra del Tamburi.*

331

*Sonata dextra del Chitarrone.*

332

*Sonata sinistra del Chitarrone.*

333

*Sonata dextra del Chitarra.*

334

*Sonata sinistra del Chitarra.*

335

*Sonata dextra del Mandolin.*

336

*Sonata sinistra del Mandolin.*

337

*Sonata dextra del Ukulele.*

338

*Sonata sinistra del Ukulele.*

339

*Sonata dextra del Banjo.*

340

*Sonata sinistra del Banjo.*

341

*Sonata dextra del Fiddle.*

342

*Sonata sinistra del Fiddle.*

343

*Sonata dextra del Violino.*

344

*Sonata sinistra del Violino.*

345

*Sonata dextra del Violoncello.*

346

*Sonata sinistra del Violoncello.*

347

*Sonata dextra del Fagotto.*

348

*Sonata sinistra del Fagotto.*

349

*Sonata dextra del Contrabbasso.*

350

*Sonata sinistra del Contrabbasso.*

351

*Sonata dextra del Piano.*

352

*Sonata sinistra del Piano.*

353

*Sonata dextra del Clavicembalo.*

354

*Sonata sinistra del Clavicembalo.*

355

*Sonata dextra del Organ.*

356

*Sonata sinistra del Organ.*

357

*Sonata dextra del Tromba.*

358

*Sonata sinistra del Tromba.*

359

*Sonata dextra del Tromboni.*

360

*Sonata sinistra del Tromboni.*

361

*Sonata dextra del Tuba.*

362

*Sonata sinistra del Tuba.*



84

*Sonata del Nero.*

*p.*

*f.*

*tr.*

85

*tr.*





|                                 |    |                                       |    |   |
|---------------------------------|----|---------------------------------------|----|---|
| Corrente detta la Volgeflain    | 51 | Sonata detta del Monte                | 64 |   |
| Corrente detta del Nobile       | 51 | Prima sonata a due Trombe del Corsi   | 65 |   |
| Corrente detta del Labbia       | 52 | Sonata a due Trombe del Corsini       | 66 |   |
| Corrente detta del Dercbia      | 52 | Sonata a due Trombe del Ricasoli      | 66 |   |
| Corrente detta del Rondinelli   | 53 | Sonata a due Trombe del Piccolomini   | 67 |   |
| Corrente detta dell' Elce       | 53 | Sonata a due Trombe del Castaldi      | 67 |   |
| Corrente detta del Cioli        | 54 | Sonata a due Trombe del Gucciardini   | 68 |   |
| Corrente detta del Canfachi     | 55 | Sonata di risposte del Salviati       | 69 |   |
| + Corrente detta del Bentiuogli | 55 | Gagliarda dello Strozzi               | 70 |   |
| Corrente detta del Riccardi     | 56 | Gagliarda a due Trombe del Coppoli    | 70 | F |
| Corrente detta la Gherardesca   | 57 | Gagliarda a 2. Trombe del Giraldini   | 71 | F |
| Corrente detta dello Staccoli   | 57 | Prima sonata di Tromba, et Organo     |    |   |
| Corrente detta del Moni' Albi   | 58 | insieme detta del Colloredo           | 72 |   |
| Sonata detta la Verliche        | 59 | Sonata detta del Gonzaga              | 73 | F |
| Sonata detta dell' Arcinboldo   | 59 | Sonata detta del Niccolini            | 74 | F |
| Sonata detta del Capponi        | 59 | Sonata detta la Saracinelli           | 75 |   |
| Sonata detta del Bardi          | 60 | Sonata detta dell' Adimari            | 76 |   |
| Sonata detta del Stufa          | 60 | Sonata detta dei Morone               | 77 |   |
| Corrente detta dell' Antinori   | 61 | Esercizio di Passaggi detto il Maffei | 78 | F |
| Sonata detta del Malespina      | 62 | Passaggi di lingua                    | 82 |   |
| + Sonata detta del Panicalora   | 62 | Sonata detta del Vitelli              | 83 |   |
| Sonata detta dello Staffa       | 63 | Sonata detta del Nero                 | 84 |   |
| + Sonata detta la Renuccini     | 64 |                                       |    | T |

A car 83. e 84. vi sono due sonate d'Organo, e Tromba, che andauano a car. 78. auanti all'esercizio di passaggi: errore fatto dallo stampatore.

*D'autore incerto.*

In lode di Girolamo Fantini,

**O**nde hebbe questi sì canori Argenti,  
Che si odan risonar nel fiero Marte,  
Per cui puote accordar con nobil' arte  
Rigido a i canti i bellicosi accenti.  
Che mentre il fiato cui rapisce a i venti,  
Tempera il suon di musicali carte,

Sembra lo spirto, ch'egli adopra in parte,  
Di quei che stando ad ascoltarlo intenti.

Forse la chiara, e sì famosa Tromba,  
Qual per guerra di star frà dolci Canti,  
Marte gli diè per emular' Apollo?  
Ahi, che la fama di tal dono ornollo,  
Acciò che nel cantar mentre rimbomba,  
Faccia del gran Fantini eterni vanti.

P