



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

José Antonio Branco Bernardes

Orquestração:

Instrumentos de metal e seu uso na primeira metade do século XVIII

Campinas
2016

José Antonio Branco Bernardes

Orquestração:

Instrumentos de metal e seu uso na primeira metade do século XVIII

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno José Antonio Branco Bernardes e orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Campinas
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Bernardes, José Antônio Branco, 1965-
B456o Orquestração : instrumentos de metal e seu uso na primeira metade do
século XVIII / José Antônio Branco Bernardes. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Eduardo Augusto Ostergren.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Prática interpretativa (Música). 2. Performance (Arte). 3. Instrumentação
e orquestração. 4. Instrumentos de metal. 5. Música - Séc. XVIII. I. Ostergren,
Eduardo Augusto, 1943-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Orchestration : brass instruments and their use in the first half of
the 18th. century

Palavras-chave em inglês:

Performance practice (Music)

Performance art

Instrumentation and orchestration

Brass instruments

Music - 18th century

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Eduardo Augusto Ostergren [Orientador]

Pedro Aurélio Persone

Donizeti Aparecido Lopes Fonseca

Antônio Teixeira de Macedo Neto

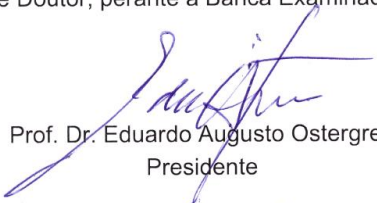
Antonio Eduardo Santo

Data de defesa: 29-02-2016

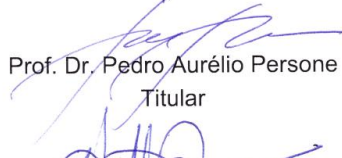
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando José Antônio Branco Bernardes - RA 056581 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente



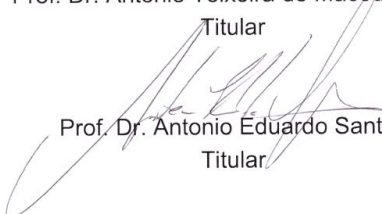
Prof. Dr. Pedro Aurélio Persone
Titular



Prof. Dr. Donizeti Aparecido Lopes Fonseca
Titular



Prof. Dr. Antônio Teixeira de Macedo Neto
Titular



Prof. Dr. Antonio Eduardo Santos
Titular

Dedico este trabalho a Eduardo Augusto Ostergren, cuja generosidade, apoio e incentivo permitiram que eu continuasse acreditando na Arte e em mim, a despeito das pequenezes da existência mundana.

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido realizado sem a orientação generosa de Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

A Profa. Dra. Helena Jank, cravista, cuja beleza e graça impregnam sua Arte.

A Dr. Antônio de Macedo, dotado de um olhar sensível que transcende o universo acadêmico.

A Prof. Dr. Pedro Persone, cravista e *fortepianista*, responsável por me apresentar o mundo da *Performance Histórica* e pela longa e fraterna amizade.

A Prof. Dr. Donizeti Aparecido Fonseca, trombonista, cuja impressionante experiência no mundo dos metais sempre me estimula e desafia.

Aos professores do Instituto de Artes da Unicamp cujo desejo de compartilhar conhecimento promovem um dos melhores ambientes acadêmicos e artísticos do Brasil.

Aos funcionários do Instituto de Artes, com especial carinho a Joice Jane Sena de Lima, Letícia Cardoso Silva Machado, Neusa Lazarini Trindade e Vivien Helena de Souza Ruiz por me acolherem nestes anos.

Nem o orgulho nem a vaidade do autor tiveram parte na criação deste trabalho; minha única intenção foi, em vez disso, escrever um livro no qual a arte dos trompetistas e timpanistas seria ensinada de maneira mais ampla do que tem sido até agora em qualquer livro de instrução publicamente conhecido. Tal instrução pareceu-me ainda mais necessária uma vez que apenas muito poucos músicos profissionais eles mesmos compreendem todo o alcance da arte em questão.

(ALTENBURG: 1974, xiii [vii])

Resumo

Este trabalho parte do princípio que a experiência musical no século XVIII era essencialmente dinâmica, com repertório constantemente renovado e reciclado para consumo imediato. Diferente da postura atual, os compositores de então consideravam a música produzida por eles mesmos e por outros, material de trabalho, não monumentos intocáveis, não tendo escrúpulos em preparar novos arranjos de acordo com as necessidades do momento. Nesse contexto, os instrumentos de metal, trompa, trompete e trombone, oferecem interessante desafio ao diretor musical-intérprete da atualidade: por suas especificidades técnicas, atributos simbólicos e segredos corporativistas, raramente encontramos partituras ou partes anotadas. No entanto, podemos deduzir sua participação em espetáculos musicais e cerimoniais através de listas de músicos e testemunhos de época mesmo que não encontremos sua *performance* musical devidamente registrada na pauta. Esta pesquisa conduz o leitor na (re)criação de partes específicas para esses instrumentos de maneira a emular o estilo característico do período. Na Parte I há uma breve revisão do material utilizado, considerações estéticas e aspectos gerais da história da orquestra e das práticas de instrumentação e orquestração até meados do século XVIII. A Parte II se concentra nos instrumentos de metal, sua utilização e recursos técnicos conforme os usos e costumes dos compositores da época e alguns exemplos de como escrever partes em arranjos esteticamente coerentes com o estilo.

Palavras-chave: Práticas Interpretativas, *Performance*, Orquestração, Instrumentação, Instrumentos de Metal, Trompa, Trompete, Trombone, Século XVIII

Abstract

This paper assumes that the musical experience in the eighteenth century was essentially dynamic, with constantly renewed and recycled repertoire for immediate consumption. Unlike current stance, then the composers considered the music produced by themselves and by others, working material, not monuments untouchable, having no qualms about preparing new arrangements according to the needs of the moment. In this context, brass instruments, horn, trumpet and trombone, offer interesting challenge to the current musical director and performer: for its technical characteristics, symbolic attributes and corporatist secrets, rarely find sheet music or recorded parts. However, we can deduce its participation in musical and ceremonial performances through lists of musicians and testimonials despite we can not properly find their musical performance on the staff. This research takes the reader on the (re) creation of specific parts for these instruments in order to emulate the characteristic style of the period. In the first part there is a brief review of the material used, aesthetic considerations and general aspects of the history of the orchestra and instrumentation and orchestration practices until the mid-eighteenth century. Part II focuses on brass instruments, their use and technical resources as the uses and customs of the composers of the time and some examples of how to get stylistically coherent instrumental parts.

Key-Words: Performance Practice, Orchestration, Instrumentation, Brass Instruments, Horn, Trumpet, Trombone, 18th. Century

Lista de Figuras

Figura 1: L'Orfeo (Edição de 1609)	71
Figura 2: Monteverdi (Orfeo) Ato I	73
Figura 3: Monteverdi (Orfeo) Ato I	74
Figura 4: Prólogo de Il Pomo d'Oro (Cesti).....	78
Figura 5: Psyché LWV 56 (Lully) Prólogo	81
Figura 6: Psyché LWV 56 (Lully) - Ato I.....	82
Figura 7: Início do Concerto Brandemburguês no. 3 (Bach: manuscrito do compositor).....	87
Figura 8: Fundamental e 2o. harmônico.....	102
Figura 9: Série harmônica.	102
Figura 10: Tessitura Geral (2o. ao 16o. harmônicos).	103
Figura 11: 12o. harmônico.....	103
Figura 12: 18o. harmônico.....	103
Figura 13: Dó1.....	104
Figura 14: Op. 21 (Sinfonia no. 1) – Primeiro movimento.....	105
Figura 15: Segundo movimento da Sinfonia no. 1, op. 21 (Beethoven) .	106
Figura 16: KV 183 (173 dB) – Sinfonia no. 25 (em sol menor) – Primeiro movimento.....	107

Figura 17: Le Nozze di Teti e di Peleo (Ato I cena 1) – Chiamata alla Caccia.	109
Figura 18: Les Plaisirs de l'Île Enchantée.....	110
Figura 19: Octavia (Keiser).....	112
Figura 20: Water Music (Handel).....	113
Figura 21: Griselda (Escrita para trompas em imitação).	114
Figura 22: Uso de trompas como suporte harmônico.....	115
Figura 23: BWV 174 – Sinfonia.	117
Figura 24: Trompas I & II (extensão como escrita).....	118
Figura 25: Trompas I & II (extensão como sons de efeito).....	118
Figura 26: BWV 174 – Série harmônica e sua utilização nas partes de trompa.	119
Figura 27: BWV 174 – Sinfonia (Início).	121
Figura 28: BWV 174 – Sinfonia (compassos 8-11).....	123
Figura 29: BWV 174 – Sinfonia (compassos 12-16).....	124
Figura 30: BWV 174 – Sinfonia (compassos 22-26).....	125
Figura 31: BWV 174 – Sinfonia (compassos 58-62).....	126
Figura 32: BWV 174 – Sinfonia (compassos 63-67).....	127
Figura 33: BWV 174 – Sinfonia (compassos 104-107).....	128
Figura 34: HWV 57 – Marcha Fúnebre (Ato III).	130

Figura 35: HWV 57 – Sinfonia (Ato I).	130
Figura 36: HWV 57 – Menuetto (Ato I).	131
Figura 37: HWV 57 – Coro To Song and dance (Ato II).	133
Figura 38: HWV 57 – Coro Great Dagon (Ato III).	134
Figura 39: Ouverture.	136
Figura 40: Ouverture (Início) – realização com trompas (edição prática).	137
Figura 41: Pantomime (Cena 8) – Entrée du courtisan.	138
Figura 42: Pantomime (Cena 8) – Entrée du courtisan – realização com trompas (edição prática).....	140
Figura 43: Allons danser (Cena 8).....	141
Figura 44: Allons danser (Cena 8) – realização com trompas (edição prática).	143
Figura 45: Série Harmônica do Trompete.	147
Figura 46: Trompete atual (extensão).	148
Figura 47: Âmbito (Trompete I).....	152
Figura 48: Âmbito (Trompete II).....	153
Figura 49: Sonata 336 (compassos 1-4).	153
Figura 50: Sonata 336 (compassos 5-8).	154
Figura 51: Sonata 336 (compassos 13-16).	154
Figura 52: Sonata 336 (compassos 29-32).	154

Figura 53: Sonata 336 (compassos 45-46).	155
Figura 54: Sonata 336 (compassos 47-48).	155
Figura 55: Toccata de L'Orfeo (compassos iniciais).	156
Figura 56: Toccata - Clarino (compassos 1-4).	156
Figura 57: Toccata - Alto e baixo (âmbito).	157
Figura 58: Toccata - Vulcano e Baixo.	157
Figura 59: Toccata - Vozes superiores (compassos 5-6).	158
Figura 60: Toccata - Quinta, Alto e baixo (compassos 7-9).	158
Figura 61: Sonata 336 (possível realização a cinco vozes).	159
Figura 62: Chiamata.	160
Figura 63: Fanfarra (emulando o estilo).	162
Figura 64: Scheidt - In dulci júbilo (compassos 15-20) (Michel Rondeau, ed.).	163
Figura 65: Scheidt - In dulci júbilo (compassos 60-63) (Michel Rondeau, ed.).	164
Figura 66: Buccinate in neomenia tuba SWV 275 (Trombetta o Cornetto: compassos 25-26).	164
Figura 67: Buccinate in neomenia tuba SWV 275 (Trombetta o Cornetto: compassos 12-15).	165
Figura 68: Charpentier - Marche (compassos iniciais).	166
Figura 69: King Arthur (Ato V - Trumpet Tune).	167

Figura 70: Music for the Funeral of Queen Mary - Funeral March.....	168
Figura 71: Missa Salisburgensis - Kyrie (clarini compassos 67-70).....	170
Figura 72: Missa Salisburgensis - Kyrie (metais compassos 88-92).	170
Figura 73: Te Deum (compassos 68-90).	172
Figura 74: Conventus Musico-Instrumentalis (Clarino).....	174
Figura 75: Reutter II - Concerto em Dó (apud HERBERT: 2006, 107)... ..	175
Figura 76: Knüpfer - Ach Herr, strafe mich nicht (Clarino I) c. 1700.	176
Figura 77: Kuhnau - Es steh Gott auf (Permaneça em Deus) (Clarino I) c. 1703.	177
Figura 78: Cantata 31 (Sonata – início).....	178
Figura 79: Cantata 31 (Choral - início).	179
Figura 80: Cantata 31 (Sonata - compassos 6-11).....	180
Figura 81: Cantata 31 (Sonata - compassos 23-32).....	180
Figura 82: Cantata 31 (Choral - início) trompetes II & III imaginários.	181
Figura 83: BWV 162 - Ária Ach, ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit gehe.	183
Figura 84: BWV 5 - Movimento I (compassos 16-23).....	186
Figura 85: BWV 5 - Ária Verstumme Höllenheer (compassos iniciais)... ..	187
Figura 86: Cantata 51 - Ária (compassos iniciais).	188
Figura 87: Cantata 51 - Alleluja (compassos iniciais).....	189
Figura 88: HWV 57 – Coro Awake the trumpet's lofty sound! (Ato I).	190

Figura 89: HWV 57 – Coro Fix'd in his everlasting seat (Ato II).....	191
Figura 90: HWV 57 – Coro Let their celestial concerts all unite (Ato III).	192
Figura 91: HWV 57 – Aria Let the bright Seraphim (Ato III).....	194
Figura 92: Sinfonia a 7 (Clarino).....	195
Figura 93: Reutter II - Servizio (mov. II: compassos 19-33).	196
Figura 94: Beethoven - Leonora III (compassos 272-281).	198
Figura 95: Trombone Soprano (âmbito).	205
Figura 96: Trombone Contralto (âmbito).	205
Figura 97: Trombone Tenor (âmbito).....	205
Figura 98: Trombone Baixo (âmbito).	206
Figura 99: Trombone Contrabaixo (âmbito).....	206
Figura 100: Castello - Sonata Concertata 4 (Trombone ou Viola).....	209
Figura 101: Castello - Sonata Concertata 5 (Trombone ou Viola).....	210
Figura 102: Castello - Sonata Concertata 6 (Trombone ou Viola).....	210
Figura 103: Castello - Sonata Concertata 12 (Trombone ou Viola).....	210
Figura 104: Instrumentação aberta (Pezel).	211
Figura 105: Missa nuptialis - Sonata (Schmelzer)	212
Figura 106: Missa nuptialis - Kyrie (Schmelzer)	213
Figura 107: Clave de Contralto.....	214

Figura 108: Clave de Tenor	214
Figura 109: Clave de Baixo	214
Figura 110: Escrita a quatro vozes instrumentais.....	215
Figura 111: Primeira posição (Speer).....	216
Figura 112: Segunda posição (Speer).....	216
Figura 113: Terceira posição (Speer)	217
Figura 114: Quarta posição (Speer)	217
Figura 115: Âmbito e notas do trombone tenor a partir de Speer.....	217
Figura 116: Trombone Alto - Primeira Posição (Speer).....	218
Figura 117: Trombone Alto - Segunda Posição (Speer).....	218
Figura 118: Trombone Alto - Terceira Posição (Speer).....	219
Figura 119: Trombone Alto - Âmbito e notas a partir de Speer.	219
Figura 120: Coral Ach Herr, mich armen Sünder / Herzlich tut mich verlagen	222
Figura 121: BWV 25 (Coro inicial) compassos 1-7.....	223
Figura 122: BWV 25 (Coro inicial) compassos 8-13.....	224
Figura 123: BWV 25 (Coro inicial) compassos 14-19.....	225
Figura 124: Cantata BWV 64 (início).	226
Figura 125: Cantata BWV 64 – movimento 2.	227
Figura 126: Cantata BWV 64 – movimento 4.	227

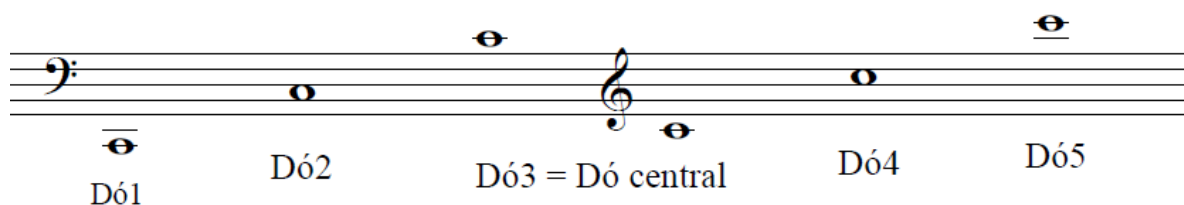
Figura 127: Cantata BWV 64 - movimento 8.	228
Figura 128: Bach - Cantata BWV 2 (Coro).	229
Figura 129: Bach - Cantata BWV 2 (Coral).	230
Figura 130: Cantata BWV 38 - Fantasia Coral Aus tiefer Not schrei ich zu dir (início).....	231
Figura 131: Cantata BWV 38 - Coral Final Ob bei uns ist der Sünder viel (início).	231
Figura 132: Cantata BWV 96 - Coro inicial.....	232
Figura 133: Cantata BWV 96 - Coral de encerramento.	233
Figura 134: BWV 101 - Coro inicial.	234
Figura 135: BWV 101 - Coral de encerramento.....	234
Figura 136: BWV 121 - Coro de abertura.	235
Figura 137: BWV 121 - Coral de encerramento.....	235
Figura 138: BWV 135 - Coro inicial.	237
Figura 139: BWV 135 - Coral de encerramento.....	238
Figura 140: Cantata BWV 4.....	239
Figura 141: Cantata BWV 4.....	239
Figura 142: Cantata BWV 4.....	240
Figura 143: Cantata BWV 28 - Coral Nun lob, mein Seel, den Herren...241	
Figura 144: Cantata BWV 68 - Coro final (compassos 1-8).....	242

Figura 145: Cantata BWV 68 - Coro final (compassos 9-15).....	243
Figura 146: Cantata BWV 21 - Parte II - No. 9 (Coro).	244
Figura 147: Cantata BWV 21 - Parte II - No. 9 (Coro) compassos 81-96.	245
Figura 148: Cantata BWV 21 - Parte II - No. 11 (Coro) início.....	247
Figura 149: Cantata BWV 23 No. 4 (Coral) início.	249
Figura 150: BWV 118 - Primeira versão.	251
Figura 151: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 1-6).....	253
Figura 152: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 7-13).....	254
Figura 153: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 14-20).....	255
Figura 154: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 21-27).....	256
Figura 155: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 28-35).....	257
Figura 156: HWV 53 - Ato III (Marcha Fúnebre).....	258
Figura 157: HWV 54 – Parte I – No. 6.	259
Figura 158: HWV 54 – Parte I – No. 9.	261
Figura 159: HWV 54 – Parte II – No. 20.	263
Figura 160: HWV 57 (Apêndice).....	264
Figura 161: KV 626.....	265
Figura 162: Tímpanos (âmbitos e relação com diâmetro do aro).	270
Figura 163: Manieren (ornamentos).	273

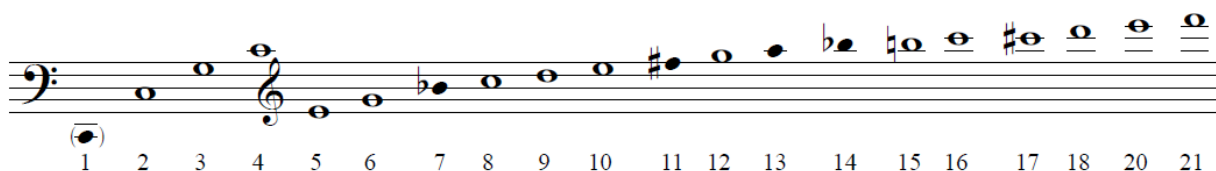
Figura 164: Passagem em colcheias.....	274
Figura 165	274
Figura 166	275
Figura 167	275
Figura 168	275
Figura 169: LWV 51 (Prologue)	276
Figura 170: LWV 45 - Chantons les plaisirs charmantes.....	278
Figura 171: LWV 45 – Répondez nous.....	279
Figura 172: BWV 248 - Tímpanos (início).	281
Figura 173: BWV 248 - Coro (compassos 33-34).....	281
Figura 174: HWV 57 – Let the Bright Seraphim (início)	282
Figura 175: HWV 57 – Let the Bright Seraphim (início) com partes para tímpanos acrescentadas.	284
Figura 176: KV 384 - Abertura (compassos 6 a 11).	286

Abreviaturas e Convenções

Adota-se no transcorrer do texto a seguinte convenção relativa ao registro de oitavas:



Quando referida à série harmônica, no texto a fundamental será considerado como primeiro harmônico (H1) e assim sucessivamente:



Sumário

Prefácio	23
Introdução	30
Parte I.....	37
Capítulo I: Breve revisão da literatura.....	37
Capítulo II: Considerações estéticas.....	41
Capítulo III: Aspectos históricos da criação da orquestra até primeira metade do século XVIII.....	47
Capítulo IV: Panorama das práticas gerais de instrumentação e orquestração até primeira metade do século XVIII	63
Parte II.....	95
Capítulo I: Instrumentos de metal e sua utilização na orquestra até primeira metade do século XVIII.....	95
Capítulo II: Utilização da trompa na orquestra até primeira metade do século XVIII.....	101
Capítulo III: Utilização do trompete na orquestra até primeira metade do século XVIII.....	145
Capítulo IV: Utilização do trombone na orquestra até primeira metade do século XVIII.....	203

Capítulo V: Algumas considerações sobre o uso de tímpanos e percussão na orquestra da primeira metade do século XVIII	269
Considerações Finais	287
Referências	291
Bibliográficas.....	291
Artigos.....	297
Internet.....	298
Partituras	311
Índice.....	317

Prefácio

Regentes, cantores e instrumentistas das orquestras profissionais se defrontam na atualidade com uma ampla herança da música clássica – aqui entendida como equivalente à música erudita ou de concerto, não necessariamente restrita ao estilo ou período clássico – abraçando ao menos quatro séculos de obras primas da música ocidental. Em um mesmo programa de concerto é possível encontrar obras do Barroco Tardio Alemão, do Classicismo Vienense, do *bel canto* romântico italiano, do *verismo*, da música de salão austríaca, do Pós-Romantismo, do tango e do cancionero popular brasileiro. É humanamente impossível aos instrumentistas, cantores e regentes dominarem de maneira profunda e completa tamanha diversidade de estilos e práticas musicais que lhes são apresentados.

Outro aspecto de nosso tempo é a especialização técnica de nossos músicos perante um repertório abrangente e virtuosístico. Nos séculos XVII e XVIII, confundiam-se em uma mesma pessoa os papéis de compositor, intérprete e diretor musical (regente) e dos quais se demandava tremenda capacidade de improvisação – lembremo-nos da orquestra de Mannheim, constituída por compositores e virtuosos sob direção de Johann Stamitz (1717-1747). No século XX e na atualidade, o treinamento da técnica seria o “núcleo duro” da capacitação instrumental e passaria a ocupar a maior parte do tempo da formação de um músico. Houve um processo de clivagem operado pela especialização técnica, desagregando as funções de compositor, intérprete, regente, teórico, público e crítica no século XX. Na altamente desenvolvida indústria de entretenimento norte-americana da atualidade, por exemplo, compor e orquestrar uma trilha sonora, são consideradas funções distintas e designadas a diferentes profissionais.

Há alguns anos fui apresentado a *Le Devin du Village*, *intermezzo buffo* composto em 1752 por Jean-Jacques Rousseau dentro de seus ideais estéticos como proposta de música dramática francesa – ou seja, música utilizada no teatro. Inserida no contexto da *Querelle des Buffons*, essa obra cênico-musical apresenta diversos

desafios ao intérprete da atualidade. Em minha pesquisa de mestrado, dois pontos pareceram-me originais e essenciais para a realização de *Le Devin du Village* e de outras obras do período: os procedimentos para realizar os recitativos em estilo francês – que no caso de *Le Devin* também recebem influência do estilo *buffo* italiano – e as questões suscitadas pela partitura em relação à instrumentação e orquestração.

A respeito da realização dos recitativos franco-italianos, tive oportunidade de defender dissertação de mestrado no Instituto de Artes da Unicamp. Em relação às práticas de instrumentação e orquestração das obras dos séculos XVII e XVIII, percebi uma enorme carência de material bibliográfico. Diversos trabalhos referentes às práticas orquestrais do período concentram-se na descrição de instrumentos, técnicas, obras específicas, organizações, listas de músicos, porém não realizam sua aplicação prática na execução do repertório. Sabe-se que na listagem de pagamentos da primeira apresentação do *Messiah* HWV 56 de George Frideric Handel (1685-1759) em Dublin no ano de 1742 estão arroladas trompas. No entanto não foram ainda encontradas partes escritas contendo o que teriam executado esses instrumentos.

Ainda que caminhando por terreno polêmico, em uma realização historicamente informada seria possível “recompor” tais partes a partir do estudo da documentação existente (como tratados de época e partituras onde possa se encontrar explicitada sua escrita) e do conhecimento prático de músicos com domínio técnico-estilístico de instrumentos originais. Da mesma forma, a orquestra da *Académie Royale de Musique* possuía peculiaridades em sua organização, como, por exemplo, o emprego do *petit chœur* e do *grand chœur* – que não são explicitadas na partitura impressa de *Le Devin*.

Esse descompasso entre possível equipe artística utilizada na apresentação de determinada obra a partir de relatos documentais do período e o necessário esclarecimento na notação das partituras sobreviventes é um fato constante, uma das razões para se realizar um trabalho sobre processos de instrumentação e orquestração desse período.

Le Devin não é uma exceção, mas um exemplo característico das práticas de notação da época. Da mesma forma, outras obras também deixam em aberto grande parte de seus parâmetros de execução. Esse entendimento da notação, por ser distinto dos padrões atuais, pode causar desvios de realização da obra artística. Grosso modo, a notação das partituras do século XVIII e de períodos anteriores procura apresentar uma estrutura geral da peça, um esqueleto que o intérprete deverá preencher com sangue, músculos e nervos a partir de seus conhecimentos estéticos e estilísticos, levando-se em conta também os recursos técnicos e materiais possíveis (tais como habilidade dos executantes e instrumental disponível).

Por outro lado, a concepção que se cristalizou no século XX – sob a qual são treinados os músicos na atualidade – pretende que a partitura de determinada obra seja um conjunto de instruções técnico-expressivas bastante pormenorizadas, as quais deverão ser seguidas o mais fielmente possível pelo executante. Assim, uma partitura como *História do Soldado* de Igor Stravinsky (1882-1971), composta em 1918, procura definir ao máximo os princípios de execução, descrevendo minuciosamente os instrumentos que deverão ser empregados, sua dinâmica e articulação, anotando até detalhes específicos, como arcadas e dedilhados do violino. Em princípio, não deveria haver espaço para maiores intervenções por parte do intérprete que não tenham sido claramente especificadas – tais como improvisação, acréscimo de ornamentos, utilização de outros instrumentos – sob risco de deturpação da obra original.

Trata-se de uma concepção estética que pressupõe profissionais altamente treinados e especializados na técnica de execução de seu instrumento, mas não autorizados a interferir de maneira ativa na obra em si. São considerados desvios ou deturpações da obra original arranjos que não aqueles consagrados, como a versão orquestral feita por Maurice Ravel (1875-1937) no ano de 1922 dos Quadros de uma Exposição de Modest Mussorgsky (1839-1881) originalmente composta para piano em 1874.

Caminhando em outro sentido, as partituras anteriores ao século XIX são documentos que exigem colaboração ativa por parte de seus intérpretes, não apenas

em relação ao tempo (andamento), fraseado, dinâmica, articulação etc. como também na escolha de instrumentos, tanto em seus aspectos qualitativos (seleção do instrumental a ser efetivamente utilizado), como quantitativos (distribuição e equilíbrio das partes instrumentais). Esse processo de escolha de instrumentos, distribuição e eventual recriação das partes, tema aqui proposto, esteve diretamente relacionado a fatores estéticos, simbólicos, funcionais e práticos.

Podemos afirmar com razoável segurança que os compositores desse período não consideravam suas partituras obras de todo completas em sua plenitude quando de sua notação. A ideia de obra musical abstrata – aquela que, idealizada pelo compositor, teria sua marca de existência no próprio ato da notação escrita, independente de ser efetivamente executada através de instrumentos – embora há muito tempo cogitada em círculos teóricos, veio efetivamente à luz apenas no Romantismo, cristalizando-se unicamente no século XX.

Ao contrário, no século XVIII e em períodos anteriores, a relação dos compositores, intérpretes e público com o repertório era dinâmica em oposição à visão estática que é possível encontrar em muitos ambientes na atualidade. Não havia “monumentos intocáveis”, mas sim um repertório em constante mudança de acordo com as necessidades e gosto do momento. O “mercado consumidor” demandava de compositores e intérpretes grande atividade, criatividade e agilidade na apresentação de novos produtos, fossem obras originais, material “reciclado” de outros autores ou até mesmo reaproveitamento de composições de próprio punho originalmente destinado a outro uso. Havia forte desejo de novidades: a expectativa era por repertório inédito, e no caso de novas apresentações de obra previamente conhecida, demandavam-se performances renovadas e devidamente adaptadas às circunstâncias.

Esse diálogo estabelecido entre compositor e intérpretes (executantes e audiência) através da obra musical poderia implicar inclusive em novas orquestrações de acordo com a situação do momento, função, gosto, disponibilidade de músicos e equipamentos. Uma determinada ópera, por exemplo, quando apresentada em algum espaço adaptado na corte dificilmente empregaria os mesmos recursos instrumentais

quando fosse encenada em um teatro. Ocasões especiais – como casamentos reais, tratados de paz etc. – pediriam grandes agrupamentos vocais e instrumentais, enquanto montagens em casas de ópera com fins lucrativos – a primeira data dos anos 1630 em Veneza – poderiam dirigir grande parte dos recursos financeiros aos efeitos cênicos, consequentemente cortando-se custos do aparato instrumental – o que eventualmente limitaria o *ensemble* da orquestra ao contínuo essencial e a alguns instrumentos de arco.

Essa visão plástica da obra musical não apenas envolvia como praticamente impunha constante reciclagem e adaptações conforme surgissem novos meios, funções ou gosto. Não necessariamente nessa ordem. Uma sinfonia de cantata poderia ser retrabalhada como movimento de concerto, o lamento de uma personagem de ópera para voz solista e contínuo sGustav Mahler (1860-1911)er reutilizado como madrigal a cinco vozes, ou criada nova versão como música sacra. Vozes são acrescentadas ou suprimidas de acordo com as possibilidades e interesses. Coros instrumentais de óperas de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) – originalmente escritos a cinco vozes no século XVII – foram reduzidos a quatro partes nas reapresentações do século seguinte. Até mesmo Johann Sebastian Bach, reconhecidamente um dos mais acurados compositores do período no que se refere em especificar suas intenções na escrita, nos legou diversas versões da *Johannespassion* BWV 245 (*Paixão segundo São João*), reelaboradas ao longo de sua vida e que até agora são motivo de acalorados debates entre musicólogos e intérpretes. Ainda é motivo de controvérsia para qual instrumento seria dedicada a parte de *clarino* do *Concerto Brandemburguês* no. 2 (BWV 1047). Wolfgang Mozart, um confesso admirador de Bach (pai e filhos) e de Handel, re-orquestrou o *Messiah* deste último, adaptando-o ao gosto local de seu tempo.

Embora a concepção de orquestração como elemento imanente a determinada obra tenha sido oficialmente documentada apenas com a publicação do *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Tratado de instrumentação e orquestração modernas, 1843/44) de Hector Berlioz, podemos assumir que nos séculos precedentes teriam existido procedimentos modelares assumidos como sendo de conhecimento geral. Procedimentos e práticas cujo

conhecimento deixou de ser senso comum na atualidade. Como não basta, sob o ponto de vista histórico e estético, realizar essa escolha de forma arbitrária – e esse conhecimento está distante do universo das orquestras institucionalizadas –, há a necessidade da preparação de edições práticas com revisão acurada e historicamente informadas de obras brasileiras e internacionais.

Partituras fortemente editadas, com “correções” de orquestração, como as que Johannes Brahms fez nas sinfonias de Franz Schubert e Gustav Mahler nas de Ludwig van Beethoven, apresentam importante validade artística desde que as consideremos como “parcerias musicais”. Por outro lado, as edições *Urtext* podem ser até bastante fiéis à notação original, no entanto, necessitam ser realizadas dentro do “espírito de época” do compositor, não sendo suficiente apenas a mera execução da partitura. Um exemplo seria o Concerto Brandemburguês no. 3 (BWV 1048) de Bach: embora o texto original do segundo movimento apresente apenas dois acordes, não seria uma execução fiel e exata da notação escrita que atenderia às demandas interpretativas e estilísticas da obra e do compositor. Aliás, o excesso de fidelidade ao texto escrito poderia se tornar uma “traição” à obra. Esses acordes podem ser entendidos como o ponto de partida e de chegada de um movimento improvisado, arte que permanece viva entre os músicos de *jazz*, mas cuja tradição se perdeu em nossas disciplinadas orquestras. Como os instrumentistas das orquestras convencionais da atualidade em geral possuem pouco ou nenhum treinamento em improvisação no estilo barroco, haveria a necessidade de proporcionar-lhes edições práticas, com propostas de orquestração e instrumentação historicamente informadas.

O processo de estabelecimento e padronização da orquestra tal qual como a conhecemos iniciou-se no século XVII com os *Les Vingt-Quatre Violons du Roi* (Vinte e Quatro Violinos do Rei) sob comando de Jean-Baptiste Lully. Lully estruturou o modelo de conjunto instrumental com paradigmas hierárquicos e repertório únicos tendo sido imitado por outras cortes europeias. Assim como o Rei Sol encarnaria o ideal do despotismo, Lully irradiaria sua criação estimulando a reprodução de ambos modelos por toda Europa. Admiradores de todo o mundo peregrinavam a Paris para conhecer seu inigualável *coup d’archet*.

No entanto, a orquestra como instituição, organismo separado do teatro de ópera, da igreja ou de funções na corte, com seu corpo de músicos mais ou menos estabilizado e missão de apresentar essencialmente música instrumental seria uma realização de meados do século XIX. Até então, dependendo da natureza do evento, corpos distintos poderiam ser combinados em ocasiões especiais. Em Paris havia os músicos da *Écurie* (estrebarias), os cantores da capela, a câmara do rei e a orquestra da *Académie Royal de Musique* que poderiam ser reunidos e combinados de acordo com a ocasião e necessidade.

Uma vez que cada grupo era devidamente treinado em sua especialidade – como os toques de caça, domínio da *Écurie* – ainda carregando as fortes tradições das guildas de se resguardar os segredos do ofício, grande parte do material não tinha necessidade de notação – ou mesmo não deveria ser escrito para não revelar técnicas a não-iniciados –, bastando alguma instrução verbal em ensaios.

Comparações entre partes instrumentais encontradas, descrições testemunhais de época e listas de pagamentos apresentam comumente discrepâncias em relação às partituras sobreviventes. Um bom exemplo são os instrumentos de metal e percussão, repetidamente citados em listagem de pagamentos das orquestras, mas cujas partes escritas muitas vezes são inexistentes, pois foram possivelmente improvisadas pelos músicos de acordo com as convenções de época. Nossos instrumentistas profissionais de orquestra – refiro-me às orquestras padrão, como Sinfônica do Estado de São Paulo ou *Berliner Philharmoniker*, não às orquestras especializadas em instrumentos de época, como a *Orchestre de Champ-Elysées* ou *Academy of Ancient Music* – apesar de extremamente qualificados na execução de seus respectivos instrumentos, são encarregados de solucionar questões técnicas de um repertório extremamente abrangente, não possuindo, portanto, nem o tempo nem o treino necessário para atingir níveis semelhante de conhecimento estilístico de seus colegas do século XVIII, e necessitariam, portanto, receber partituras e partes em devidamente editadas, ou eventualmente até mesmo compostas dentro do estilo.

Introdução

[Aaron] Copland [1900-1990] alegava que se você tivesse a sonoridade orquestral idiossincrática de um compositor firmemente estabelecida em sua mente, você poderia pegar qualquer peça não-orquestral desse compositor e orquestrá-la como ele o faria. (ADLER: 1989, xii)

No atual panorama de pesquisa e realizações historicamente informadas, a mera reprodução do material originalmente anotado pelos compositores que nos precederam não é garantia de execução correta ou artisticamente relevante, seja sob o ponto de vista estilístico, seja pela “musicalidade” – no sentido expressivo e corriqueiro com que usamos a palavra. Dos desbravadores da Música Antiga até as mais recentes abordagens históricas em que se busca redescobrir a orquestra de Richard Wagner (1813-1883) e uso de instrumentos já centenários de *Le Sacre du Printemps* (A Sagração da Primavera, 1913) de Igor Stravinsky (1882-1971), gradualmente ampliou-se a busca pelas sonoridades “originais” – entenda-se aqui temperamentos desiguais e instrumentos – como elemento imanente de uma sintaxe e semântica musicais.

Esse desejo por uma sonoridade “pura e original” repercute visões distintas e contraditórias da obra musical. Nessa linha de pensamento seria possível entender a música como um ente absoluto oriundo do mundo das ideias e passível de se encarnar através de um meio de expressão em contínuo desenvolvimento. Poderíamos chamar essa visão de “desenvolvimentista”, por pressupor que o contínuo desenvolvimento tecnológico na construção de instrumentos propiciaria uma melhor entrega (realização ou interpretação) da obra concebida pelo compositor. São utilizados argumentos tais como “imperfeição da construção de instrumentos”, “evolução na técnica de execução”, pressupondo que a insatisfação – real ou imaginária – do compositor com seus recursos poderia ser correspondida com o instrumental da atualidade. Dentro dessa lógica, o piano moderno seria o meio de expressão ideal à música para teclados de Johann Sebastian Bach, por mais estranho

que possa parecer um compositor preferir instrumentos inexistentes àqueles conhecidos e proficientes.

Uma reflexão crítica nos apontaria o fato dos compositores serem filhos de seu tempo e que, portanto, criariam para sua própria época e lugar. Tinham em mente não apenas seu público – sobretudo a nobreza que nos séculos XVII e XVIII participava ativamente da vida musical não apenas como patronos e público, atuando inclusive como compositores e executantes – como também e especialmente a sonoridade, modo de tocar e articulação específicos de cada instrumento (HARNONCOURT: 1993, 12), podendo até refletir as características de determinado artista, considerando na escrita suas habilidades e limitações.

No outro extremo, poderíamos situar os defensores de instrumentos e ambientes “autênticos”. Chamemos esse grupo de “saudosista”. Há a ilusão – bastante humana por sinal – de que houve um passado áureo, onde a “Arte ainda não fora corrompida pela sociedade capitalista”. Devaneia-se recriar sonoridades, acústica e interpretação originais. Credito a esse movimento um verdadeiro refrescar na música clássica do final do século XX. No entanto, há alguns aspectos conflitantes nessa abordagem, se extremista, tais como:

- a) imensa quantidade de depoimentos de época que deploram grande parte das *performances* e condições ambientes;
- b) após centenas de anos de experimentações musicais – incluindo a indústria fonográfica – não temos um público “original”, mas outro, bem diferente, não melhor nem pior; e
- c) criava-se música *contemporânea*, viva, não monumentos monolíticos.

*In medio consistit virtus*¹. Imaginar criações artísticas como “cartas para o futuro sem esperar resposta” é uma falácia romântica, mais poderosa como ferramenta de *marketing* que verdadeiro mecanismo para a compreensão de uma obra musical. A *International Organization for Standardization* foi instituída no pós-

¹ No meio está a virtude.

Guerra, em 1947. Em um período pré-industrial, mobiliário, vestimenta, navio ou canhão eram concebidos como peças únicas artesanalmente produzidas, com funcionalidade e usuário claramente definidos e readaptados quando necessário. Da mesma forma, as obras musicais eram compostas com funções claramente definidas, quer fossem litúrgicas, dramáticas, entretenimento etc. para ocasiões e espaços específicos. Quando houvesse alterações em um ou mais desses aspectos, tais como espaço, função e/ou equipamentos implicaria necessariamente em uma recriação, uma transposição da obra musical de maneira a adequá-la às forças e ocasião próprias. Dentro desse propósito, se desejarmos uma via de comunicação com as ideias e estética do período, precisaríamos necessariamente realizar o ajuste da informação histórica ao momento presente para recriarmos a obra musical com integridade e sentido imanentes.

O debate sobre a distinção exata entre *orquestração* e *instrumentação* provavelmente exista desde que Hector Berlioz publicou o *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Paris, 1843) entrelaçando de maneira permanente ambos os termos. No início de seu livro, Berlioz caracteriza a *arte da instrumentação* como sendo a maneira em que o compositor empregaria e utilizaria os vários instrumentos musicais à sua disposição na orquestra. A instrumentação teria como objetivo *colorir* a melodia, a harmonia e ritmo, ou mesmo produzir impressões particulares (aqui cabe pensar na utilização do quarteto de tímpanos na *cena campestre* de sua *Sinfonia Fantástica* op. 14). Esse *colorir* é entendido de forma independente das outras características tradicionais atribuídas ao som, como altura, intensidade e duração (BERLIOZ: 1882, 4).

Instrumentação e orquestração designariam, portanto, o conjunto de procedimentos técnicos e artísticos praticados na arte de combinar sonoridades de um determinado complexo instrumental, realçando ou integrando timbres em um todo coerente e artístico. Não claramente discerníveis, muitas vezes utilizados como sinônimos, ambos vocábulos podem ser entendidos como aspectos distintos de um mesmo proceder.

Embora não haja consenso sobre o sentido exato e técnico de cada um dos termos, podemos entender *orquestração* como sendo o processo, artesanania ou habilidade em combinar instrumentos (RANDEL: 1986, 575). Essa atividade implica não apenas na seleção, como também na utilização das possibilidades técnicas e artísticas e escolha dos momentos exatos em que instrumentos específicos deverão atuar no transcorrer de uma dada obra musical, valorizando o discurso sonoro através do recurso tímbrico. *Orquestrar* pode também ser entendido como o processo de transposição de uma peça musical originalmente composta para determinado meio de expressão – uma obra escrita para piano, por exemplo – para um *ensemble* instrumental de maiores proporções, como a orquestra sinfônica, embora essa não seja necessariamente a única possibilidade. É dessa forma que entendemos *Quadros de uma exposição*, originalmente composta em 1874 para piano por Modest Mussorgsky, cuja versão orquestral consagrada é criação de Maurice Ravel em 1922.

Instrumentação seria o estudo das propriedades e capacidades dos instrumentos (RANDEL: 1986, 575). Poderia ser reservado para expressar, em contrapartida, o conceito mais genérico de quais instrumentos teriam sido selecionados para compor o *ensemble* destinado a determinada obra. Ou seja, na Sinfonia em dó maior, op. 21, de Ludwig van Beethoven a instrumentação se compõe de pares de madeiras (flautas, oboés, clarinetes e fagotes), pares de metais (trompas e trompetes), tímpanos e seção de cordas (violinos I & II, violas, violoncelos e contrabaixos). Idêntica instrumentação possui sua Sinfonia em Ré maior, op. 36 – devendo-se considerar que a escolha dos instrumentos de sopro será adequada à tonalidade, ou seja trompas e trompetes em Ré etc. No entanto, a maneira como Beethoven escreve para cada instrumento ou naipe, quando e como os utiliza sob aspectos tímbricos, estéticos e retóricos, seriam atributos ou questões da orquestração.

A Arte da Instrumentação e Orquestração, exatamente por não ser ciência, assim como a composição musical e demais formas de expressão artística criativa, dificilmente é ensinável. Pode-se instruir sobre o uso adequado, realizável, tecnicamente orgânico dos instrumentos musicais. É possível informar técnicas para produzir determinados efeitos ou o uso de instrumentos na expressão de sentimentos

e afetos tradicionalmente estabelecidos. No entanto, as dificuldades surgem no ensino dos aspectos poéticos dessa arte, onde bom gosto e sensibilidade são essenciais. Como combinar os instrumentos em pequenos ou grandes grupos, misturá-los modificando o som individual através da construção de timbres mistos resultantes para criar uma personalidade sonora foge ao domínio do adestramento técnico. Mas, se por um lado essa *Arte* não é “ensinável”, por outro, pode ser apreensível através da observação atenta e minuciosa da obra dos grandes mestres. (BERLIOZ: 1882, 4)

Em um trabalho sobre instrumentação e orquestração há que se considerar as peculiaridades psicológicas do fenômeno sonoro. A descrição da sonoridade de um ou mais instrumentos, tomados de forma isolada ou combinatória tendem a fugir ao controle do entendimento racional. Gráficos de onda sonora, embora possam ser bastante minuciosos sob o ponto de vista científico, dizem-nos muito pouco como referenciais estéticos e estilísticos. A representação de características e efeitos tímbricos é inexprimível de forma acurada através de palavras. Até porque a natureza efêmera da música, na qual o som se esvai imediatamente após sua emissão, torna a apreensão do objeto artístico uma função da memória. Usamos, portanto, de metáforas, imagens e comparações. Sons *claros* em oposição a *escuros*. Timbre *aberto* ou *abafado*. Sonoridades *doce*, *ácida*, *sensual*... Ainda que tais expressões possam ser extremamente ambíguas, uma vez que mesmas palavras podem definir sons muito distintos para interlocutores diversos (HARNONCOURT: 1993, 11), as sonoridades características podem ser reconhecíveis mesmo que de forma instintiva e imanentes ao discurso sonoro pretendido. É possível solicitar aos instrumentistas, com razoável acurácia, que ampliem sua paleta tímbrica aproximando sonoridade e efeito retórico-musical desejados. No naipe de cordas, restringir o uso de *vibrato* continuado a seu uso estritamente ornamental – como o são os trinados, por exemplo – resulta no som “transparente” que usualmente se atribui a Mozart. Da mesma forma, nos trombones as diferentes posições da língua do executante propiciarão maior ou menor foco sonoro resultando, portanto, em timbres mais “pontudos”, “secos” ou “claros”, ou, em outro sentido, “redondos”, “molhados” ou “escuros”.

Uma determinada passagem musical executada ao trompete possui ressonâncias simbólicas musicais e extramusicais distintas quando realizadas no

violino. Johann Sebastian Bach demonstra imenso virtuosismo composicional ao utilizar de intercambiamento de mesmo material temático entre flauta doce, oboé, trompete (*clarino*) e violino solistas em *Concerto* BWV 1047 (*Brandemburguês* no. 2 em Fá maior) como recurso e provocação retóricas.

Partindo do pressuposto que existiria alguma relação estética, tanto do ponto de vista da sintaxe como também da semântica do discurso sonoro, entre um suposto conteúdo musical e seu meio de expressão, torna-se necessário compreender como os instrumentos musicais foram utilizados pelos músicos de um determinado período estilístico de maneira a nos possibilitar um maior entendimento de seus recursos e objetivos expressivos e artísticos. Sabendo-se da cultura musical dos séculos XVII e XVIII quando a instrumentação e orquestração eram realizadas em grande parte *ad hoc* uma vez que se praticava música viva, contemporânea de seus intérpretes e, portanto, carregada de significados expressos e subentendidos, uma realização artisticamente informada desses autores na atualidade exige que se penetre no espírito de época para que possamos interpretar – traduzir – sua mensagem a nosso público atual. Não se trata do entendimento vulgar e bastante inadequado de orquestração como o ato de simplesmente designar instrumentos às linhas musicais previamente compostas de maneira arbitrária e temperamental, mas de se buscar coerência estética e histórica.

Este trabalho procura analisar e sistematizar as práticas de instrumentação e orquestração utilizadas até meados do século XVIII, com especial enfoque nos instrumentos de bocal para sua potencial aplicação na (re)criação de partes para trompas, trompetes e trombones em obras do período, com entendimento de estilo e execução possibilitando aos intérpretes da atualidade utilizar tais procedimentos de forma historicamente informada ao repertório pertinente.

Como este estudo enfoca especialmente o período no qual praticamente inexistia notação pormenorizada da instrumentação e orquestração, será através dos tratados, documentos escritos, partituras do período e um pouco posteriores que eventualmente detalhem esse aspecto, que será possível reconstruir – o mais correto

seria (re)criar – de maneira idealizada a personalidade sonora desejável dentro do espírito de época.

Parte I

Capítulo I: Breve revisão da literatura

Uma vez que o entendimento de orquestração como entidade *per se*, estabelecida de maneira inequívoca pelo compositor seria estranho ao século XVIII e anteriores, é compreensível que os tratados sobreviventes sobre o tema sejam, portanto, posteriores ao período. Como nas manifestações artísticas não há rupturas bruscas entres os estilos e períodos, o que de fato encontramos são processos em contínua transformação. Datas e marcos históricos são abstrações convencionais e devem ser entendidos como instrumentos didáticos cuja principal função é possibilitar de imediato uma imagem geral, um conjunto de aproximações e afastamentos técnicos e artísticos que viabilizem a classificação de um determinado *corpus* em suas relações e contexto. Conforme variemos o enfoque ou critério classificatório os resultados se alteram apresentando diferentes conjuntos de características.

Os modelos de produção artística, suas técnicas e temáticas, não são arbitrariamente descartados, mas continuamente transformados até o ponto crítico em que podemos identificar um novo estilo. Portanto, embora os escritos específicos sobre instrumentação e orquestração sejam posteriores à nossa delimitação temporal, podem nos revelar vestígios e indícios de como teriam sido as práticas anteriores.

Na elaboração deste trabalho além das partituras em suas versões mais próximas possível do que se acredita tenha sido o texto original dos compositores, foram consultados tratados de orquestração necessariamente posteriores ao período em estudo – haja visto sua inexistência anterior –, histórias da orquestra e da orquestração – em sua maioria publicados do século XX – e tratados de música e de instrumento dos séculos XVII e XVIII.

Considerado como o marco fundamental no tema, o *Grand traité d'instrumentation et d'orchestrations modernes* (Grande tratado de instrumentação e de orquestração modernas) resultou de uma série de artigos publicados por Berlioz entre 1843 e 1844, tendo adquirido sua primeira versão em livro como *opus* 10 em 1844. Em 1855, Berlioz publicou nova versão revista e ampliada na qual incluiu o capítulo *Le chef d'orchestre*, texto pioneiro sobre a teoria e arte da regência orquestral. Apesar de terem sido escritos e publicados trabalhos bastante reveladores da prática instrumental que remontam ao século XVI, anteriores, o *Grand traité* de Berlioz é a primeira obra teórica escrita por um compositor de destaque a tratar de forma extensiva os instrumentos e a prática de orquestração com artesanias além da mera instrumentação (MATHEWS: 2006, xiii).

Richard Strauss (1864-1949), no prefácio de sua revisão de 1904, reconhece o *Tratado* de Berlioz como obra magistral pioneira e de referência para aplicação efetiva de compositores e estudantes de música ainda no início do século XX. No entanto, observa a necessidade de agregar novos desenvolvimentos técnicos dos instrumentos musicais e seu uso ocorridos após a publicação em meados do século XIX, especialmente no que concerne à obra de Wagner (BERLIOZ: 1991, i).

O *Novo Tratado de Instrumentação* (1885) de François-Auguste Gevaert (1828-1908) reconhecido como obra de importância por Strauss (BERLIOZ: 1991, i), originalmente *Traité general d'instrumentation* (1863) foi traduzido em alemão por Hugo Riemann (SADIE: 2001, 790).

O foco de Samuel Adler em seu *The study of orchestration* é ensinar a prática de instrumentação e orquestração como estabelecida no século XX. Defende ser possível emular procedimentos de orquestração de um determinado compositor após intenso e profundo estudo (ADLER: 1989, xii). Concentra-se nos instrumentos utilizados na música de concerto a partir de 1730 e não se devota ao estudo específico de instrumentos barrocos ou renascentistas. Propõe como livro-texto para estudantes se aperfeiçoarem na arte da orquestração e como referência para compositores, arranjadores e executantes.

Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours de Henri Marie François Lavoix (1846-1897), publicado em 1878, possui o mérito de ser um dos primeiros estudos históricos a respeito do uso de instrumentos.

No século XX, a publicação de *The History of Orchestration* em 1925 por Adam Carse foi pioneira em documentar práticas históricas. O autor dedicou-se a analisar evidências encontradas nas partituras originais apresentando panorama bastante instigante das práticas de orquestração. Apesar de sua importância, *The History* apresenta, no meu entender, as seguintes limitações:

- a) trata os séculos XVII e XVIII como um período preparatório da “verdadeira orquestração”;
- b) considera o material notado (partitura) como se de fato representasse o efetivamente executado; e
- c) apresenta os instrumentos de época como “imperfeitos”, “mal-acabados” ou “exóticos”.

Versuch einer Anleitung zur heroischmusikalischen Trompeter – und Pauker – Kunst (Ensaio sobre uma introdução à arte dos trompetistas heroico-musicais e timpanistas) de Johann Ernst Altenburg publicado em 1795 é a obra mais abrangente sobre o trompete barroco e traz importantes informações sobre o sistema das guildas e da estrutura e uso de sinais militares. Nesse trabalho de Altenburg testemunhamos o declínio da arte do *clarino*, o fim de uma ordem social e a consequente mudança de interesses e gosto musical.

The Trombone de Trevor Herbert abraça amplamente o universo do instrumento, abordando questões históricas, repertório, técnicas de execução e construção, aspectos sociais, culturais e estéticos dos primórdios à atualidade. Consegue fornecer informações acuradas e pertinentes também sobre o período anterior a 1800.

Capítulo II: Considerações estéticas

A orquestra é certamente uma das mais nobres criações da civilização ocidental. O estudo de seus meandros iluminará grande número de importantes áreas da música. Afinal, timbre e textura aclaram a forma tanto quando o conteúdo de uma série de composições. Além disso, específicos coloridos orquestrais até mesmo o espaçamento dos acordes no tecido orquestral dão “personalidade” especial à música dos compositores desde o período clássico até nosso próprio tempo (ADLER: 1989, 3).

Neste início de século, em que as pesquisas e o interesse nas práticas musicais históricas e sua consequente recriação atingiram um ponto sem retorno – não apenas com o surgimento de inúmeros artistas e conjuntos dedicados ao assunto os quais se utilizam de instrumentos o mais próximo possível dos originais, como também na influência que tais *performances* provocaram nos artistas e orquestras do *mainstream* – torna-se indispensável que ampliemos nossa relação com o material que nos foi legado pelos compositores dos séculos passados. Se nosso interesse for resgatar um determinado “espírito de época”, a partitura poderia ser encarada não como um fetiche, mas como uma potencialidade a ser realizada.

Também é necessário compreender que somos filhos de nossa era. Por mais que nos consideremos eruditos e acadêmicos, nós (re)criamos a música do passado conforme nossos gosto e sensibilidade atuais. O gosto tem mudado a cada nova geração de nosso tempo – ou até mais rápido – e nada tem sido mais alterado pela moda do que o que se entende por autenticidade. Talvez devêssemos abandonar o uso das expressões “autêntico” ou “original” por se tratar de propaganda enganosa (BENT: 1994, 373).

Por outro lado, talvez fosse mais sábio se entendêssemos autenticidade não como um produto, mas como um processo no qual buscamos contatar a essência do original, aquilo que constituiu a origem da obra de arte, sua mais importante característica e que paradoxalmente está além do palpável, além da notação, e que, portanto pode até nem ter sido realizado em sua primeira *performance*... Por sabermos da postura iconoclasta dos autores do Barroco, que não sentiam dilemas

éticos em copiar, transcrever, adaptar material composicional de outros autores e próprio *ad hoc*, resta-nos descobrir como fazer o mesmo em processos de instrumentação e orquestração que mantenham o *bom gosto* do período – se assim o quisermos.

Em *Les passions de l'âme* (1649), René Descartes (1596-1650) defende a ideia de ser possível disciplinar as paixões humanas – emoções como amor, ódio etc. – e seus efeitos controlados pela razão (ANDERSON: 1994, 10). Se as paixões estão em uma relação de interdependência entre corpo e alma, onde o movimento do corpo provocaria sentimentos na alma, a música, arte por essência motora e temporal, teria o poder de expressar os afetos de maneira racionalmente controlada, afetando retoricamente seus ouvintes.

Tradicionalmente listamos quatro características ou qualidades do som; altura, duração, intensidade e timbre. Ao manipular tais características, o compositor poderia criar um discurso musical à semelhança de sua contraparte verbal. Essa visão retórica da música não conflita necessariamente com abordagens pictóricas (associações e efeitos sonoros descritivos, como trovões, tremor do frio, latidos etc. convencionais) ou mesmo estruturais (no sentido arquitetural da forma).

As relações entre meio de expressão e conteúdo podem receber melhor definição e contorno através da percepção tímbrica. Para Adler, “timbre e textura aclaram tanto a forma como também o conteúdo de uma série de composições” (1989, 3). Embora o conceito de orquestração como processo composicional ainda não houvesse sido estabelecido *strictu sensu* antes do século XIX, os autores de períodos estilísticos anteriores possuíam, sim, concepções tímbricas desejáveis e desejadas para suas obras, ainda que fossem mais abertas a ensaios e intercambiamentos que obras posteriores.

A combinação dessas características do som distribuída no desenho melódico, figuração rítmica, encadeamento harmônico, textura e contexto intra e extra-musical quando construída por artista capacitado pode ser utilizada com grande efeito expressivo. Para fins didáticos deste trabalho, destacamos o timbre como altamente

significativo, com associações imagéticas imanentes. Grande parte dessas associações foram criadas em tempos imemoriais e nem sempre é possível traçar uma linha reta de suas origens até nossa época. No entanto, determinadas associações e convenções têm resistido ao tempo, como por exemplo, o uso do trompete e seus ancestrais como instrumento de comunicação com o mundo sobrenatural conforme abordaremos mais adiante.

A ausência de fonogramas elaborados no século XVIII impedem um entendimento absoluto do gosto sonoro do período. Em que pese a obviedade dessa afirmação, de fato somos obrigados a imaginar possibilidades a partir da documentação escrita – não apenas partituras, mas principalmente descrições, testemunhos e tratados da época –, instrumentos remanescentes e material iconográfico.

As diversas formas de associação da música ocidental com elementos externos aos puramente musicais são constructos e, embora possam variar ao longo do tempo, tendem a estabilizar determinados lugares-comuns. A fixação no imaginário comum de um estilo handeliano “sublime” e “grandioso”, por exemplo, resultaria de um processo iniciado quando Handel se naturalizou inglês em 1727, tornando-se em consequência legalmente apto a compor os *anthems* para a coroação de George II (1683-1760) (HOGWOOD, 2005: 5).

Um importante recurso para nossa tentativa de recriação artística seria a consulta ao material iconográfico de época. Nas Artes Plásticas, o gênero naturalista pode criar a ilusão de aparentemente ser um documento fidedigno de atividades diárias humanas e de seu conteúdo musical. Embora saibamos que uma tela, assim como uma fotografia na atualidade, é uma construção estética não mera reprodução, e os instrumentos musicais representados possam ser apenas adereços em um cenário, ainda assim podemos considerar sua presença como reflexo do gosto musical (LEPPERT, 1979: 3).

A seleção de determinados agrupamentos instrumentais possuiria poder evocatório de elementos exógenos à função, criando e estabelecendo relações

extramusicais. A utilização de instrumentos “exóticos” como recurso para estabelecer ambientações sonoras na música de teatro e instrumental foi amplamente empregada no passado e muitos instrumentos conquistaram sua posição oficial após andentrar o recinto da orquestra por essa porta. Aliás, a prática continua na atualidade como podemos apreender do uso de instrumentos “étnicos” na *World Music* mesmo que utilizando linguagem, afinação e temperamento igual ocidentais. Na tradição otomana, por exemplo, a banda militar era elemento inseparável da máquina de guerra turca. No ocidente, essa “música janízara” ficou associada à pompa e majestade, assim como à belicosidade e pura força (BOWLES: 2009, 534). Quando Joseph Haydn, no segundo movimento (Allegretto) de sua Sinfonia no. 100 (Hob I: 100 em Sol maior) emprega triângulo, pratos, bumbo em conjunto com trompetes e tímpanos, o elemento “aterrador” janízaro – não nos esqueçamos que os turcos chegaram praticamente às portas de Viena – é utilizado como contraste e submetido à elegância clássica final. Beethoven evoca o heroísmo viril através da referência janízara em sua Sinfonia no. 9 (op. 125, Coral), quando, no último movimento (*ala marcia*), o Tenor solista canta *Freudig, wie ein Held zum Siegen* (Alegre, como um herói para a vitória).

Alguns autores do período barroco foram bastante cuidadosos na instrumentação de suas peças. Muitas vezes essa aparente precisão encobre armadilhas sutis. Antonio Vivaldi, por exemplo, foi meticuloso na designação de instrumentos pretendidos. No entanto, na edição completa pela Ricordi, orientada por Gian Francesco Malipiero, privilegiaram-se os instrumentos disponíveis encontrados na orquestra moderna do século XX. É possível perceber, por meio da comparação com as fontes originais que, quando Vivaldi sai do território conhecido de flautas, oboés, fagotes, violinos etc. o editor optou por substituir instrumentos “exóticos” por outros não autênticos, como corne inglês, por exemplo. Em um compositor reconhecido por sua intrepidez na exploração da técnica e efeitos tímbricos, tal substituição pode promover um equívoco conceitual em sua essência (SELFRIDGE-FIELD: 1978, 333).

Uma solução “fácil” seria simplesmente utilizar os instrumentos originais – ou cópias desses instrumentos – e redescobrir as sonoridades. No entanto, muitas vezes há controvérsias em qual instrumento seria “autêntico”. De fins do século XVII

até meados do XVIII assistiu-se intensa vitalidade e transformação na manufatura de instrumentos, especialmente os sopros de madeira. Considerando-se o período de mais intensa produção de Vivaldi, 1700-1740, é possível notar que instrumentos disponíveis no início do século haviam recebido transformações radicais em seu término (SELFRIDGE-FIELD: 1978, 333).

Como o próprio sentido do termo, o Barroco foi um período caprichoso que absorveu elementos do Renascimento e do Maneirismo e possuiu como características básicas o dinamismo do movimento, o bizarro, a busca da captação das emoções humanas. Buscou o desvio da norma, o ousado na elaboração e forte uso de recursos retóricos. Opondo-se ao sistemático, esteve em constante conflito no Século das Luzes. Não sendo padronizável, a nomenclatura técnico-musical estava em constante transformação. Um vocábulo poderia abranger diversos significados distintos e justapostos, podendo implicar em um determinado instrumento, maneira de executar, um registro específico ou até mesmo algum atributo de *performance* (SELFRIDGE-FIELD: 1978, 333).

Embora fuja do escopo deste trabalho, parte essencial da retórica sonora do século XVIII e períodos anteriores também está conectada aos diversos temperamentos e afinações. A divisão do tubo – ou da corda – produz a série harmônica a partir da qual se estabelece o sistema de afinação natural. Na Idade Média, o temperamento pitagórico delineava com maior acurácia os intervalos de quartas e quintas justas, as terças soando como dissonâncias nesse contexto. O sistema mesotônico difundiu-se no Renascimento, absorvendo a terça como consonância. No século XVIII, os sistemas irregulares “bem temperados” possibilitaram a utilização das 24 tonalidades possíveis (maiores e menores) embora cada uma possuísse características tímbricas peculiares.

Como as relações entre as diversas alturas das escalas – e, por consequência dos acordes daí derivados – resultavam distintas de acordo com o grau, as diferentes tonalidades e modulações soavam mais ou menos consonantes ou dissonantes e suas associações retórico-simbólicas de fato perceptíveis. Mesmo com a presença de válvulas nos instrumentos atuais ou dos furos do trompete “barroco”, a

constituição essencial dos instrumentos de metal está solidamente firmada na série natural harmônica permitindo que intérpretes optem com presteza a afinação, temperamento e efeito desejados. Relações entre temperamento e retórica barroca que se perdem no atual sistema de temperamento igual podem ser resgatados pelo desejo consciente de se experimentar outros temperamentos.

Capítulo III: Aspectos históricos da criação da orquestra até primeira metade do século XVIII

Orquestra pode ser definida como um grupo instrumental organizado com certo número de instrumentistas tocando juntos e frequentemente com mais de um músico por parte. Não se pode afirmar verdadeiramente sua existência até o momento em que os instrumentos passaram a ser tratados em grupos (naipes, seções) e combinações específicas (ARNOLD: 1984, 1329), algo que iniciou sua consolidação apenas no final do século XVII e início do XVIII.

A palavra *orquestra* teve diversas utilizações antes de assumir o sentido atual que lhe damos. *Ορχήστρα* (*Orchístra*) originalmente designava o espaço semicircular em frente ao palco usado pelo coro para números de canto e dança no teatro grego clássico. Para os romanos, *orchestra* designava o local de assento dos senadores no teatro. Tal preferência por termos eruditos de origem grega ou latina é harmônica com o desejo dos pensadores do período em resgatar uma pretensa Era de Ouro da Antiguidade Clássica. Revivida na França em fins do século XVII, *orchestre* designou o espaço em frente ao palco onde se posicionavam os instrumentistas e pouco depois, no início do século seguinte, pelo processo de metonímia, seria aplicado aos próprios músicos do conjunto (SADIE: 1994, 685).

Como recurso didático, poderíamos definir quatro etapas na história da orquestra desde sua estreia na ópera florentina até os dias atuais. Utilizando-se de grandes compositores como referência, o primeiro período abrangeria de Claudio Monteverdi até Bach e Handel que corresponde de maneira ampla ao Barroco. O segundo corresponderia à Era Clássica, caracterizada pelo desenvolvimento da

sinfonia e da orquestra como seu meio de expressão por Haydn, Mozart e Beethoven. O terceiro período compreenderia a sequência de transformações que culminaria no Romantismo Tardio, marcado principalmente por Wagner e seus sucessores Anton Bruckner, Mahler e Strauss. Para Strauss, Wagner seria o alfa e o ômega da orquestração moderna. Claude Debussy rebelou-se contra o elemento da instrumentação colossal e massiva tipicamente germânicas e inaugurou uma orquestração altamente individualizada e rica de sutilezas tímbricas característica da elegância francesa que poderíamos chamar de quarto período (DORIAN: 1942, 58-9).

Monteverdi, Lully, Beethoven, Berlioz, Wagner, Strauss e Debussy são considerados marcos da evolução da orquestra e deveríamos entender esses monumentos como referências. Por maior que seja a importância do nome imortal associado aos saltos artísticos e tecnológicos, o legado cultural de um povo resulta da contribuição de inúmeros e modestos contribuintes anônimos ou quase anônimos. Muitas vezes o autor consagrado é o recipiente e porta-voz de um círculo com imensas contribuições modestas no qual o desenvolvimento centrou. Figuras menos conhecidas, não cantadas e quase esquecidas – conhecidas talvez apenas pelo historiador dedicado – têm sido os coadjuvantes indispensáveis na plataforma das transformações musicais através dos séculos. Eles foram os responsáveis pela transição de um estilo para outro. Eles são os "menores" e ainda, na sua função de inspiradores técnicos – em contraste com o seu trabalho esquecido – mestres artesãos verdadeiramente importantes. Assim o foram, por exemplo, Johann Stamitz, com sua visão insuficientemente reconhecida da sinfonia e seu desempenho dinâmico, Heinrich Marschner (1795-1861), precursor de Wagner como compositor de ópera romântica, e muitos outros ao longo dos séculos (DORIAN: 1942, 59).

Uma das primeiras e mais básicas questões a ser esclarecidas ao se produzir um espetáculo musical, quer seja música dramática, sacra ou instrumental seria a qualidade e quantidade das forças musicais requeridas pela partitura. No entanto, as partituras originais sobreviventes proporcionam pouco auxílio ao responsável por arregimentar a equipe artística (HARRIS-WARRICK: 1993, 355). A

constituição, tamanho e proporção das orquestras podem ser vislumbradas a partir das fontes documentais existentes, tais como listas de pagamentos, descrição de eventos por testemunhos de época e material iconográfico. Há de se manter ressalvas críticas: listas de pessoal possuem armadilhas diversas. Podem, por exemplo, estar subdimensionadas por não apresentar a dimensão ampla de *performances* verídicas pela simples ausência de menção a músicos extraordinários embora regularmente convocados. Seria o caso de aprendizes, amadores, empregados diversos e músicos arrolados em outros núcleos, como os membros da cavalaria e os *Town Waits* (*Stadtpfeifer, Piffari*). Assim como também poderia estar hiperdimensionada por não haver distinção entre profissionais ativos e pensionistas (aposentados), músicos em *tour* e sistema de rodízio entre instrumentistas (ZASLAW: 1992, 197-199).

Apesar da ideia do uso de colorido tímbrico ser estranha à Idade Média, é possível reconhecer nas práticas do período os fundamentos daquela que seria a futura orquestra sinfônica e a arte da orquestração. A utilização de instrumentos baseava-se principalmente em associações simbólicas mais que propriamente musicais. O corneto (*cornetto*, italiano; *cornet à bouquin*, francês), por exemplo, existia em duas versões: curvo (recoberto geralmente de couro negro) e o reto (esculpido em madeira clara). Apesar de timbre e possibilidades técnicas de ambos os modelos serem rigorosamente as mesmas, seu uso simbólico era oposto. O corneto negro era um símbolo infernal, associado ao elemento Terra, enquanto o corneto reto, branco ou de cor clara, ao contrário, era um símbolo solar, correspondendo ao Fogo (COTTE: 1988, 200). Na instrumentação de obras ou passagens musicais associadas ao Cristo, mesmo que em período posterior, como nas *Seben Worte Jesu Christi am Kreuz* SWV 478 de Heinrich Schütz, deveríamos evitar o uso do corneto negro, optando pelo corneto claro, este associado ao Sol (“a luz do mundo”, Jo 8:12), ao fogo (“ele vos batizará com o Espírito Santo e com fogo”, Mt 3:11).

Podemos distinguir até 1500, para efeito didático, três tipos básicos de conjunto instrumental: a *banda de trompetes*, os conjuntos *bas* e *haut*.

As bandas de trompetes eram compostas por instrumentos de metal (bocal) em diversos tamanhos, possuíam tímpanos e atuavam principalmente em funções sinalizadoras, militares e cerimoniais. Contavam com alto prestígio social devido à associação com a nobreza e funções militares. Por outro lado, limitações técnicas dos instrumentos e instrumentistas restringiam *performances* puramente artísticas nesse período, limitando esse tipo de conjunto em funções e toques básicos.

Os conjuntos *bas* (baixos, de sonoridade suave) eram empregados em ambientes fechados. Nesse grupo estão os instrumentos de cordas beliscadas como harpas, alaúdes e guitarras; cordas friccionadas (com arco) como as violas *da gamba* e *da braccio*; sopros de madeiras, como as flautas doce; e órgãos *portativos* (portáteis). De maneira distinta às bandas de metais, possuíam menor prestígio e atuavam provendo música para dança e de fundo ambiental. Por suas fortes associações com atividades seculares – e os prazeres da vida terrena – os instrumentos desse grupo não foram inicialmente permitidos na igreja, ainda que encontremos frequentemente nos afrescos do período anjos portando tais instrumentos.

Conjuntos *haut* (altos, de sonoridade intensa) apresentavam-se originalmente em ambientes externos. Bandas de *shawms* (considerados predecessores de nossos oboés), às quais foram agregados trompetes de vara e trombones executavam música de dança e acompanhamento musical em procissões. Embora raramente representados nos afrescos, os trombones devido à sua amplitude dinâmica (volume) e associação cerimonial seriam os primeiros instrumentos a ser aceitos dentro da Igreja.

No século XVI as práticas anteriores foram mantidas de forma genérica. Também nesse período houve um crescente interesse de amadores pela música instrumental. Parte da formação de um gentil-homem consistia no aprendizado e prática de um instrumento nobre, como as violas *da gamba*. Violinos, instrumentos de taberna, eram considerados excessivamente vulgares para um verdadeiro cavaleiro.

Ampliou-se gradualmente a combinação entre tipos instrumentais em conjuntos mistos. Nesse período incrementou-se também a utilização de instrumentos com maior amplitude dinâmica, como o *corneto* e *dulcian*. Este último (*dulciana*, italiano; *douçaine*, francês; *Dulzian*, alemão; *curtal*, inglês; *bajón*, espanhol) foi predecessor do fagote.

Instrumentos diversos foram criados e desenvolvidos em variados tamanhos e afinações permitindo a constituição de conjuntos de sonoridade homogênea (*whole consorts*) pela distribuição das diversas vozes (soprano, contralto, tenor, baixo etc.) para membros de uma mesma família tais como flautas doce de distintas dimensões. Nos casos em que as vozes extremas fossem acusticamente impraticáveis, procurava-se utilizar instrumentos substitutivos, porém compatíveis. Dessa forma, a impraticabilidade acústica do trombone soprano no período – há registros desse instrumento apenas no século XVII – estimulou o uso do corneto na linha mais aguda (soprano) dos conjuntos de trombones.

Poderíamos situar o início da história da orquestra em algum momento do século XVI quando a polifonia vocal atingira seu auge (DORIAN: 1942, 58). Basicamente, todos os principais instrumentos que seriam incorporados à futura orquestra barroca já existiam de uma forma ou outra em fins do século anterior: cordas friccionadas (com ou sem trastes), cordas pinçadas (tripa ou metal), instrumentos de sopro (de bico, palheta, bocal), metal (com ou sem vara), teclados (cordas pinçadas ou golpeadas e sopro).

A busca pelo retorno a uma pretensa Idade de Ouro através da reelaboração do Teatro Clássico por nobres, intelectuais e artistas florentinos colocou a Itália em fins do século XVI e início do XVII como centro irradiador da vanguarda criativa naquele momento. Os personagens desses experimentos baseados em enredos mitológicos, as primeiras óperas, foram apoiados por agrupamentos de variadas combinações instrumentais. A partir da difusão desse tipo de espetáculo dramático, o conjunto instrumental de apoio iria gradativamente ampliar sua

importância e significado até atingir independência completa como organismo artístico dotado de funções e linguagem próprias. No processo de consolidação da ópera encontramos o principal estímulo ao estabelecimento de um conjunto instrumental estável.

As sonoridades características da ambiência renascentista, como os agrupamentos de instrumentos de corda beliscada (alaúdes, teorbis etc.), seriam gradualmente renunciadas em favor de conjuntos de instrumentos de arco. Práticas anteriores também foram paulatinamente abandonadas, como a notação em tablatura. Durante o século XVII, as *viole da braccio* (violinos, violas, baixos de violino) progressivamente ocupariam a vanguarda artística, ampliando sua participação qualitativa e quantitativamente nos conjuntos instrumentais, suplantando as *viole da gamba* e tornando-se a essência da orquestra.

O *consort* renascentista, caracterizado pela agremiação de instrumentos de mesma família, foi gradualmente se transformando em conjunto misto de sopros e cordas cujo fundamento se estabeleceu na família dos arcos, principalmente violinos. À formação-base de cordas com contínuo (instrumentos melódicos executando a linha do baixo e polifônicos realizando a harmonia), foram agregados instrumentos de sopro de madeira, metal e percussão de acordo com as necessidades simbólicas e acústicas. Os instrumentos de sopro e percussão, que inicialmente eram utilizados em cenas pitorescas, progressivamente conquistaram sua permanência no corpo orquestral.

Com a preferência pelo violino, houve uma queda no interesse por instrumentos de arco que utilizavam trastes no espelho, possuíam cinco ou seis cordas afinadas em quartas e terças. As violas *da gamba* permaneceriam ainda algum tempo como executantes da linha do baixo até sua gradual substituição pelos violoncelos. O uso ocasional de instrumentos com cordas extras vibradas simpaticamente (viola *d'amore*, *bariton*) não seria sistematizado no ambiente orquestral.

No universo dos instrumentos de sopro, a flauta transversal (*traverso*) progressivamente ocupou os espaços da flauta doce e do *flageolet*. A pesquisa na construção de instrumentos proporcionou a criação do oboé e do fagote, possivelmente a partir da transformação do *shawn* e bombarda. De forma paralela, os instrumentos de bocal sofreriam mudanças importantes em sua construção e utilização com o gradual desaparecimento do *corneto* de madeira e a conversão da trompa de caça na trompa orquestral.

Se a história da orquestra poderia ter começado no auge da polifonia do século XVI, a ênfase na família dos violinos que caracterizou a moderna orquestra barroca, com múltiplos instrumentistas por parte, teve suas origens no início do século XVII na França possivelmente quando Luís XIII estabeleceu os *24 Violon du Roi* em 1626 (JACKSON: 2005, 276).

A equipe dos *24 Violons* era organizada em cinco vozes distintas: *dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* e *basse*. O *dessus* equivaleria ao soprano, a voz mais aguda e executado em violino. Violas (da família dos violinos, não *gambe*) de tamanhos diversos realizavam o *haute-contre* e a *taille* que apesar de possuírem tamanhos pouco diferentes², possuíam a mesma afinação (Dó², Sol², Ré³, Lá³). A *basse* poderia possuir quatro ou cinco cordas. O instrumento de quatro cordas possuía tamanho superior em aproximadamente dez centímetros e era afinada um tom abaixo em relação ao violoncelo atual (Si¹, Fá, Dó, Sol). A distribuição de instrumentos privilegiava as vozes extremas e aparentemente não eram utilizados contrabaixos (instrumentos de 16' (JACKSON: 2005, 276).

² A *haute-contre* é pouco maior que um violino, a *taille* possui tamanho aproximado de uma viola atual e a *quinte* apresenta caixa de ressonância com mais de 50 cm necessitando de alça de ombro para manter o instrumento na posição.

Les Vingt-Quatre Violons du Roi (1636-c.1650) ³	
Instrumento	Quantidade
<i>Cordas</i>	24
Violinos (<i>dessus de violon</i> : entre primeiros e segundos)	6
Violas (<i>haute-contre de violon</i>)	4
Violas (<i>taille de violon</i>)	4
Violas (<i>quinte de violon</i>)	4
Violoncelos ⁴ (<i>basse de violon</i>)	6
Total	24

No início do século XVII a corte em Paris possuía consideráveis recursos instrumentais distribuídos entre a *Grand Écurie*, a *Chapelle*, a *Chambre* e os 24 *Violons du Roi*. Uma sonoridade tipicamente francesa – em oposição ao estilo italiano – começou a emergir após a ascensão de Luís XIV (1638-1715) ao trono da França em 1643 e respectivo apontamento de Jean-Baptiste Lully como *compositeur de la musique instrumentale* em 1653.

O processo de apropriação inglesa dos costumes musicais mais recentes do Continente aconteceu de forma tardia no século XVII. A prática musical foi imensamente afetada pela agitação do período (Grande Rebelião, Revolução Puritana, Guerra Civil, República de Cromwell e Restauração), recebendo ora restrições, ora influências externas, eventualmente agarrando-se a maneiras extremamente conservadoras. Poucos nobres possuíam grupos musicais grandes o suficiente para incluir uma orquestra e a música da corte (*King's Musick*) fora abolida durante a República. Conforme Francis Bacon (apud ADLER: 1989, 5), na Inglaterra de meados do século XVII ainda prevalecia a concepção renascentista de *musica fracta* (*broken consort*, conjunto formado por instrumentos heterogêneos, de diversas

³ SPITZER: 2005, 76.

⁴ Emprego violoncelo como equivalente à *basse de violon* embora não seja o mais adequado.

famílias) e *musica sociata* (*whole consort*, formado por instrumentos homogêneos, de mesma família).

O conjunto de violinos – base da orquestra barroca – seria introduzido em larga escala na Inglaterra durante a Restauração (1660) quando a música da corte foi estruturada de acordo com o modelo francês. Os *24 violins* foram utilizados para entretenimento, *masques*, cerimônias, subjugando formações anteriores (SPITZER: 2005, 268). Carlos II preferia uma banda de violinos – e não mais um conjunto de violas *da gamba* – por que violinos eram “mais melódiosos e cintilantes que violas” (CARSE: 1925, 10).

Académie Royal de Musique / Lully (1666)⁵	
Instrumento	Quantidade
<i>Cordas</i>	<i>20</i>
Violino solista	1
Violinos (<i>dessus de violon</i> : entre primeiros e segundos)	5
Violas (<i>haute-contre de violon</i>)	3
Violas (<i>taille de violon</i>)	3
Violas (<i>quinte de violon</i>)	3
Violoncelos (<i>basse de violon</i>)	5
Total	20

Em 1672, quando assumiu a direção da *Académie Royale de Musique*, Lully fundiu os *24 Violons* e os *Petits Violons* em uma orquestra com mais de 40 membros. À orquestra da *Académie* poderiam ser acrescentados instrumentistas da *Écurie* (madeiras, metais e percussão) e até mesmo extras na execução de instrumentos não-orquestrais para efeitos cênicos, como a museta (gaita de foles) entre outros.

⁵ *Ballet de muses* (apud SPITZER: 2005,8).

A textura lullyana caracterizava-se pela distribuição a cinco ou três vozes pelo corpo orquestral fundamentado nas cordas (arcos). Além dos violinos (*violon*), a orquestra contava com violas (de braço) de tamanhos diversos, violones (*basses de viole*, violas da gamba), teorba, cravo, flauta transversal, flautas doce em diversos tamanhos, oboés, *taille* de oboés, fagotes, trompetes e tímpanos. Os violinos desempenhavam a linha mais aguda (*dessus de violon*), violas preenchiam as partes intermédias (*haute-contre*, *taille* e *quinte de violon*), e a *basse de violon*. Ocasionalmente o *dessus de violon* apresentava *divisi* em duas partes distintas (primeiros e segundos violinos). Não se encontra menção de contrabaixos, seja *contrebasse de violon* ou *de viole* (gamba), apenas indicação de *violone* na *Académie*.

Haute-contre, *taille* e *quinte de violon* eram utilizados como instrumentos de preenchimento harmônico. Acredita-se que Lully compunha as linhas do *dessus* e da *basse*, transferindo o trabalho de escrita das linhas intermédias para aprendizes. Flautas e oboés em geral duplicam as partes de *dessus*, mas também são separadas em duas vozes distintas nos trios. A orquestra de Lully era perfeitamente desequilibrada: não mais que três instrumentos de cada nas vozes intermediárias contra os dobramentos de *dessus* e *basses*.

Em linhas gerais, a sonoridade característica da orquestra lullyana resultou da amálgama das madeiras (flautas, oboés, fagotes) cuja construção sofrera recentes desenvolvimentos possibilitando maior flexibilidade na afinação). Lully evitou a influência do *bel canto* tanto vocal como instrumental italiano e sua característica ênfase no virtuosismo do intérprete. O contraste era criado pela alternância ou simultaneidade de execução entre os diversos agrupamentos de madeiras, cordas, o continuo ampliado e ocasional uso de instrumentos de metal.

Na península itálica, a multiplicidade de cortes estimulou a existência de grande diversidade de *ensembles* instrumentais. Em Roma, Cardeal Pietro Ottoboni (1667-1740) empregava regularmente um conjunto composto por quatro violinos, duas violas, violoncelo, contrabaixo e teclado (cravo) sob direção de Arcangelo Corelli

(1653-1713) – a partir de 1689 até sua morte – em apresentações de música instrumental e acompanhamento de óperas, oratórios e cantatas (TALBOT: 2013, localização 4877). Em ocasiões especiais o conjunto poderia ser ampliado em até 30 instrumentistas de corda e participação eventual de alguns instrumentos de sopro, como trompetes, oboés e fagotes.

Cardeal Ottoboni / Corelli (1689-1713)	
Instrumento	Quantidade
<i>Cordas</i>	<i>8</i>
Violinos (entre primeiros e segundos)	4
Violas	2
Violoncelos	1
Contrabaixos	1
<i>Contínuo</i>	<i>1</i>
Teclado (Cravo)	1
Total	10

Se fosse possível definir uma formação típica orquestral de fins do século XVII, esta seria baseada na família dos violinos – com a presença das violas da *gamba* no naipe de baixos recuando paulatinamente em favor dos violoncelos – flautas doces e o recém-chegado *traverso*, oboés, fagotes (duplicando a mesma linha do baixo), trompetes e tímpanos. A trompa orquestral, desenvolvida e refinada a partir da trompa de caça (CARSE, 1925: 20), ocuparia seu espaço apenas a partir do início do século seguinte.

Na estreia da *Water Music* HWV 348-350 em 1717, Friedrich Bonet (representante diplomático da Prússia em Londres) nos conta que:

Próximo a barca do rei estava a dos músicos, cerca de 50 em número, que tocaram em todos os tipos de instrumentos, a saber: trompetes, trompas, oboés, fagotes, flautas transversais, flautas doces, violinos e baixos (...). A música havia sido composta especialmente pelo famoso Handel, natural de Halle, e principal compositor da música do Rei. Sua Majestade aprovou-a tanto que fez com que fosse repetida três vezes no total, apesar de cada

apresentação durar uma hora – ou seja, duas vezes antes e uma depois do jantar (apud HOGWOOD, 2005: 12).

Extrapolando a partir do que se conhece a respeito da orquestra utilizada por Handel em suas óperas e considerando esse total de 50 instrumentistas poderíamos imaginar a constituição desse conjunto excepcional da seguinte maneira (HOGWOOD, 2005: 12-13):

Water Music (1717)	
Instrumento	Quantidade
<i>Madeiras</i> ⁶	12
Flautas (alternando entre <i>traversi</i> e doce) ⁷	2
Oboés	6
Fagotes	4
<i>Metais</i>	4
Trompas ⁸	2
Trompetes	2
<i>Cordas</i> ⁹	34
Violinos (entre primeiros e segundos)	18
Violas	7
Violoncelos	6
Contrabaixos	3
Total	50

Conjuntos orquestrais foram utilizados nas cortes, cidades livres e congregações luteranas dos diversos estados germânicos. Em termos gerais, Munique, Dresden, Berlim e regiões germânicas orientais absorveram com mais

⁶ Dobramento de madeiras: documentação de época indica *Bassons* e *Flauti piccoli* (no plural).

⁷ As partes de flauta estão de fato incluídas nas de oboés possivelmente indicando que os instrumentistas alternavam entre esses instrumentos.

⁸ Considera a primeira utilização do instrumento na Inglaterra com trompistas importados da Alemanha.

⁹ Hipótese proporcional à orquestra de ópera handeliana, apenas em maior número por estar em espaço aberto.

intensidade as práticas italianas. Regiões ocidentais e setentrionais apresentavam diversos níveis de interesse no estilo francês. As orquestras alemãs possuíam entre 14 e 20 instrumentistas podendo ser ampliadas nas ocasiões festivas.

As qualidades distintivas de uma orquestra no século XVIII em relação a outros agrupamentos instrumentais de séculos anteriores – ou de outras formas de conjunto instrumental como quartetos, ou bandas – poderiam ser definidas, conforme Neal Zaslaw (1939) pelas seguintes características (SPITZER: 2005, 19):

1. Estrutura fundamentada na família dos violinos (cordas/arcos);
2. Mais de um instrumento de corda (arco) por parte (violinos são privilegiados nos dobramentos);
3. Considerável uniformidade na instrumentação em tempo e locais específicos e estabelecimento de repertório comum;
4. Presença de um ou mais instrumentos baixos no registro de 16 pés (contrabaixo);
5. Seção de contínuo composta por um ou mais teclados (cravo, órgão) e poderia incluir instrumentos de cordas dedilhadas (alaúde, teorba, harpa);
6. Corpo artístico unificado sob controle único; e
7. Identidade organizacional e estrutura administrativa próprias.

Na sofreguidão por reproduzir uma sonoridade “original”, o artista-pesquisador seria tentado a reproduzir com exatidão matemática as forças empregadas em uma *performance* específica documentada (ZASLAW: 1992, 197-199). Ainda assim, essa reprodução poderia ser sonoramente equivocada: nem toda *performance* de época pode ter sido necessariamente desejável ou mesmo aceitável por seus contemporâneos. Ao lado de depoimentos laudatórios encontramos também muito resmungo mal-humorado como de Rousseau no verbete *Académie Royale de Musique*:

(...) de todas as Academias do Reino e do Mundo, esta é seguramente aquela que faz mais barulho (ROUSSEAU: 1995, 613).

O tamanho, características e proporções dos conjuntos instrumentais que posteriormente chamaríamos orquestra foram bastante variáveis até sua cristalização no modelo pós-beethoveniano. Como próprio da era pré-industrial, o repertório e a orquestra se assemelham a produções artesanais, *hand-made* e adaptadas às necessidades e funções do momento. No barroco, uma “orquestra” poderia variar em tamanho e proporções desde o mínimo de um instrumento por parte – o que chamaríamos hoje em dia de conjunto de câmara – até os limites da imaginação e recursos disponíveis: acredita-se que 160 instrumentistas tenham participado da cerimônia da coroação de George II em 1727 (HOGWOOD, 2005: 5).

Podemos afirmar que as mais importantes mudanças ocorridas na constituição da orquestra na primeira metade do século XVIII foram a opção por *traversi* (flautas transversais) em lugar das *flûtes-à-bec* (flautas doces), uma eventual segunda voz (parte) para fagote e principalmente a adição do par de trompas. Se fôssemos imaginar uma partitura hipotética para orquestra completa regular para ópera ou concerto – *grosso modo* no período Bach/Handel – possivelmente teríamos a presença de pares flautas e oboés, uma ou duas linhas de fagotes em geral participando do contínuo. As madeiras seriam duplicadas de acordo com as possibilidades e necessidades. Pares de trompas e trompetes estariam associados a seus indefectíveis parceiros, os tímpanos. Cordas (arcos) estariam divididas geralmente em quatro partes (violinos I & II, violas e baixo) com contínuo. O *basso continuo* congregaria – além dos já citados fagotes – violoncelos, *violones* (nas suas diversas acepções) e contrabaixos, com teclados e alaúdes (ainda incluídos nas listagens de pessoal) realizando o preenchimento harmônico (CARSE: 1925, 112).

A Era Barroca e o nascimento da orquestra se mesclam desde seus primórdios até a morte de Bach em 1750. Nessa fase construiu-se gradualmente o paradigma orquestral da atualidade através de experimentações diversas e a sedimentação das cordas – mais especificamente, na família dos violinos – como sua base (ADLER: 1989, 5). A estrutura principal e base histórica da orquestra se fundamenta, portanto, nos instrumentos da família das cordas friccionadas, especificamente a família dos violinos, com mais de um instrumento por parte e ao qual se pode acrescentar instrumentos de sopro e percussão. No entanto, o

entendimento atual de um conjunto de instrumentos musicais selecionado e determinado pelo compositor como meio de expressão cristalizado não susceptível de alterações inexistia e foi paulatinamente sendo consolidado como convicções estéticas a partir de meados do século XIX. A ideologia da orquestra sinfônica imobilizada como representação absoluta da linguagem romântica – que abarca a produção beethoveniana – é um constructo do século XX. Consequentemente, o conceito de orquestração como elemento petrificado pelo compositor é algo dificilmente aplicável à música da Idade Média, Renascimento e Barroco.

Capítulo IV: Panorama das práticas gerais de instrumentação e orquestração até primeira metade do século XVIII

É bem verdade que instrumentos musicais têm sido utilizados desde os primórdios da história como suporte e acompanhamento do canto ou em improvisações instrumentais e que sofreram constantes modificações em sua utilização e funções nos períodos iniciais antes da cristalização do modelo atual de orquestra (HARNONCOURT: 1993, 24). Da mesma maneira, os procedimentos de sua utilização, tais como instrumentação e orquestração foram se transformando historicamente até sua pretensa estabilização no início do século XX. Os termos “instrumentar”, “instrumentação”, “orquestrar” e “orquestração” são relativamente recentes (GOUBAULT: 2009, 7), da mesma forma que *Orquestração* como ciência ou arte de combinar esses meios de expressão é uma área de estudos com pouco tempo de existência em comparação com outras técnicas de composição musical (ADLER: 1989, 4).

Segundo Adam Carse (1925: 5), podemos dividir a história da orquestração em dois grandes períodos. O inicial abarcaria os processos de transição da polifonia modal para a monodia, culminando na polifonia harmônica de Johann Sebastian Bach e George Frideric Handel. Esse período se caracteriza pela criação e estabelecimento de novas formas e gêneros musicais dramáticos e instrumentais. Assiste-se ao processo de institucionalização da ópera e do oratório com o estímulo a todas as possibilidades de permuta de linguagens e estilos vocais e instrumentais e a experimentação de modelos cuja influência se estende a nossos dias, tais como a suíte, a *ouverture*, a sinfonia, o concerto.

Ainda que desde o século XVI já fosse praticada impressão de partituras na Europa, até pleno século XVIII a difusão do repertório para orquestra foi sustentada essencialmente por cópias manuscritas. Conforme recuamos no tempo, podemos observar um menor número de indicações de *performance* nas partituras. Isso também se reflete na instrumentação e orquestração. Diversos aspectos podem ser listados para explicar essa tendência, entre as quais se destaca a proximidade entre o compositor e intérprete – grande parte das vezes representados na mesma pessoa – que possibilitava instruções verbais imediatas, esclarecendo dúvidas e apontando soluções *ad hoc*. A eventual trivialidade das práticas comuns entre os envolvidos aliada aos custos de papel e cópias de partituras também estimularia moderação, dispensando maiores detalhamentos. Raras, portanto, são nas partituras do século XVIII e anteriores indicações a respeito de quais instrumentos seriam desejados ou utilizados, restando-nos ocasionais indicações de *soprano*, *alto*, *tenor* ou *baixo* instrumentais.

Compositores em visita a determinada corte ou teatro poderiam criar obras especialmente projetadas para as forças e características locais. Partes instrumentais poderiam ser acrescentadas ou suprimidas de acordo com as necessidades, fossem alterações funcionais, artísticas ou ajustes técnicos. Há evidências de adaptações frequentes por parte dos compositores na instrumentação e orquestração. Com frequência pode-se perceber na mesma obra linhas bastante virtuosísticas em contraposição a material menos elaborado implicando a presença de músicos mais aptos ao lado de outros menos habilidosos (CARSE: 1964, 3). Muitas vezes encontram-se partes designadas pelo nome do intérprete e não necessariamente pelo instrumento.

Durante a Idade Média e o Renascimento a instrumentação resultava de partes designadas *ad hoc* (RANDEL: 1986, 575) e até cerca de 1500 não podemos

falar de composições com finalidade instrumental pura. Em primeiro lugar, não existiam orquestras como entendemos na atualidade: instituições ou organismos estabelecidos. Havia, sim, agrupamentos instrumentais organizados para cumprir tarefas ou funções específicas, com existência transitória. Assim, os conjuntos reunidos para celebrações importantes, como tratados de paz, casamentos reais etc., não poderiam ser considerados orquestras dada sua efemeridade. Em consequência, os procedimentos de instrumentação das partituras e partes, quando e se existentes, estavam mais conectados às práticas interpretativas do que às técnicas composicionais. O explorar do colorido tímbrico pelo efeito em si foi estranho ao período. Embora os aspectos simbólicos associando instrumentos a símbolos religiosos e astrológicos, atividades humanas, elementos da natureza etc., recebam mais atenção que características sonoras, será a partir dessas primeiras agremiações instrumentais que serão estabelecidos os alicerces da futura arte da orquestração.

No material escrito sobrevivente há pouca ou nenhuma indicação por parte dos compositores, copistas e editores de quais instrumentos deveriam ser utilizados, ou mesmo escrita idiomática que caracterize de maneira inequívoca este ou aquele instrumento em particular. Tablaturas para teclados e alaúdes são exceções nesse panorama, até porque exploram idiossincrasias desses instrumentos.

Orquestração, portanto, seria um conceito dificilmente aplicável à música da Idade Média e do Renascimento. A habilidade na execução de diversos instrumentos era característica do músico profissional desse período. Essa capacitação permitia que o interesse tímbrico fosse mantido através da troca de instrumentos no decorrer de uma mesma peça musical. Os melhores conjuntos apresentariam, portanto, maior flexibilidade na instrumentação.

A partir do estabelecimento da técnica de escrita polifônica e seu auge no Renascimento, o coro *a capella* foi o modelo dominante tanto na polifonia sacra como na canção profana e paradigma para todos os tipos de conjunto (*consort*). A escrita de caráter vocal *a capella* influenciou o desenho das linhas melódicas contrapontísticas da maioria dos agrupamentos instrumentais do século XVII e anteriores. Os *ensembles* utilizados na Basílica de São Marcos em Veneza por Andrea

Gabrieli e Giovanni Gabrieli são musicalmente estruturados como coros *a capella* com desdobramentos e expansão do conjunto de corneto e trombones. Da mesma forma a escrita *a capella* também foi a base da música instrumental dos intermédios (*intermedii*) florentinos.

A música instrumental era essencialmente dedicada à dança. A julgar pela documentação iconográfica, as bandas de violinos executavam e/ou improvisavam a grande parte de seu repertório com base na memória. A execução instrumental resultava do jogo improvisatório e inspiração do momento, não existindo necessidade de partituras (HARNONCOURT: 1993, 25).

Além da música para dançar, a música instrumental do período resultou do aproveitamento de obras vocais. Agrupamentos estritamente instrumentais passaram a executar obras originalmente compostas para vozes. Em princípio, as linhas vocais originais eram adaptadas às possibilidades dos instrumentos disponíveis, com improvisação de ornamentos e divisões (variações ornamentais). Nessa prática de transposição de música vocal para instrumentos está a origem do estilo instrumental. Dessa forma, a *canzona* instrumental surgiu na Itália sob influência da escola contrapontística franco-flamenga e teria como expoentes os compositores venezianos Andrea e Giovanni Gabrieli (HARNONCOURT: 1993, 25). No início não havia distinção sonora ou idiomática inerentes a determinado instrumento ou grupo instrumental. As indicações instrumentais são bastante genéricas e nem sempre são indicados com precisão os instrumentos desejados. A partitura se apresenta então como um esqueleto musical na qual o compositor deixa a decisão final na escolha de instrumentos aos intérpretes a partir da disponibilidade do momento (GOUBAULT: 2009, 21). A mesma peça poderia ser executada por um *ensemble* de trombones, violas *da gamba*, flautas doce ou violinos sem alterar substancialmente sua essência musical.

Uma vez que a escolha de instrumentos acontecia a partir da disponibilidade local – embora houvesse normas e coerência simbólica em seu emprego – inexistia orquestração *strictu sensu*. No entanto, essa variabilidade de instrumentação deveria responder a um conjunto de práticas reconhecidas e aceitas.

Os instrumentos eram considerados secundários e funcionavam como auxiliares da voz humana à qual duplicavam ou ocasionalmente substituíam. A distribuição de instrumentos nas diferentes partes da *sinfonia* (conjunto) era baseada nos modelos e registros vocais: *canto*, *quinto*, *alto*, *settimo*, *tenore* e *basso*, por exemplo. Bastaria adaptar obras vocais preexistentes para se obter um estilo instrumental apropriado (GOUBAULT: 2009, 21).

Seria em fins do século XVI que, de maneira incipiente, surgiriam as primeiras peças musicais com indicação de instrumentos a ser utilizados. De fato, um dos desafios para realizarmos música do Renascimento seria como selecionar o *instrumentarium* – à exceção de material especificamente designado para instrumentos polifônicos, como teclados e alaúdes, por exemplo. Além das questões técnicas de cópia de partitura, poderíamos reconhecer um certo olhar para os negócios nos primeiros editores de música ao reservarem a sua clientela grande liberdade na escolha de instrumentos. Raramente apareciam indicações específicas.

Entre os diversos desafios apresentados pela instrumentação de obras do século XVI se apresenta utilizar ou não conjuntos homogêneos, compostos por instrumentos de mesma família. Certamente trata-se de uma opção validada pela prática histórica, o que não renegaria a mistura entre instrumentos diversos apesar das dificuldades técnicas da época, como por exemplo, sistemas de afinação e temperamento distintos encontrados em famílias instrumentais diversas.

Durante o período de transição entre final do século XVI e início do XVII, os instrumentos de arco da família do violino foram se consolidando como a estrutura-base do corpo orquestral. Essencialmente havia um *núcleo de fundamento*, o *basso continuo* composto por um ou mais instrumentos harmônicos (cravo, órgão, teorba etc.) e um ou mais instrumentos melódicos graves (violoncelo, contrabaixo, fagote etc.) reforçando a linha do baixo. Apoiados por essa base harmônica, os *instrumentos de ornamento* poderiam improvisar suas linhas melódicas de maneira bastante

semelhante como as bandas de violino improvisavam música de dança. Em fase posterior, os compositores passaram gradualmente a anotar essas partes.

De maneira ampla, podemos afirmar que a sonoridade dos agrupamentos instrumentais dos séculos XVI e XVII foi resultante da utilização simbólica dos instrumentos musicais – e de necessidades práticas, como disponibilidade do *instrumentarium*. Essa maneira, simultaneamente simbólica e prática de proceder seria transposta à música dramática (ópera e suas variantes) e sacra (litúrgica, cantatas, oratórios). Trombones, por exemplo, seriam associados ao sobrenatural e convocados regularmente em cenas no Olimpo ou no Hades, instrumentos de palhetas duplas (em princípio *shawn*, posteriormente oboé) ficariam associados às cenas pastoris e os trompetes praticamente indissociáveis das cenas de batalha. Tais associações perduraram e perduram através dos tempos, haja visto o solo de corne inglês ecoado pelo oboé na *Cena Campestre* da Sinfonia Fantástica op. 14 (1830) de Hector Berlioz, ou mesmo os toques de trompete da Sétima Cavalaria dos velhos filmes de faroeste.

No início do século XVII surgiu uma nova categoria de músicos: os *virtuoses*. Em consequência, nasceu uma música específica para diversos instrumentos. Tal experimentação e domínio de idioma específicos podem ser vislumbrados pelos diversos tratados que surgiram sobre técnica instrumental e arte de diminuição (ornamentação). Seria da incipiente ópera que surgiriam as principais provocações e estímulos na criação da orquestra e de uma linguagem original para esse tipo de conjunto instrumental. Apesar da instrumentação e orquestração serem, no período, assuntos mais próximos da prática de execução que propriamente característica da notação da música, ocasionalmente encontram-se partes para sopros inclusas nas partituras. Embora não exista orquestração definida, podemos encontrar as primeiras indicações concretas de instrumental desejado nas partituras do início do século XVII. Com um olhar mais acurado pode-se até distinguir de maneira incipiente figurações idiomáticas características de sopros e cordas (HARNONCOURT: 1993, 25).

Do material escrito preservado e conhecido nas partituras de ópera, em geral são bastante favorecidos os trompetes. Partes para flautas e fagotes distintas das linhas de soprano e baixo instrumentais aparecem com menor frequência e muito raramente são explicitados os *cornetti* e trombones. Os tímpanos, cujo uso provável ocorre em conexão com trompetes, dificilmente possuem partes específicas anotadas na partitura (CARSE, 1925: 64).

Conforme foi se aprofundando a pesquisa de possibilidades técnicas dos instrumentos, houve uma crescente especificidade na instrumentação. *L'Orfeo, favola in musica* (1607) é constantemente citada como um dos primeiros exemplos de instrumentação e orquestração devido a certas combinações instrumentais sugeridas por Claudio Monteverdi. No entanto, não podemos falar propriamente em orquestração no *Orfeo*. Como seus antecessores, o compositor indica de maneira genérica quais instrumentos seriam interessantes em cada ato, os pormenores – incluindo as adaptações às técnicas instrumentais – deveriam ser solucionados pelos executantes-intérpretes.

Monteverdi estabeleceu-se entre dois mundos estéticos: mesclou as práticas de vanguarda de seu tempo, o *recitar cantando*, ao contraponto renascentista com fortes doses maneiristas criando uma obra única, com peso artístico suficiente para impactar compositores e audiências dos séculos vindouros. *L'Orfeo* incorpora práticas instrumentais do final da Renascença com o novo estilo *concertato*. O uso de *cori spezzati* (“coros quebrados”: grupos vocais e/ou instrumentais espacialmente separados executando em alternância e conjuntamente) demonstra a herança da música policoral veneziana.

Na visão de Monteverdi, em cada movimento ou peça musical haveria um estado de espírito uniforme básico o qual pediria uma combinação imutável de instrumentos naquele determinado movimento ou peça. Grupos instrumentais são associados a cenas e personagens. Cordas, cravos e especialmente flautas doces sublinham cenas de caráter pastoril nos campos da Trácia, suas ninfas e pastores. O Hades, com seus habitantes sobrenaturais, é colorido pelos trombones.

A instrumentação do *Orfeo* foi fortemente influenciada pela tradição dos *intermedii*. Na edição impressa, Monteverdi (1609, 3) lista 42 instrumentos que podem ser agrupados em três categorias: *fundamenti*, cordas e sopros (**Figura 1**). O conjunto dos *fundamenti* (instrumentos do contínuo) é composto por dois *gravicembali* (cravos), harpa dupla, três *chitarroni* (teorbas), dois *ceteroni*, dois *organo di legno* (positivos), dois *regal* (pequenos harmônios) e *bazzo de viola da braccio*. São especificados entre os instrumentos de corda (arcos) dez *viola da braccio*, dois *violini piccoli ala Francese* e dois *contrabassi da viola*. São listados entre os sopros *flautino all vigesima secondo* (soando três oitavas acima), dois *flautini* (flautas doces), 2 *cornetti*, *clarino* (trompete na região aguda), quatro *trombe sordine* (trompetes com surdina) e cinco trombones. Embora não listados, possivelmente tenham sido usados tímpanos, componentes característicos das bandas de trompetes do período cujas partes raramente eram anotadas.



PERSONAGGI.

La Musica Prologo.
Orfeo.
Euridice.
Choro di Ninfe, e Pastori.
Speranza.
Caronte.
Choro di Spiriti infernali.
Proserpina.
Plutone.
Apollo.
Choro de Pastori che fecero la morefca
nel fine.

STROMENTI.

Dnoi Granicembani.
Dnoi contrabassi de Viola.
Dieci Viole da braccio.
Vn Arpa doppia.
Dnoi Violini piccoli alla Francese.
Dnoi Chitaroni.
Dnoi Organi di legno.
Tre bassi da gamba.
Quattro Tromboni.
Vn Regale.
Dnoi Cornetti.
Vn Flautino alla Vigesima seconda.
Vn Clarino con tre trombe fordine.



Figura 1: *L'Orfeo* (Edição de 1609)

A associação entre a família dos violinos e o grupo de instrumentos harmônicos do contínuo tornou-se o núcleo duro dos conjuntos dos teatros de ópera italianos no século XVII. Os acompanhamentos de trechos solistas – como árias, por exemplo – foram anotados na maior parte das vezes como baixo cifrado no início desse século (CARSE: 1964, 8). O canto solista era usualmente acompanhado por alaúdes, harpas ou teclados (SPITZER: 2005, 137). Aparentemente *tutti* seriam empregados nos *ritornelli* instrumentais que preencheriam o espaço musical entre uma estrofe e outra do solista (Figura 2, Figura 3).

ATTO PRIMO.

RITORNELLO

PROLOGO.
LA MUSICA.

DAl mio permellio a nato a voine vegno Inci la Ero
 sangue gentile de Regi Di cui narra la fiamma ec celi pregi Negiuge al ver perch'etrop-
 p'alto il segno Ritornello

L'Orfeo del Monteverdi. B

Figura 2: Monteverdi (Orfeo) Ato I

2 ATTO PRIMO.

FIORNELO

*linguato
crescendo*

I

O la Musica fon ch'ai dolci accen ti So far tranquillo ogni turbato

core Ehor di nobil'ira & hor d'Amore pos s'inhammar le più gelate

menti.

Figura 3: Monteverdi (Orfeo) Ato I

Os critérios de escolha e utilização dos instrumentos foram sistematizados por Michael Praetorius no *Syntagma Musicum III* publicado em 1618 (2004). Conforme instruções (χειραγωγία, manipulação) apresentadas na parte III, a escolha de instrumentos deveria considerar o âmbito (tessitura) da linha, sonoridade desejada, conformidade (comodidade técnica) à tonalidade e capacidade, ou não, de executar duas ou mais notas simultaneamente. Ou seja, o bom senso pedia que instrumentos soprano, como flautas, violinos, cornetos, por exemplo, executassem o soprano instrumental, assim como o baixo instrumental seria realizado por instrumentos graves.

Não se misturavam, em um mesmo agrupamento, instrumentos *haut*, de sonoridade potente, e *bas*, mais delicados. O efeito de magnificência e esplendor seria obtido através da multiplicação, combinação e alternância de famílias instrumentais e pelo acréscimo de instrumentos harmônicos (órgãos, cravos, alaúdes).

O processo de orquestração como exposto por Praetorius seria semelhante ao uso e combinação tímbrica do órgão de tubos, adicionando ou subtraindo registros. Dessa maneira, os instrumentos duplicarão as linhas compostas no estilo *a capella*, quer seja em uníssonos, oitavas, super-oitavas, sub-oitavas e/ou contra-baixos. A utilização de instrumentos melódicos [*Instrumenta simplicia*] deveria considerar a altura real do som emitido. Flautas doce, por exemplo, poderiam soar uma ou duas oitavas acima da linha escrita.

Quando se tiver a possibilidade de utilizar muitos instrumentistas, as seções *tutti* apresentarão sonoridade magnífica [*Harmoniam*]. A linha do baixo, por exemplo, poderia ser executada conjuntamente por uma sacabuxa (trombone) ordinária ou baixo, um *curtal chorist* (dulciana) ou *shawn* baixo (bombarda) soando na altura escrita (registro de 8 pés) acrescidos de sacabuxa contrabaixo, grande *curtal* ou *shawn* baixo e um violone soando [*Intonirn*] 8ª. Baixo (16 pés). O acréscimo de instrumentos na linha do baixo funcionando como registros sub ou contra-baixos no órgão era prática comum nos concertos italianos (PRAETORIUS: 2004, 107).

No período barroco houve crescente especificação na instrumentação e orquestração (RANDEL: 1986, 575). A escolha e utilização de determinada combinação de instrumentos permanecia estável por toda uma obra ou movimento em associação ao afeto pertinente. Segundo Monteverdi, “Um estado de espírito uniforme básico em uma peça musical postula uma combinação imutável de instrumentos durante todo o tempo.” (prefácio do *Combattimento*: 1624 apud ADLER: 1989, 4). Ou seja, uma vez estabelecido o caráter (afeto, paixão) do movimento, será feita a seleção de instrumentos apropriados os quais permanecerão atuantes por todo o movimento ou obra.

Em sua busca por criar um *stile concitato* (estilo agitado), Monteverdi tornou-se um dos primeiros compositores a registrar recursos técnicos instrumentais na partitura. Digno de nota são indicações de *pizzicato* e o uso de *tremolo* mesurado em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* composta em 1624 (MONTEVERDI: 2009). O *tremolo* como recurso retórico representando emoções intensas tornou-se um dos *topoi* recorrentes na música instrumental perdurando até nossos dias.

Na Itália do século XVII um espetáculo cênico-musical poderia receber instrumentação luxuosa, demonstrando o poder do nobre patrocinador em suas apresentações privadas na corte. Em Veneza, a presença de teatros abertos ao público – São Cassiano data de 1635 – estimulou modelos de produção operística distintos daqueles produzidos nas celebrações de corte. Com orçamentos restritos e desejo de lucro, os recursos direcionavam-se principalmente nos elementos de maior atração de público pagante, como cantores virtuosos e efeitos de maquinaria cênica.

A instrumentação deveria ser adequada ao caráter da ocasião, levando-se em consideração se aconteceria em ambiente interno ou externo, tamanho do espaço e disponibilidade de instrumentistas. O conteúdo do libreto ou texto dramático influenciaria na escolha de instrumentos a partir das conveções, estereótipos, lugares-comuns e tradições que estabeleceram relações associativas entre determinados instrumentos, situações e/ou grupos sociais.

Em contraste ao luxo cênico-vocal dos espetáculos comemorativos da corte, a ópera veneziana do período satisfazia-se com conjuntos instrumentais de maior frugalidade. Um *ensemble* aceitável possuiria estrutura básica de cordas (arcos) – podendo ser apenas um instrumento por naipe – e contínuo composto por dois ou três instrumentos de cordas beliscadas (teorba, guitarra, harpa) e teclado (cravo). Libretos da época atestam o uso ocasional de instrumentos individuais para efeitos especiais, como flautas e/ou outros instrumentos de sopro executados em cena, dos bastidores ou da orquestra.

Graduais transformações nos processos de instrumentação na ópera durante o século XVII estimularam o progressivo desaparecimento da distinção entre utilização de apenas um grupo de contínuo (apoio harmônico com reforço na linha do baixo) no acompanhamento de árias para solista e os *tutti* orquestrais nos *ritornelli*. Na segunda metade do século, os instrumentos da orquestra passaram a colaborar com mais presença também no acompanhamento de árias, dialogando com o cantor solista, podendo fazê-lo de maneira imitativa, ecoando ou embelezando (ornamentando) a linha melódica.

Excepcionalmente é possível encontrar linhas para sopro claramente explícitas nas partituras de época, tal como a indicação *tromba* (trompete) no *Prólogo* de *Il Pomo d'Oro* (O Pomo de Ouro: 1668 Figura 4) de Marc'Antonio Cesti, embora o mais comum seja deduzir a possibilidade de outros instrumentos – além das cordas que geralmente podem ser subentendidas como presentes nas casas de ópera – a partir de indícios localizados na partitura. Entre os possíveis indícios, além de lista de pessoal, pode-se deduzir seu uso a partir do contexto inserido – como referências da cena dramática – ou características de escrita.

The musical score is arranged in a system with five main parts. At the top are two staves for Tromba. Below them are two staves for Violini and two for Viole. The next section is for the LI 2 CHORI, consisting of four staves with the lyrics 'Go - dia-mo Noi Re-gni,'. At the bottom are two staves for the Violone. The music is written in 3/8 time and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. The lyrics for the chorus are 'Go - dia-mo Noi Re-gni,'.

Figura 4: Prólogo de *Il Pomo d'Oro* (Cesti).

É possível reconhecer a influência da escrita monteverdiana nas óperas de corte criadas antes do último quarto do século XVII por compositores da região central e setentrional Itália (Roma, Florença), tais como Giulio Caccini, Stefano Landi (Roma), Filippo Vitali (Florença) e Antonio Cesti, cujo *Il Pomo d'Oro* (1668) se destaca.

Essas novas formas vocais e instrumentais italianas provenientes da ópera disseminaram-se pelos principais centros e cortes de europeus no último quarto do século XVII. Crescente número de músicos italianos – e estrangeiros musicalmente educados na Itália – assumiram postos nas diversas cortes da Europa. Novas composições ou ao menos novos arranjos de antigas composições próprias – e mesmo de outros autores – foram adaptadas aos gostos e possibilidades locais.

O gosto francês ofereceu grande resistência à ópera italiana. Seria o colossal Lully, com seu talento – e principalmente por deter o monopólio da música de ópera na França do século XVII – responsável pela estabilização de modelos híbridos e procedimentos orquestrais que perdurariam até o século seguinte.

O aprimoramento técnico dos instrumentos de sopro de madeira (flautas doces e transversais, oboés e fagotes) pelos membros da família Hoteterre – dos quais o mais famoso talvez tenha sido Jacques-Martin (1674-1763) – permitiu não apenas a integração entre madeiras e cordas como também certa proeminência ao naipe, ocasionalmente sendo utilizado sem apoio das cordas como usualmente se praticava nos períodos anteriores.

A família dos oboés possui sonoridade brilhante e versátil. Com sua transformação em meados do século XVII do antigo *shawn* para o novo instrumento foi possível associar de maneira consistente e estável os instrumentos de sopro de palheta dupla à base da banda de violinos. Os diversos instrumentos da família (oboé, oboé *d'amore*, oboé *da caccia*, *taille* e fagote) puderam ser utilizados tanto na função solista, caracterizando um determinado afeto, como também de maneira integrada, duplicando ou alternando com as vozes instrumentais da base das cordas, criando volume, densidade e/ou contraste tímbrico.

Lully também estabeleceu dentro da orquestra da *Académie* um corpo instrumental de elite, o *petit chœur* encarregado de acompanhar solos e *ensembles* vocais (cantos e recitativos) em oposição ao *grand chœur* encarregado dos *tutti*. Não se trata, como na prática anterior de uma base de contínuo como suporte ao canto solista, mas de um pequeno grupo instrumental. Esse modelo de prática de orquestração utilizando dois grupos sonoros contrastantes foi absorvido por seus sucessores e permaneceu como característico do estilo barroco.

Se fosse possível definir um padrão – algo totalmente em confronto com os ideais do período – seria possível identificar uma tendência, no século XVII, pela solidificação da família das cordas (em especial violinos para as vozes superiores,

com resistência das gambas nos baixos) por texturas a três ou cinco partes (vozes instrumentais). Quando a três vozes, dois instrumentos melódicos soprano – em geral dois violinos (Figura 5) –, se contrapunham ao baixo contínuo. A cinco, dois violinos e duas violas eram suportados pelo baixo (Figura 6) (SPITZER: 2005, 139).

PSYCHÉ,

TRAGÉDIE.

PROLOGUE.

O U V E R T U R E.

The musical score is written for Violons (Violins) and Basse-Continue. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: the top two are for Violons (Violins) and the bottom three are for Basse-Continue. The second system has four staves: the top two are for Violons and the bottom two are for Basse-Continue. The music is in 2/4 time and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The Basse-Continue part includes figured bass notation, such as '1-6', '7-6', and '7-6', indicating the sequence of notes to be played. The score is written in a clear, elegant hand typical of 18th-century musical notation.

Figura 5: *Psyché* LWV 56 (Lully) Prólogo



27

PSYCHÉ,
TRAGÉDIE.

ACTE PREMIER.

Le Théâtre représente d'un côté, un agréable Païsage au pied d'une Montagne qui s'éleve jusqu'au Ciel : De l'autre côté, on voit paroître une Campagne à perte de vûe.

SCÈNE PREMIÈRE.

AGLAURE, CIDIPPE.



H

Figura 6: *Psyché* LWV 56 (Lully) - Ato I

Na Inglaterra, o estilo francês de subdivisão orquestral entre o pequeno *ensemble* e orquestra pode ser percebido ao final do século XVII. Indicações *Grand Chorus* ou *play all* contrastam com passagens indicadas *vers* em que a voz solista é acompanhada por um *ensemble* reduzido. Outra característica de influência francesa é a prática de designar a execução de seções centrais (*trio*) ao trio de palhetas composto por oboés e fagote.

A corte dos Habsburgos, sob o reinado de Leopoldo I do Sacro Império Romano-Germânico, desenvolveu instituição musical estável dedicada a produção de óperas e oratórios – estes últimos produzidos durante a Quaresma. Com consideráveis recursos, as produções em Viena foram reconhecidamente espetaculares por todo o período Barroco. A influência italiana manifestava-se nos mais diversos aspectos pela presença de compositores, cantores, libretistas e diversos instrumentistas. Recursos plenos foram utilizados, como expansão da sonoridade das cordas com acréscimo de oboés e fagotes, árias com um ou mais instrumentos *obbligati*, trios de madeiras nas seções contrastantes de danças e outras peças, conjuntos de metais em grandes cenas corais, efeitos de eco.

O *chiaroscuro* (claro-escuro), emprestado da pintura do Renascimento, foi amplamente utilizado como técnica orquestral tanto como elemento estrutural como expressivo. O uso alternado de *tutti* e frases repetidas nos sopros de madeira remete aos contrastes obtidos por mudanças de registro e troca de teclado característico do cravo e órgão no período. Seções centrais em danças estruturadas na forma *da capo*, como minuetos, por exemplo, são apresentadas por trio de palhetas (oboés e fagote) contrastando com os *tutti* iniciais e finais.

A escrita fora, em geral, afetada pela transformação das práticas policorais anteriores ao estilo concertante moderno, onde um pequeno grupo instrumental, o *concertino* com suas três vozes instrumentais (dois sopranos e baixo), entra em *concerto*, ou seja, combate, entra em conflito, disputa, alterca (REZENDE: 2014, localização 2288) com o grupo maior, *ripieno* (recheio, enchimento), como, por

exemplo, dois violinos e violoncelo (com contínuo) característicos dos *Concerti Grossi*, op. 6 (1714) de Corelli, ou nas diversas configurações combinado sopros e cordas utilizadas por Antonio Vivaldi. A ideia de concerto como harmonização entre as partes procede do conceito original de combate, uma vez que qualquer disputa deriva do empenho em se chegar a um acordo entre os disputantes.

Com as cordas (arcos) tendo se tornado a estrutura principal, os instrumentos de sopro foram gradualmente sendo introduzidos na orquestra barroca inicialmente na caracterização de efeitos, personagens ou situações, e eram utilizados de diversas maneiras, tanto como solistas em partes *obbligato*, em cenas características no palco, como também duplicando a linha das cordas nos *tutti*. No início do século XVIII se desenvolveria a prática de utilizar instrumentos de sopro solistas e partes *obbligati* delineando o afeto predominante em diálogo com um ou mais solistas vocais em árias (SPITZER: 2005, 139).

O instrumental básico utilizado por Alessandro Scarlatti, assim como de seus contemporâneos, era constituído por oboés, fagotes, trompetes e cordas distribuídas a quatro vozes, não mais a três ou cinco como fora usual no século precedente. Nesse período, o uso do trompete seria difundido principalmente através da música operística, gradualmente vindo a se tornar membro regular da orquestra. Seu ingresso no teatro se deu através do uso habitual em efeitos especiais, como batalhas, por exemplo, dentro e fora do palco, sendo posteriormente integrado em sinfonias de abertura e participando de árias *obbligato*. Eram geralmente empregados dois trompetes nas sinfonias em estilo *concertato* alternando com orquestra e *tutti* reservados para início e final. Nas árias *da capo*, a seção central na maior parte das vezes é apresentada pelo cantor solista com acompanhamento de cordas, o trompete sendo destinado a dialogar, comentar ou desafiar o cantor nas seções inicial e final.

Concomitantemente, houve o desenvolvimento do estilo *concertato* com diversos instrumentos *obbligati* cujo ápice de escrita virtuosística se daria no século seguinte nos *Concertos de Brandemburgo* BWV 1046-1051 (1718-1721) de Johann Sebastian Bach.

Uma orquestra das cidades e cortes alemãs da primeira metade do século XVIII possuiria todos os instrumentos de cordas e sopros (com alguma percussão) regularmente utilizados na Itália e na França. Ambas influências seriam mescladas, criando o estilo característico da música Alemã do Barroco Tardio. A abordagem virtuosística italiana do *concertino* era empregada alternativamente com a prática francesa de contraste tímbrico entre *petit* e *grand choeur*. O recurso do *pizzicato* passa a ser amplamente usado após 1700, tanto por todos instrumentos de cordas como também pontualmente pela seção dos baixos (violoncelos e contrabaixos), ou até mesmo contrabaixos apenas.

Bach ocupa um lugar especial também na história da orquestração. Sua obra é o eixo entre a tradição e o futuro, a síntese dos estilos italiano e francês. Ao mesmo tempo, sua necessidade didática em anotar na partitura o máximo de informação possível para os padrões da época o tornam referência no entendimento de instrumentação e orquestração, mesmo que característicos de uma personalidade marcante.

Podemos apreender de suas partituras a riqueza de sua experimentação com instrumentos antigos, como flautas doce e gambas, e recém-criados, como a viola pomposa. Os *concertos brandemburgueses* ampliam de maneira única o *concertino* com uma grande diversidade de instrumentos. A instrumentação de sua obra sacra é de grande engenhosidade, oferecendo-nos compreensão profunda nas associações imagéticas e de afeto dos instrumentos e seu uso característicos do século XVIII.

Os seis *Concertos de Brandemburgo* apresentam grande diversidade de combinações instrumentais. A maneira como este compositor desenvolve a escrita dos instrumentos tanto na forma como se relacionam entre si tanto quanto em relação ao *ripieno* está estilisticamente mais próxima da tradição veneziana – e de Vivaldi, portanto – que da forma corelliana do *concerto grosso* (BUKOFZER, 1947: 290-291).

Possível herança da tradição germânica dos *Stadtpfeifer* nesse grupo de obras, os instrumentos de sopro são enfatizados como solistas. No primeiro Concerto

(BWV 1046) em Fá maior, o diálogo é estabelecido entre *violino piccolo* (afinado uma terça menor acima considerando-se o violino regular atual), três oboés e duas trompas em relação ao *ripieno* de cordas a quatro vozes instrumentais (violinos I e II, viola e contínuo com a presença implícita de violoncelo, contrabaixo e fagote). A combinação do segundo concerto (BWV 1047) também em Fá maior é desafiante devido à heterogeneidade do corpo de solistas. Bach ousadamente combina flauta doce, oboé, *clarino*¹⁰ e violino, além do *tutti* a quatro partes com contínuo. No concerto 4 (BWV 1049) em Sol maior, duas flautas doce e violino são trabalhados como solistas, novamente apoiados pelo *ripieno* de cordas a quatro vozes. O quinto concerto (BWV 1050), em Ré maior, introduz a presença de *traverso*, violino e cravo. A especial ênfase que Bach dá ao último instrumento, eventualmente colocando os dois outros solistas em segundo plano, faz com que seja considerado como o primeiro concerto para teclado solista e orquestra.

Os concertos números 3 e 6 se concentram em explorar o universo dos instrumentos de arco. Em Si_b maior, o Concerto no. 6, BWV 1051, não emprega violinos mas avança pelas sonoridades mais veladas de duas violas *da braccio*, duas violas *da gamba*, violoncelo, *violone* e cravo. Composto em 1718, o concerto número 3 (BWV 1048) em Sol maior estabelece três grupos de instrumentos de cordas em trio (três violinos, três violas e três violoncelos) suportados por contínuo (Figura 7). Seu segundo movimento consiste de apenas uma meia cadência frígia (iv⁶ $\overline{\text{J}}$ V) que sugere a possibilidade de um improviso e é envolvido por dois movimentos de textura contrapontística altamente elaborados.

Como outros autores de seu tempo, Bach não vê dificuldade em reciclar material previamente composto adaptando-o a novas circunstâncias (SCHWEITZER, [s.d.] v. 1: posição 7278). De fato, a reciclagem de material anteriormente utilizado como música secular em nova função sacra é um exercício comum em Bach. Assim o faz com o primeiro movimento do Brandemburguês no. 1 que se torna *Sinfonia* da

¹⁰ que indica mais uma região da tessitura de instrumento de bocal do que um instrumento específico, embora tradicionalmente este concerto seja executado com trompete.

Cantata BWV 52 *Falsche Welt, dir trau ich nicht* (1726: Falso mundo, em ti não confio). A Cantata BWV 149 *Man singet mit Freuden vom Sieg* (1729: Canta-se com alegria da vitória) para Festa de São Miguel Arcanjo utiliza material tomado de empréstimo da Cantata BWV 208 *Was mir behagt ist nur die muntre Jagd* (1713: O que me agrada é a alegre caçada). Da mesma maneira, a *Sinfonia* da Cantata BWV 174 *Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte* (Amo o Altíssimo com todo meu ser: 1729) para o segundo dia de Pentecostes tomaria de empréstimo o movimento inicial do Terceiro Concerto de Brandemburgo (SPITTA: 1992, vol. 2, 444-445).



Figura 7: Início do Concerto Brandemburguês no. 3 (Bach: manuscrito do compositor)

O ecletismo de Handel se reflete na maneira como utiliza a orquestra. Elementos da prática francesa são mesclados ao uso italiano sem ser esquecido o gosto germânico pelos instrumentos de metal. A escolha de instrumentos e sua proporção foram resultado direto das necessidades de forma e ocasião podendo ser

re-elaborada quando em novas circunstâncias. Ao conjunto básico das cordas com contínuo, madeiras, metais e percussão são incorporados de acordo com o colorido afetivo. Em geral, os *tutti* são empregados nas introduções, *ritornelli* e finalizações enquanto o acompanhamento aos *solis* é realizado apenas pela seção de cordas ou *concertino*. Flautas doce e transversal mantêm seu papel tradicional em cenas pastoris. Os metais (trombones) usualmente são adicionados ao coro em cenas dramáticas sugerindo morte, perigo ou conspiração.

Como pudemos observar, a instrumentação e orquestração do Barroco aproxima-se das práticas de registo organística do período. Percebe-se frequente uso de contraste entre blocos estruturais representados por diferentes agrupamentos tímbricos como, por exemplo, a oposição cordas *versus* sopros semelhante à alternância de manuais com registros distintos não pode ser ignorada. A amplificação de volume e massa sonora era realizado pela duplicação das linhas instrumentais nas cordas e sopros da mesma forma que o acréscimo de registros diversos. A sensação de profundidade e brilho poderia ser incrementada com o dobramento de vozes em oitavas tanto no registro agudo, como flautas doce soando oitava acima do soprano instrumental (registro de 2') e o acréscimo de contrabaixos (16') na linha do baixo. Nessa escrita polifônica, a homogeneidade das vozes é obtida pela mistura tímbrica dos instrumentos, como, por exemplo, oboés e violinos (RANDEL: 1986, 575).

Um caminho possível para o aprendizado das práticas de arranjo e transcrição como executadas na primeira metade do século XVIII de maneira a emularmos o *goût* da época seria o estudo do material sobrevivente notado, comparando suas diversas versões instrumentais e modos de escrita quer tenham sido realizados pelo próprio autor original quer por um de seus contemporâneos. Sob o ponto de vista cronológico, a documentação da *performance* em forma de partitura foi gradualmente ampliando sua clareza, precisão e confiabilidade simultaneamente à difusão e cristalização da orquestra e de seu repertório. Nos estágios iniciais, da mesma forma como o papel da orquestra era indeterminado, a partitura também era ambígua, oferecendo apenas informações vagas a respeito de sua execução. No

entanto, conforme o período barroco chega ao seu auge em meados do século XVIII, as partituras começaram a mostrar aquele caráter gráfico claro e inconfundível que mudou o problema da interpretação de um processo de adivinhação razoavelmente informado para o conhecimento, da dependência do instinto do intérprete à confiança na instrução do compositor (DORIAN: 1942, 59-60).

No entanto, por mais que a acurácia da notação tenha se desenvolvido, ainda assim a imensa maioria das partituras impressas ou manuscritas até meados do século XVIII continuou a designar com pouco rigor e precisão instrumental a ser utilizado e em quais pontos. Aliado a esse fato, dificilmente as partituras de ópera completas e impressas no período tiveram utilização real em *performance*. Em geral, a publicação de tais obras tinha função documental do evento associado. Bastavam, portanto, duas, três ou quatro pautas aparentemente executáveis nos instrumentos de corda (CARSE: 1964, 121). Um resumo da ópera.

Devem ser considerados para melhor compreensão do pensamento de época os tratados sobre música, fonte imprescindível na busca de soluções interpretativas. Porém, muitas vezes a documentação sobrevivente pode ser frustrante àqueles que desejem respostas unívocas. Como um detetive, o intérprete da atualidade irá colhendo pistas aqui e acolá, juntando fragmentos de maneira sistemática até construir sua versão dos fatos. Dentro dos limites nem sempre bem demarcados do estilo há inúmeras possibilidades. Não existiam modelos padronizados, requerendo amplas transposições de material composto. O arranjo, a adaptação, a paródia, são práticas recorrentes do período. Considerando os limites do estilo, há uma grande variedade de resoluções possíveis em uma partitura do século XVIII. Uma solução técnica e expressiva, se não for de todo impossível, poderá ser aceitável ou bastante provável sob o prisma estético, histórico e artístico.

Permitia-se grande flexibilidade de instrumentação, uma mesma obra podendo ser apresentada um instrumento por parte – o que chamaríamos na atualidade de conjunto de câmara – ou múltiplos executantes e dobras por voz através do acréscimo de instrumentos aos conjuntos – a orquestra como se entende na atualidade. Indicações *tutti* e *solí* sugerem que a distribuição de instrumentos entre

concertino e *concerto grosso* seria aplicável também a obras dramáticas além das puramente instrumentais como os *concerti grossi* de Corelli.

O Barroco foi um estilo amplo de experimentos e descobertas. Embora não possamos falar em práticas uniformes de instrumentação e orquestração, poderíamos observar determinadas tendências na execução rotineira do período. Conforme se avança pelo período é possível observar a relação estreita entre orquestração e desenvolvimento de formas e gêneros musicais. O período se caracterizou pelo estabelecimento de novas formas em grande escala, tais como a ópera e o oratório, nas quais os grupos instrumentais atuam como acompanhantes do canto e a adaptação do estilo *concertato* para conjuntos com solistas em concertos e suítes. Da mesma forma, a idiomática instrumental também foi afetada pelo aperfeiçoamento na fabricação de instrumentos no século XVII com consequente aumento de produção. O norte de Itália produziu violinos cuja excelência estabeleceu o modelo essencial seguido até nosso século. Na França, novas técnicas de fabricação permitiram melhor adequação dos instrumentos de madeira à incipiente orquestra. A inclusão de teclados (cravo, órgão) como instrumentos de suporte harmônico seria entendida como uma das características principais do período.

A seção das cordas (arcos) tornou-se o fundamento do conjunto orquestral. Dada sua excelente homogeneidade de timbre e grande flexibilidade dinâmica, articulatória e extensibilidade, demonstrou excelentes resultados, quer fosse na execução da mais simples linha homofônica (ou até mesmo em uníssono e oitavas) até a mais rica textura contrapontística. Virtualmente tudo o que funcionasse para coro vocal funcionaria igualmente bem em um *ensemble* de violinos. Diferente dos outros instrumentos, as cordas agregam mais recursos técnicos: possuem tessitura mais ampla, variedade tímbrica (diversidade articulatória dos golpes de arco, pizzicato, surdina) e acordes.

Ainda em relação às cordas, não há, no período, padrões de equilíbrio ou reforço das partes instrumentais. As linhas instrumentais poderiam ser realizadas com um, dois ou muitos instrumentos. O conjunto orquestral seria igualmente válido se composto por apenas quatro instrumentistas (em texturas a quatro vozes, um por

parte) até grandes formações especialmente arregimentadas em ocasiões especiais. Em se possuindo recursos, havia certa tendência nos dobramentos a se reforçar as vozes extremas, soprano e baixo.

O corpo do contínuo poderia ser constituído de muitas maneiras e possibilidades de combinações instrumentais. Basta considerar a necessidade de preenchimento e suporte harmônicos (instrumentos que realizem acordes), proximidade timbrística (como o uso de fagote na função de baixo dos oboés), aliado à disponibilidade instrumental e entendimento simbólico (RANDEL: 1986, 575).

Os instrumentos de sopro foram utilizados de maneira variável na orquestra barroca (KAMIEN: 1976, 120). A inclusão ocasional de instrumentos de sopro à base dos violinos (entenda-se a família completa, incluindo as violas, violoncelos e contrabaixos) da recém-estabelecida orquestra ocorria por seu caráter tímbrico distintivo e simbólico, conectando o acompanhamento instrumental ao afeto desejado. Cenas pastoris ou de sono, por exemplo, solicitavam flauta doce, cenas de caça, trompas, heroicas ou militares, trompetes e seus inseparáveis tímpanos. Os instrumentos de sopro poderiam ser acrescentados *ad libitum* de acordo com as possibilidades ou necessidades funcionais, dramáticas e/ou simbólicas. Ocasiões cerimoniais naturalmente solicitavam a presença dos conjuntos de metais com suas associações heráldicas. Progressivamente, as partes para sopro ganhariam maior especificidade conforme os instrumentos fossem solidificando sua presença na orquestra (RANDEL: 1986, 575).

A partir de meados do século XVIII seria razoável considerar um conjunto orquestral em sua formação plena como composto por uma ou mais flautas transversais, oboés – e outros membros da família dos oboés, tais como *taille*, *da caccia*, *d'amore* –, fagotes, trompas, trompetes, tímpanos, corda (arcos) divididos a três, quatro ou cinco vozes com diversos instrumentos compartilhando a mesma linha e seção de contínuo com ao menos um teclado (RANDEL: 1986, 575).

O segundo período, conforme Adam Carse (1925, 6), seria caracterizado pela retirada progressiva do *basso continuo* da orquestra a partir da segunda metade do século XVIII¹¹. A escrita para instrumentos de sopro de madeira se normalizaria no uso em pares de flautas, oboés e fagotes como uma seção específica na orquestra, com a posterior inclusão dos clarinetes. Com a transformação dos processos composicionais de práticas polifônicas para uma visão essencialmente homofônica, os instrumentos deixaram de ser entendidos como vozes (linhas melódicas) às quais se acrescentam ou subtraem *ripieno*, e passaram a ser combinados como naipes independentes melódica e harmonicamente. A essa orquestra clássica foram agregados o grupo adicional de metais e percussão (trompas, trompetes e tímpanos). Embora durante o século XVIII a música instrumental, em especial as sinfonias para orquestra, fosse escrita cada vez mais em um estilo pan-europeu que permitiu sua circulação como repertório comum passível de ser apresentado em qualquer lugar e ocasião, é preciso compreender que essas obras, quando originalmente concebidas, o foram para condições bastante específicas. O entendimento do público, ocasião, acústica e conjunto originais pode nos dar *insights* interpretativos determinantes (ZASLAW: 1992, 200).

Como vimos, a verdadeira orquestração – aquela, na qual ideia musical e meio de expressão estão intimamente conectados – começou a surgir gradualmente no final do século XVIII. Nos períodos anteriores, no máximo encontramos indicações de instrumentação. As partituras, quando muito, são pouco mais que esquemas com indicações mais ou menos resumidas de dobramentos ou preenchimento sonoro. Portanto, não se pode falar de orquestração *stricto sensu* antes de Haynd (GOUBAULT: 2009, 12).

¹¹ O entendimento de Carse de uma “retirada progressiva do contínuo a partir a segunda metade do século XVIII” seria questionada por pesquisas musicológicas mais recentes.

Parte II

Capítulo I: Instrumentos de metal e sua utilização na orquestra até primeira metade do século XVIII

Apesar da denominação genérica implicando o material constituinte, entendemos aqui *Metais* na acepção de instrumentos aerófonos cuja coluna de ar é posta em movimento através da vibração dos lábios com uso de bocal. Como sabemos, a emissão sonora nos instrumentos de sopro é resultante da vibração da coluna de ar interna de um determinado tubo de acordo com o dispositivo que fragmentará o sopro contínuo transformando-o em corrente pulsante. Na flauta, esse dispositivo será sua borda incisiva e, nos oboés serão as lâminas de cana da Índia. Da mesma forma, no bocal dos instrumentos de metal serão os lábios do executante que, mantidos em tensão relativa (embocadura), controlam parcialmente a saída do ar. Conforme o sopro força sua passagem, a elasticidade natural retorna os lábios à posição original e o ar escapa em pulsações regulares. Quanto maior a tensão dos lábios, mais aguda será a nota resultante. Portanto, o relaxamento resultará em notas mais graves (SACHS, 2006: Posição 538).

A qualidade tímbrica do som resultante será afetado por três fatores básicos: o comprimento do tubo, sua forma interior (cilíndrica ou cônica) e o mecanismo de produção do som, ou seja, a maneira como o ar é posto em movimento oscilante (MASSIN: 1997, 3). Isto posto, este estudo se concentra nos instrumentos utilizados de maneira consistente na orquestra conforme se apresentava na primeira metade do século XVIII, ou seja: trompa, trompete e trombone.

Os instrumentos de metal e seus ancestrais têm participado de atividades musicais ou de sinalização há centenas de anos, no que resultou em constante transformação em suas constituições, funções e participação na orquestra (ADLER: 1989, 282). Os metais contradizem a percepção comum de que seria possível distinguir com clareza e precisão os diversos instrumentos e sua terminologia. Nos diversos idiomas ocidentais, os termos são regularmente intercambiados, permutados, generalizados até os limites do *nonsense*. Aliás, ousar afirmar que definições absolutas entre tais instrumentos, se possíveis, seriam a exceção, e não a regra. Especialmente quando nos distanciamos no tempo rumo ao passado.

O processo transformacional dos instrumentos de sinalização romanos tenderia a distinguir dois tamanhos principais na Europa Medieval. Em 1240, Frederico II, Sacro Imperador Romano-Germânico, quando residindo em Arezzo recebeu quatro *tubae* de prata e uma *tubecta* feitos sob sua encomenda. *Tubecta* seria a provável versão formal do vernacular *trombeta*. Esse instrumento, menor, tornar-se-ia o trompete enquanto o instrumento maior seria chamado de *buisine*, em francês antigo, ou *Busîne* no alto-alemão médio, do qual derivaria *Posaune*.

Como instrumento musical aerófono cuja coluna de ar é posta em movimento através da vibração dos lábios (SADIE: 1994, 964), o termo trompete tem sido utilizado de forma genérica, não apenas se referindo ao instrumento moderno como o conhecemos, como também denotando diversos instrumentos assemelhados. No sistema classificatório Hornbostel-Sachs, *trompete* pode ser aplicado a todo instrumento cujo som seja produzido a partir da vibração dos lábios. Em português, os diversos termos empregados para os metais da orquestra atual, como a trompa, trompete e trombone estão relacionados à *tromba*: “‘focinho’ ‘órgão do olfato e aparelho de preensão dos proboscídeos, como o elefante, o tapir etc.’” e pode se referir a “qualquer instrumento musical de sopro, rudimentar, se utiliza o chifre de um animal, uma concha etc.” (CUNHA: 2012, 654).

Tromba é derivada de *trompa*. *Trompa*, por sua vez, originou-se do frâncico *trǔmpa*, cujas raízes seriam possivelmente onomatopaicas. O termo *trompete* tem sua raiz no francês significando pequena trompa. *Trombeta* se origina no italiano *trombetta*, também significando pequena tromba (CUNHA: 2012, 654). *Trompette des menéstrels* seria o termo que distinguiu o trombone com vara do trompete reto (*trompettes de guerre*) desde o século XV. *Trombone* é o aumentativo de *tromba* (CUNHA: 2012, 654).

Conforme Sachs, instrumentos musicais possuem nomes que se relacionam e se transformam através da história de acordo com o que se acreditaria representar sua sonoridade. Haveria uma tendência de instrumentos com sonoridade mais leve possuírem nomes que utilizam vogal mais clara enquanto os de sonoridade mais pesada teriam vogais de sonoridade mais escura. Dessa maneira, *Busîne* teria sofrido processo de assimilação da segunda vogal pela primeira, ou seja, a vogal da segunda sílaba foi alterada para /u/ por estar em contato com o fonema vizinho, adquirindo traços articulatorios e a ele tornando-se mais semelhante, tornando-se *Busûne*. Após o século XVI, o instrumento maior, nosso trombone (“*trombona*”) seria conhecido como *Posaune* nas regiões de fala alemã (SACHS, 2006: Posição 4749).

Ainda no século XV, surgiram as variantes do termo *sacabuxa*, possivelmente oriunda do espanhol *sacabuche*. Dessa forma, temos em francês *sacqueboute* (COTTE: 1988, 220) e as diversas grafias em inglês, como *sackbut*, *sacbut*, *sackbutte*, *sagbut*, *shagbolt*, *sacabushe* e *shakbusshe*. *Sackbut* tem sido preferido por muitos músicos da atualidade como sinônimo de trombone renascentista ou barroco, embora seu uso sob o ponto de vista histórico seja mais restrito. Trata-se apenas de um termo do inglês antigo que caiu em desuso junto com o instrumento na Inglaterra. Em fins do século XVIII, quando o trombone retorna à vida musical inglesa, seria privilegiada a terminologia italiana (GUION: 1988, 3).

Como vimos, *Posaune*, em alemão, é derivado de *Buzûne*, do francês *buisine*, trompete reto. O termo *Zugposaune* implicaria o movimento de puxar (*Zug*). A terminologia do período apresentou também *tromba spezzata* (tromba quebrada) para indicar a parte móvel (vara) característica do instrumento.

A carência de descrição dos instrumentos de metal e de sua técnica nos séculos que antecedem ao XVIII poderia ser atribuída ao esforço das guildas em preservar como segredo comercial técnicas de fabricação e execução de instrumentos musicais. Possivelmente temia-se que livros de instrução pudessem ampliar em demasia a oferta de instrumentistas habilitados, potencialmente prejudicando o sustento dos profissionais e solapando o próprio sentido de existência de tais associações (GUION: 1988, 25).

Os metais possivelmente foram os instrumentos que sofreram as mais radicais transformações desde os primórdios da orquestra até nossos dias tanto em sua construção como nas técnicas de execução. Há, portanto, certa dificuldade para o orquestrador em criar uma imagem sonora mental da música escrita para metais dada a diversidade na escolha de instrumentos (PISTON: 1969, 206). Até mesmo em nosso século, quando a influência da Revolução Industrial impôs a necessidade de padrões universalmente aceites, os instrumentos de metal resistem, mantendo características regionais, como, por exemplo, a celebrada preferência por trompetes em dó com sistema rotor pela Filarmônica de Viena.

Além de diferenças regionais, acrescente-se o costume de substituir instrumentos especificados por outros. A sonoridade instável do oficleide ou projetada do cimbasso são regularmente substituídos na atualidade pela ressonante tuba sinfônica. Em *Orchestration*, Walter Piston (1894-1976), alerta que

o aluno ao ouvir uma performance de uma das grandes obras da literatura sinfônica, digamos da Nona Sinfonia de Beethoven, deve continuamente lembrar a si mesmo que o som dos metais, especialmente, não representa verdadeiramente o som tal como concebido pelo compositor (1969, 206).

Para se satisfazer o desejo de autenticidade na recriação dos diversos estilos e gêneros da Era Barroca seria necessário mergulhar em uma compreensão profunda do caráter e gestos retóricos dessa música. Esses caráter e gestos foram

determinados pelas possibilidades e limitações técnicas dos instrumentos em sua época (ADLER: 1989, 266).

Originalmente os instrumentos de metal eram empregados em funções ao ar livre. Como sinalizadores, participavam da caça, em funções militares, alertavam sobre desastres públicos etc. O trompete teria se desenvolvido a partir do instrumento cerimonial da corte enquanto a trompa resultaria dos instrumentos utilizados na sinalização de caça (HERBERT: 2006c, Localização 734). A presença de conjuntos de metais dentro da igreja até o século XVI se limitava a ocasiões solenes que solicitassem fanfarras (ADLER: 1989, 271).

Devido a sua estreita colaboração às atividades fidalgas, como a guerra e a caça, os instrumentos de metal gozavam de posição privilegiada – sua música estava associada à pompa e ao esplendor oficiais. Além das cortes, conselhos municipais e igrejas os contratavam regularmente para abrilhantar cerimônias cívicas. Bandas de violinos, por sua vez, estavam vinculadas aos ambientes mais seculares e menos prestigiosos da dança (GUION: 1988, 6).

No século XVIII, Vivaldi, Bach, Handel, Georg Philipp Telemann e seus contemporâneos elevaram a escrita para os instrumentos de metal à sua potência máxima em ousadia e exigência. O registro superior do instrumento (*clarino*) natural tornou-se especialidade dos *virtuosi* que corrigiam ou supriam através da embocadura notas ausentes da série harmônica ou de afinação duvidosa. Outras possibilidades para se obter tons cromáticos naqueles instrumentos naturais seriam a utilização da mão direita na campana como explorada pelos trompistas a partir de meados do século XVIII, o encurtamento e o alongamento do tubo através de encaixes (como as roscas na trompa), o deslizamento de uma vara (como no trombone) (ADLER: 1989, 270-271), ou mesmo o uso de furos (como no corneto).

Questões de instrumentação e orquestração estão diretamente conectadas às práticas interpretativas de um determinado período. Muito da definição da quantidade, tipos, distribuição e equilíbrio das partes instrumentais eram definidas *ad hoc* nos séculos XVIII e anteriores. Trompas, trompetes e trombones e percussão poderiam ter ou não suas linhas especificadas nas partituras e a utilização de tais instrumentos poderia ser deduzida a partir do tipo de escrita ou contexto, por referências no texto cantado, título do trecho em questão ou aspecto funcional. Como grande parte das atribuições e habilidades desses instrumentos possuía caráter improvisatório, as fontes documentais (partituras, tratados, métodos, descrições) são fonte importante na descoberta do estilo e utilização característicos.

Além do estudo de tratados de época – em geral genéricos – vimos como a análise de partes e partituras que ocasionalmente tenham sido anotadas pelos compositores ou colaboradores próximos pode nos proporcionar *insights* na concepção sonora de época. O estudo da maneira como determinado compositor teria acrescentado ou suprimido partes instrumentais, por exemplo, possibilita aprofundar o entendimento de suas escolhas técnicas e estéticas oferecendo-nos, portanto, ferramentas de precisão no ato de (re)criar partes para instrumentos de metal historicamente convincentes.

Capítulo II: Utilização da trompa na orquestra até primeira metade do século XVIII

O atual termo *French Horn* (trompa francesa) foi possivelmente criado na Inglaterra durante o século XVIII. O instrumento dotado de válvulas, rotores ou pistões que alteram a passagem do ar direcionando-o a tubos de comprimentos diversos (*Cor à Pistons*, *Cor Chromatique*, francês; *Valve Horn*, inglês; *Ventilhorn*, alemão; *Corno Ventile*, italiano) é apto a executar a escala cromática em toda sua extensão (RANDEL, 1986: 380).

Usa-se a expressão trompa natural ou lisa (*Cor Simple*, francês; *Natural Horn*, inglês; *Waldhorn*, alemão; *Corno Naturale*, italiano), na qual estão ausentes válvulas, pistões ou rotores, como forma de distinção da trompa cromática. A trompa *lisa* ou *natural* é também conhecida como *de mão* por utilizar esse recurso para emitir notas cromáticas. Em referência ao instrumento anterior a seu estabelecimento na orquestra – ou mesmo àquele transicional entre sinalização e uso artístico – podemos nos referir como trompa de caça (*Cor* ou *Trompe de Chasse*, francês; *Hunting Horn*, inglês; *Jagdhorn*, alemão; *Corno da Caccia*, italiano) (PISTON, 1984: 243).

A trompa *de harmonia*, também conhecida por trompa *de roscas*, permitia que se acoplassem tubos de diversos tamanhos, alterando, portanto, a afinação do instrumento de acordo com a tonalidade desejada.

Devido à pouca largura do diâmetro da trompa em proporção ao comprimento do tubo, dificilmente a coluna de ar vibrará sem que esta se divida – o que praticamente impossibilita a emissão do som fundamental do tubo. Se chamarmos

a fundamental de primeiro harmônico, será, portanto, o segundo harmônico a nota mais grave artisticamente utilizável (Figura 8).

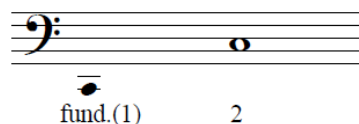


Figura 8: Fundamental e 2o. harmônico.

São considerados sons abertos, aqueles emitidos sem intervenção da mão na campana. O grande comprimento do tubo possibilita a divisão da onda em muitas partes, permitindo a execução de escalas diatônicas em sua região aguda.

Levando-se em conta a série harmônica (Dó como fundamental: Figura 9), os harmônicos 7, 11, 13 e 14 são considerados fora de afinação em relação ao temperamento igual.

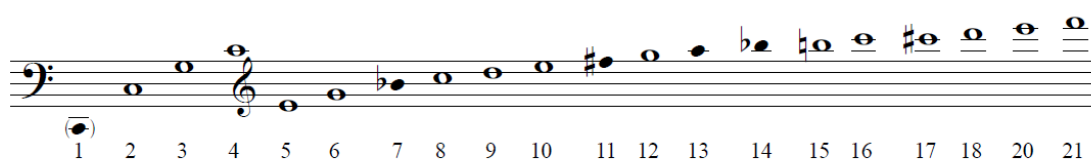


Figura 9: Série harmônica.

Conforme se ascende na série harmônica, menores serão as divisões da coluna de ar vibrante no tubo, conseqüentemente o menor erro de pressão da embocadura poderá alterar frequência pretendida. *Grosso modo*, os autores clássicos

exploraram a extensão escrita da trompa entre o 2º. e 16º. harmônicos (Figura 10). No instrumento cromático das orquestras sinfônicas atuais, é considerada sem propósito prático a emissão a partir do 17º. harmônico (FORSYTH, 1982: 72-73). Apesar da execução acima do 12º. harmônico (Figura 11) tornar-se bastante difícil, Bach chega a exigir o 18º. (GEVAERT, [s.d.]: 197) ou mesmo ocasionalmente indo além (Figura 12). A execução do registro de *clarino* demanda bocal e técnica de embocadura específicas atualmente exploradas por especialistas em instrumentos de época.

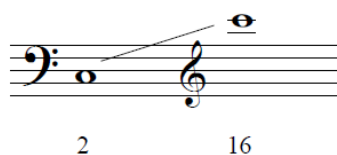


Figura 10: Tessitura Geral (2o. ao 16o. harmônicos).



Figura 11: 12o. harmônico.

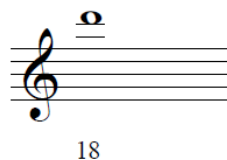


Figura 12: 18o. harmônico.

A trompa atua nas regiões de tenor e alto em razão do calibre estreito associado a um bocal ainda menor (RANDEL, 1986: 380). O comprimento do tubo determina a fundamental e respectiva série harmônica, ou seja, quanto mais longo for o tubo, mais grave será essa fundamental. A tradição pede que as partes para o instrumento sejam anotadas em Dó ainda que o som de efeito resulte em outra tonalidade de acordo com o comprimento do tubo. Na trompa natural, os compositores selecionavam o instrumento de acordo com a tonalidade principal da música, alternando ou combinando pares de trompas. Por exemplo, Ludwig van Beethoven em sua *Sinfonia no. 1*, op. 21, em Dó maior, de 1800, solicita trompas em Dó para o primeiro movimento cuja tonalidade é Dó maior (Figura 14) e instrumentos em Fá para o movimento seguinte, em Fá maior (Figura 15). Na *Sinfonia no. 25*, KV 183 (173 dB), em sol menor, Wolfgang Mozart, combina pares de instrumentos em Si $\flat$ e Sol mesclando as notas das respectivas séries harmônicas na formação de acordes (Figura 16). Independentemente da nota de efeito (nota real soante), a parte de trompa (Figura 13) é anotada como se sua fundamental fosse Dó 1 (GEVAERT: [s.d.], 197).



Figura 13: Dó 1 .

BEETHOVEN'S SYMPH: II. 1

Adagio molto.

Timpani in C.
 Trombe in C.
 Corni in C.
 Flauti.
 Oboi.
 Clarinetti in C.
 Fagotti.
 Violini.
 Viola.
 Violoncello e Basso:

Adagio molto.

Figura 14: Op. 21 (Sinfonia no. 1) – Primeiro movimento.

22
Timpani.
Trombe.
Corni in F.
Flauto 1°
Oboi.
Clarineti.
Fagotti.
Violini.
Viola.
Violonci?
e Basso.

Andante Cantabile e con moto.

pp

Andante Cantabile e con moto.

pp

Nº 26. Tutti

Figura 15: Segundo movimento da Sinfonia no. 1, op. 21 (Beethoven)

Sinfonie in g

KV 183

Vollendet Salzburg, 5. Oktober 1773

Allegro con brio

*) Zu den Fagotten in diesem Satz und im Finale vgl. Vorwort, S. XII.

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Figura 16: KV 183 (173 dB) – Sinfonia no. 25 (em sol menor) – Primeiro movimento.

No século XX, seriam combinadas duas trompas em apenas um instrumento, uma afinada em Fá e a outra em Si, agudo. Essa trompa dupla possui a possibilidade de alternar entre uma afinação e outra através de pistão especial de

acordo com necessidades do executante, permitindo uma extensão bastante ampla e segura na emissão do instrumento. A trompa em Si₁, permite a correção das notas consideradas defeituosas da série harmônica do tubo em Fá, enquanto o contrário também é possível, corrigindo-se as notas defeituosas da série de Si₁, na trompa em Fá, permitindo maior facilidade na emissão na região aguda (CASELLA, 1950: 70).

Essencialmente cinegética, a trompa compartilha do simbolismo solar do trompete (COTTE: 1988, 225). O uso de trompas – aqui entendidos em sua acepção ampla – possui suas raízes na função de instrumentos sinalizadores desde a Antiguidade Clássica (Grécia e Roma), ou mesmo anteriormente, limitando-se a toques de caça. No entanto, a utilização das trompas com propósitos artísticos não aconteceria antes do final do século XVII. O instrumento estaria fortemente associado à vida na corte e seu uso nas extravagantes caçadas reais, onde trompistas montados à cavalo sinalizavam comandos e informações aos participantes. Coerente com o reinado de Luís XIV, no qual a política se fez espetáculo, toques de trompas e fanfarras seriam gradativamente refinados e tornar-se-iam incrivelmente musicais incorporando-se simbolicamente à própria imagem da monarquia absolutista.

A trajetória da trompa, desde seus primórdios como instrumento de sinalização até seu papel artístico e musical, pode ser traçada através da documentação sobrevivente de sua participação na orquestra. A ópera *Erminia sul Giordano* (Roma, 1633) de Michelangelo Rossi possui documentação escrita mais antiga sobrevivente comprobatória de partes para trompa (HERBERT: 2006, 118) (ALPERT: 2010, 6).

Em *Le Nozze di Teti e di Peleo* (As Bodas de Tétis e de Peleu: 1639) de Francesco Cavalli, o *Coro di Cavalieri* (Coro dos Cavaleiros: Ato I, cena 1) canta *all' armi, ò la guerrieri corni e tamburi e trombe, ogni campo ogni canto, armi rimbombe* (às armas, ó lá guerreiras trompas e tambores e trombetas, em todos os campos, em todos os cantos, ribombam armas) sugerindo o uso de trompas, trompetes e

percussão, uma vez que não apenas são cavaleiros – atividade há muito associada aos toques de comando dos instrumentos de metal – como ainda cantam os nomes dos instrumentos. Da mesma ópera, temos uma *Chiamata alla Caccia* (Ato I, cena 1 Figura 17). Em pauta separada, uma sequência de notas rápidas repetidas em tercinas do acorde em Dó maior. Trata-se de um movimento curto, escrito a cinco vozes instrumentais, onde a escrita e o contexto insinuam uso de trompas (CARSE, 1925: 64-65) (ALPERT, 2010: 6).

Le Nozze di Teti e di Peleo

Chiamata alla Caccia

Francesco Cavalli (1639)



Figura 17: *Le Nozze di Teti e di Peleo* (Ato I cena 1) – *Chiamata alla Caccia*.

Na França, o uso de fanfarras de trompas na orquestra é documentado na partitura de *Les Fêtes des Plaisirs de l'Île Enchantée* LWV 22 (Os Prazeres da Ilha Encantada: 1664) de Jean-Baptiste Lully na *comédie-ballet* *La Princesse d'Elide* (A Princesa de Élis), texto de Molière (Jean-Baptiste Poquelin: 1622-1673), como colorido sonoro característico na *2e. Air des Valets de Chiens et des Chasseurs avec*

des Cor de Chasse (segunda Ária dos Valetes dos Cães e dos Caçadores com Trompas de Caça Figura 18).

Les Plaisirs de l'Île Enchantée

22. Air des Valets des Chiens et des Chasseurs avec des Cors de Chasse
Jean-Baptiste Lully, LWV 22 (1664)
Ed.: Branco Bernardes (2013)



Figura 18: *Les Plaisirs de l'Île Enchantée*.

O fausto monárquico e as demonstrações públicas do poder de Luís XIV acabaram por inspirar praticamente todas as cortes europeias, pequenas ou grandes, a tentar reproduzir o modelo. Conde Franz Anton von Sporck foi um nobre apaixonado pela caça. Tal paixão aliada à grande riqueza permitiu-lhe enviar por volta de 1681 dois criados para serem instruídos na arte da trompa na corte francesa. Devem ter sido talentosíssimos, pois não apenas conseguiram reproduzir o modelo francês nas propriedades de von Sporck como também elevaram de tal maneira a arte do instrumento que os músicos da Boêmia foram considerados os melhores trompistas no século XVIII, tornando-se cobiçados por outras cortes e acabaram por difundir o instrumento em toda Europa. O estímulo de Sporck nutria o crescente uso do

instrumento, agora chamada de *Waldhorn*, para fins musicais em ambientes fechados (RANDEL: 1986, 380-381) (GEVAERT, [s.d.]: 196).

Se nas orquestras do século XVII a trompa ainda não possuía posição oficial, atuando como convidada em cenas características, no primeiro quarto do século seguinte teria seu noviciado, conquistando presença regular após esse período. Sua gradual passagem de instrumento sinalizador de caça para a esfera da música culta seria documentada através do mundo da ópera como vimos nos exemplos de Rossi, Cavalli e Lully.

Acredita-se que a ópera *Diana rappacificata* de Carlo Agostino Badia apresentada em Viena (1700) seja a primeira obra a utilizar trompas como membros integrais da orquestra e não meros convidados exóticos. O uso das trompas conforme anotado por Badia apresenta as características típicas do início do século XVIII: par de trompas (em Fá) ecoando sinais de caça na região média e emprego da região de *clarino* na primeira trompa para passagens de caráter melódico (HERBERT: 2006c, Localização 2195).

As mais antigas referências ao uso de tubos extras (*Krümbogen*, válvulas) para alterar a afinação em trompas datam de 1703 o que corroboraria a ideia de se tratar de instrumentos construídos para fins artísticos e não meros sinalizadores na caça (HERBERT: 2006c, Localização 2182).

Em Hamburgo, no ano de 1705, trompas foram utilizadas na ópera *Octavia* (Figura 19) de Reinhard Keiser. Pouco depois, há documentação da presença de trompas na Ópera de Dresden (1711) e Ópera de Viena (1712) (CARSE: 1925, 112-113).

ERSTER HANDLUNG

ERSTER AUFTRITT.

Der Schau-Platz zeigt einen mit Seulen-Stellungen geschmück-
ten Verhör-Saal, mit einem Thron-Himmel, unter welchem der Kåyser
von vielen Römischen Fürsten und Edelleuten fussfällig verehret wird.
Auf einem besondern Tische liegen Kron und Scepter.

NERO, FABIVS, PISO, LEPIDVS, SENECA seitwärts.

Corne de Chasse I. II.

(Violino I. II.)
(Obœe I. II.)

(Viola.)

(SOPRANO.)

(ALTO.)

(TENORE.)

(BASSO.)

(Bassi.)

Figura 19: *Octavia* (Keiser).

A presença de trompas na Itália foi documentada em *Tigrane* (1715) de Alessandro Scarlatti, considerada a primeira ópera italiana a incluir o instrumento em sua partitura (CARSE, 1925: 89).

Nas Ilhas Britânicas, o *debut* do instrumento é atribuído a Handel que, em 1717 teria importado trompistas alemães para atuar em sua *Water Music* HWV 348-350 (HOGWOOD, 2005: 13). Sua escrita preserva a tradição de fanfarras (Figura 20) e uso melódico do instrumento. A inclusão de partes para trompa em orquestrações e arranjos de obras inglesas anteriores à *Water Music* poderia ser considerada um anacronismo na visão historicamente. A produção musical de Henry Purcell, por

exemplo, é anterior ao estabelecimento da trompa como instrumento na orquestra inglesa.

The image displays a page from a musical score for George Handel's *Water Music*. The score is written for a large orchestra and includes the following parts: Corno I, Corno II, Oboe I, Oboe II, Bassons, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Cembalo, and Contrabasso. The music is in 3/4 time and features various musical notations, including trills (tr.), slurs, and dynamic markings. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for each instrument.

Figura 20: Water Music (Handel).

Em *Griselda* (1721), Scarlatti utiliza-se de trompas de caça em Fá e os instrumentos estão notados oitava acima do som real (de efeito). O par de trompas continua sendo tratado da maneira convencional do período, ou seja, fundamentalmente como instrumento melodista, assim como o são os outros instrumentos de sopro, apenas considerando-se as limitações das notas abertas da série harmônica. A escrita é necessariamente aguda na região de *clarino* para possibilitar a execução de graus conjuntos. De maneira distinta dos textos mais antigos do século XVII, onde as trompas basicamente rebatem acordes, Scarlatti

trabalha os instrumentos em imitação, havendo cruzamento de vozes (Figura 21) (CARSE, 1925: 104-105).

Alessandro Scarlatti (1721)
(apud CARSE, 1925: 105)

Allegro

Corno da Caccia 1

Corno da Caccia 2

The musical score is written for two hunting horns, labeled 'Corno da Caccia 1' and 'Corno da Caccia 2'. The time signature is 3/8, and the tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of seven measures. In the first measure, Corno 1 has a quarter rest and Corno 2 has a quarter note. In the second measure, Corno 1 has a quarter note and Corno 2 has a quarter rest. This pattern of alternating single notes continues through the first four measures. In the fifth measure, both horns play eighth notes. In the sixth measure, Corno 1 plays a dotted quarter note and Corno 2 plays an eighth note. In the seventh measure, both horns play eighth notes. The notation shows a clear imitative relationship between the two parts, with their lines crossing in the fifth measure.

Figura 21: *Griselda* (Escrita para trompas em imitação).

Ainda em *Griselda*, encontramos também uso de trompas como instrumento de harmonia que seria mais característico da segunda metade do século XVIII. Na passagem em questão, oboés e trompas criam plano de fundo harmônico sobre o qual Scarlatti apresenta desenho vívido dos violinos (Figura 22). O estabelecimento de distintas funções entre cordas e sopros apontaria para a concepção moderna de orquestração (CARSE: 1925, 105-107).

Alessandro Scarlatti (1721)
(apud CARSE, 1925: 106-107)

The musical score is for Alessandro Scarlatti's work, as cited by Carse (1925). It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of 6 measures. The instruments and their parts are as follows:

- Oboé 1:** Plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Oboé 2:** Plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Corno da Caccia 1:** Plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Corno da Caccia 2:** Plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Violino I:** Plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Violino II:** Plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Viola:** Plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Violoncello:** Plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.
- Contrabaixo Contínuo:** Plays a series of half notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5.

The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measure 6. The measures are numbered 6, 7, and 6 at the bottom.

Figura 22: Uso de trompas como suporte harmônico.

Bach está inserido no eixo histórico e estilístico que o coloca como portador simultâneo das tradições e da inventividade. Segundo Vagner Rebouças (SILVA, 2012: 23), Bach possuiria padrões de escrita próprios para trompa que o diferenciaria de outros compositores do período. De forma geral, pode-se distinguir três estilos distintos na escrita para o instrumento:

- a) típico de trompas de caça (toques de caça, acordes rebatidos),
- b) em uníssono, duplicando o soprano coral (o que nos deixa no terreno cinzento do *corneto*, do trompete de vara e do trombone soprano) e
- c) em uníssono, duplicando outros instrumentos musicais.

A escrita típica para trompa poderia ser subdivida em estilo de *clarino*, de extrema virtuosidade e característico do século XVIII, e de fanfarra, com padrões de acordes rebatidos, semelhantes aos exemplos da *Chiamata alla Caccia* (Figura 17) e a *Air des Valets de Chiens et des Chasseurs avec des Cor de Chasse* (Figura 18). São exploradas as qualidades diversas do instrumento, seja seu caráter marcial, *cantabile*, pastoral ou *obligatto* virtuosístico.

A Cantata BWV 174 teve sua estreia em Leipzig em 6 de junho de 1729. Composta para segunda-feira de Pentecostes utiliza três solistas vocais (Contralto, Tenor e Baixo), com participação do *ripieno* a quatro vozes (SATB) apenas no Coral Final *Herzlich liebe hab' ich dich, o Herr* (Sincero amor tenho por Vós, o Senhor). O conjunto instrumental é composto por 2 trompas da *caccia*, 2 oboés, *taille* (oboé tenor), cordas (3 violinos, 3 violas, 3 violoncelos) e contínuo (fagote, *violone*, órgão, cravo).

Na *Sinfonia* (Figura 23), Bach utiliza da música que originalmente compusera como primeiro movimento do Concerto BWV 1048 (Brandemburguês no. 3: 1718), apenas agregando as partes de sopro que ora dobram as cordas, ora realizam contraponto próprio, ou ainda enfatizam elementos estruturais. São escolhidas trompas em Sol consoante a tonalidade do movimento que trabalham essencialmente na região de *clarino*, explorando os limites agudos do instrumento. Trompas I e II não se distinguem pelo âmbito ou tessitura e trabalham na mesma região, cuja extensão vai de Dó3 até Dó5 (trompa II) ou Ré5 (trompa I) – esta última o 17º. harmônico da série – escritos (Figura 24), ou seja, de Sol2 até Sol4 (trompa II) ou Lá4 (trompa I) de efeito (Figura 25).

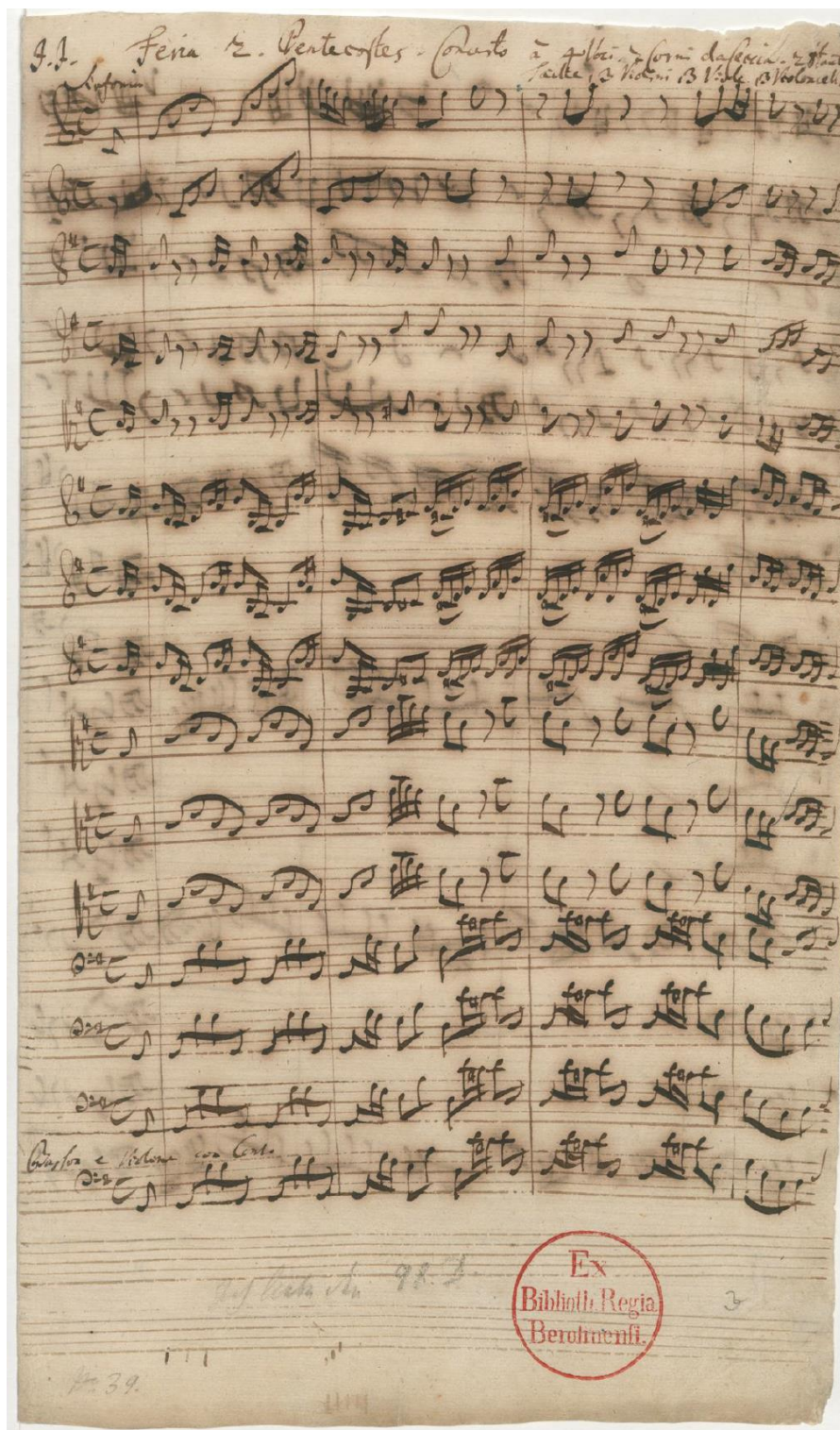


Figura 23: BWV 174 – Sinfonia.



Figura 24: Trompas I & II (extensão como escrita).



Figura 25: Trompas I & II (extensão como sons de efeito).

Bach não apenas utiliza como material sonoro de toda a sequência de sons abertos a partir do 4º. harmônico, como também duas notas que fugiriam da série natural (Figura 26). O harmônico 7 ($\text{Si}_b = \text{Fá}_b$ de efeito na trompa em Sol) é elevado em meio tom ($\text{Si}_b = \text{Fá}_\sharp$) e o 11º. ($\text{Fá}_\sharp = \text{Dó}_\sharp$), abaixado ($\text{Fá}_b = \text{Dó}_b$). Além de recursos técnicos baseados no apoio da respiração e relaxamento da embocadura, o trompista poderia exercer controle sobre afinação através de diversos graus de obstrução da saída de ar do tubo (RANDEL: 1986, 380). Para emissão de frequências além daquelas que se conseguiria naturalmente através da série harmônica, é possível produzi-las “artificialmente” através da introdução da mão direita na campana. A técnica de mão encurta o comprimento do tubo e pode ascender o harmônico em aproximadamente meio tom. Como essa obstrução da campana altera o timbre do instrumento (sons “claros e brilhantes” da série harmônica *versus* “abafados e velados” do *bouché*), é recomendável que se busque amenizar essas diferenças

através de movimentos flexíveis e rápidos da mão direita. Embora este não seja o espaço apropriado para a discussão de aspectos técnicos de execução do instrumento (para aprofundamento, remeto às referências bibliográficas), o 7º. harmônico (Si₁) pode ser elevado em meio tom (Si₂) pela a oclusão da campana e o abaixamento do 11º. harmônico (de Fá# para Fá₂) através do reposicionamento do polegar da mão direita, criando um “furo” ou espaço para a passagem do ar (ORVAL, 1990:187).

Segundo Michael Alpert, a Guilda de Trompetistas da cidade de Dresden, proibia, no século XVIII, seus membros de também executarem trompa, o que teria viabilizado o desenvolvimento de uma escola de execução distinta da de trompete. A partir desse raciocínio é possível que os trompistas locais tenham experimentado possibilidades de abafamento da campana com a mão direita e, portanto, explorando resultados sonoros além da série harmônica (ALPERT: 2010, 12-13). O emprego de tais notas por Bach sugere o conhecimento dessa técnica de mão já na primeira metade do século XVIII – ao menos e Leipzig – apesar de não se possuir documentação comprobatória.

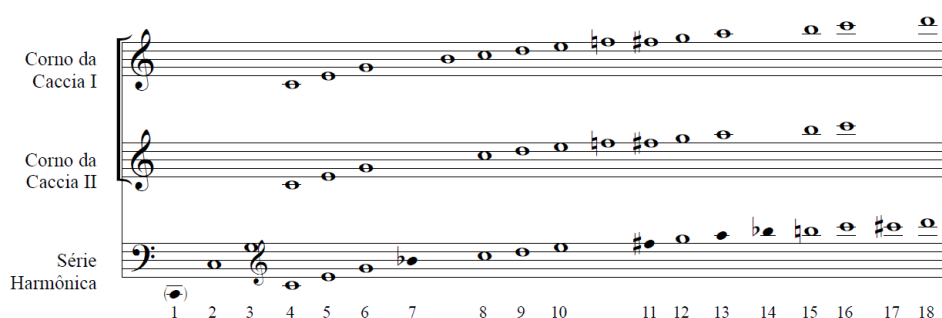


Figura 26: BWV 174 – Série harmônica e sua utilização nas partes de trompa.

A nova orquestração proposta por Bach não está confinada em apenas agregar à palheta tímbrica das cordas os instrumentos de sopro de madeira e as

trompas, mas se realiza através do adensamento da textura original com a inclusão de novas linhas instrumentais contrapontísticas. As partes agregadas não fazem mera duplicação ou mesmo criam fundo harmônico para as linhas das cordas, mas provocam a saturação de vozes do contraponto, com eventual dobra em pontos de articulação ou ênfase. As trompas são utilizadas primordialmente como instrumentos melodistas e dialogam entre si e com as cordas, compartilhando de seu material temático (compassos iniciais: Figura 27; 22-23: Figura 30, anacruse de 106-107 Figura 33).

Algumas passagens acrescentadas funcionam como conexão entre seções (compassos 8-9: Figura 28). Quando usadas como pedal harmônico, há alternância entre ambas as trompas – realizando de fato apenas uma voz, porém permitindo que os instrumentistas respirem – seja em notas longas, seja mantendo a excitação rítmica com colcheias (compassos 10-11: Figura 28, 24-26: Figura 30, 58-66: Figura 31 e Figura 32).

The musical score for Cantata 174, measures 8-11, is presented in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are Oboe 1, Oboe 2, Flute, Bassoon, Trombone 1, Trombone 2, Violin I, Violin II, Violin III, Viola, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, Double Bass, and Cello. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 8-11 show a complex orchestral texture with various instruments playing different rhythmic patterns and dynamics. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The Cello part is marked with a *6* (sexta) and a *5* (quinta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The Violoncello I, II, and III parts are marked with a *6* (sexta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The Double Bass part is marked with a *6* (sexta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The Violin I, II, and III parts are marked with a *6* (sexta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The Viola part is marked with a *6* (sexta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The Trombone 1 and 2 parts are marked with a *6* (sexta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The Bassoon part is marked with a *6* (sexta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The Flute part is marked with a *6* (sexta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation. The Oboe 1 and 2 parts are marked with a *6* (sexta) in the first measure, indicating a specific fingering or articulation.

Figura 28: BWV 174 – Sinfonia (compassos 8-11).

Bach não hesita em atingir o extremo limite agudo em passagens de grande virtuosismo técnico e que seriam excessivamente difíceis na trompa e respectivo bocal atuais (compassos 14-15: Figura 29).

Figura 29: BWV 174 – Sinfonia (compassos 12-16).

Figura 30: BWV 174 – Sinfonia (compassos 22-26).

Ob. 1

Ob. 2

T

Fg.

Tpa. 1

Tpa. 2

I

II

III

Va. I

Va. II

Vla. 3

Vc. I

Vc. II

Vc. III

D.B.

Cravo

Figura 31: BWV 174 – Sinfonia (compassos 58-62).

Ob. 1

Ob. 2

T

Fg.

Tpa. 1

Tpa. 2

I

II

III

Va. I

Va. II

Vla. 3

Vc. I

Vc. II

Vc. III

D.B.

Cravo

Figura 32: BWV 174 – Sinfonia (compassos 63-67).

The musical score for BWV 174 – Sinfonia, measures 104-107, is presented in a standard orchestral format. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Trombone, Bassoon, Trumpet 1, Trumpet 2, Violin I, Violin II, Violin III, Viola I, Viola II, Viola III, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, Double Bass, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a complex arrangement of instruments with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 33: BWV 174 – Sinfonia (compassos 104-107).

O domínio de diversos instrumentos permitiria que os mesmos instrumentistas alternassem a execução entre trompetes e trompas conforme a

necessidade mesmo que eventualmente burlando a legislação corporativista das guildas. Embora essa posição seja defendida por Paul Lang (1996, posição 7646) no caso do oratório *Samson* HWV 57 (1743) de Handel, na edição das obras completas (HANDEL, 1861), a *Dead March* (Marcha Fúnebre, Ato III Figura 34) originalmente composta com partes para trombones para *Saul* HWV 53 (1738), trompas e trompetes associados aos tímpanos são solicitados simultaneamente. Apesar da indicação *Corno I e Tromba I* e *Corno II e Tromba II*, não seria de todo improvável que essa duplicidade decorra da justaposição de material diverso e haveria sustentação histórica e estética para utilizarmos apenas par de trompetes (coerente com a nobreza da personagem), par de trompas ou todo o quarteto de metais.

Nos outros movimentos não há utilização simultânea de trompas e trompetes. Assim, as trompas participam no Ato I da *Sinfonia* (Figura 35) e *Menuetto*



Figura 36), e dos coros *To song and dance we give the day* (Para cantos e danças damos o dia, Ato II Figura 37) e *Great Dagon has subdued our foe* (Grande Dagon subjugou nosso inimigo, Ato III Figura 38).

DEAD MARCH.
TRAUERMARSCH.
Grave.

Corno I.
(e Tromba I.)

Corno II.
(e Tromba II.)

Timpani.

Traversa I.II.

Violino I.
mp

Violino II.
mp

Viola.
mp

Tutti Bassi.
mp

Organo.

Figura 34: HWV 57 – Marcha Fúnebre (Ato III).

1

ACT I.

SINFONIA.
Andante.

Corno I.II.

Violino I.
Oboe I.II.

Violino II.

Viola.

Bassi.

senza Ripieni, per la seconda volta con Ripieni.

Figura 35: HWV 57 – Sinfonia (Ato I).

Menuetto.

Corno I.

Corno II.

Violino I. II.

Oboe I. II.

Viola

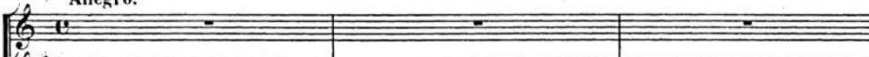
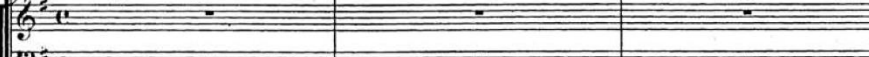
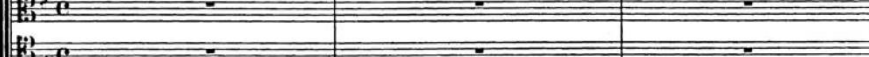
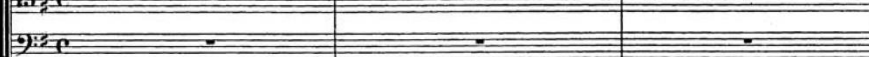
e Violino III.

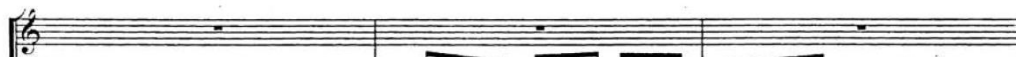
Bassi.

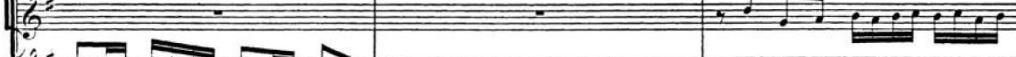
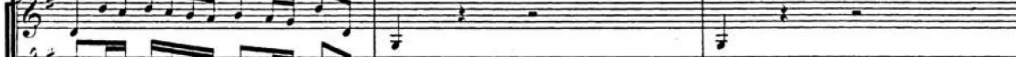
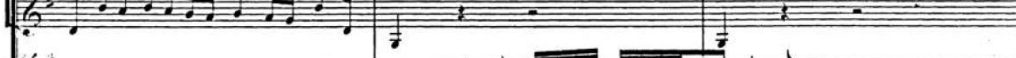
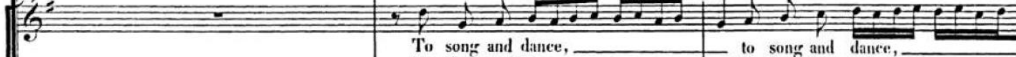
Figura 36: HWV 57 – Menuetto (Ato I).

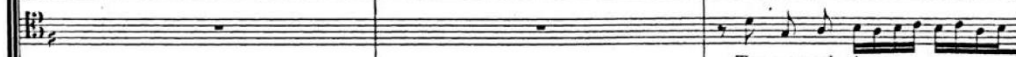
CHORUS. CHOR.

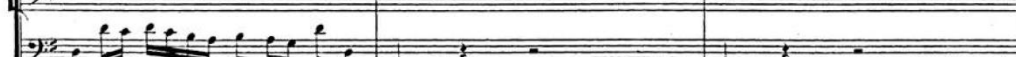
Allegro.

Corno I. II. 
 Oboe I. 
 Oboe II. 
 Violino I. 
 Violino II. *senza Rip.* 
 Viola col Basso. 
 Soprano. 
 Alto. 
 Tenore. 
 Basso. 
 Continuo. 






 To song and dance, _____ to song and dance, _____
 Zu Sang und Tanz, _____ zu Sang und Tanz, _____





 To song and dance, _____ to song and dance, _____
 Zu Sang und Tanz, _____ zu Sang und Tanz, _____

189

to song and dance we give the day,
Zu Sang und Tanz sind wir be - reit,
to song and dance we give the day,
Zu Sang und Tanz sind wir be - reit,

to song and dance we give the day,
zu Sang und Tanz sind wir be - reit,
to song and dance we give the day,
zu Sang und Tanz sind wir be - reit,

day, we give the day, which shows thy u - ni - ver - sal sway, thy u - ni -
reit, sind wir be - reit am Tag der dei - nem Preis ge - weihet, der dei - nem

day, we give the day, which shows thy u - ni - ver - sal sway, thy u - ni -
reit, sind wir be - reit am Tag der dei - nem Preis ge - weihet, der dei - nem

Figura 37: HWV 57 – Coro *To Song and dance* (Ato II).



Figura 38: HWV 57 – Coro *Great Dagon* (Ato III).

A escrita handeliana utiliza os recursos técnicos característicos da trompa no período, embora dentro de limites mais restritos que Bach. O instrumentos é essencialmente em suas capacidades melódicas recebendo destaque em passagens temáticas e solistas.

Não é de todo incomum, especialmente no caso dos instrumentos de metal, encontrar em listas ou descrições de época, instrumentistas cujas partes tenham se perdido no tempo – se é que alguma vez tiveram necessidade de ser anotadas. A partir da observação e análise das partes ainda existentes de trompa de obras do período – inclusive da maneira muito particular em que Bach se utiliza do instrumento – seria possível recriar de maneira estilisticamente convincente linhas instrumentais que provavelmente tenham existido, embora não nos tenha chegado material específico.

Le Devin du Village (O Adivinho da Aldeia, 1752) de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) permaneceu por muitos anos no repertório da *Académie*

Royale de Musique. Considerando o fato de que a *Académie* realizava adaptações de acordo com o gosto vigente e possuía pessoal capacitado, há pelo menos três oportunidades de se incluir trompas:

- a) na *Ouverture*;
- b) em dois momentos da Cena 8, na *Pantomime* (*Entrée du Courtisan*); e
- c) no final *Allons danser*.

Na *Ouverture* (Figura 39), é possível construir partes de trompa respeitando o estilo do autor – em particular seu conceito de unidade da melodia – utilizando os instrumentos como colorido timbrístico, pontuando ritmicamente o discurso sonoro e provendo suporte harmônico (Figura 40).

Le Devin du Village
Intermede

1

Gay

Ouverture

Unie

Unie

à l'orchestre

Hautbois

Hautbois

Bassons

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The first system is for the 'Gay' part, followed by the 'Unie' part. The third system is for the 'à l'orchestre' part, and the fourth and fifth systems are for the 'Hautbois' and 'Bassons' parts. The music is in 2/4 time and features various melodic and rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The score is written in a single key with one sharp (F#) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 39: Ouverture.

Le Devin du Village

Intermède

Ouverture

Jean-Jacques Rousseau (1752)

Edição Prática: Branco Bernardes (2013)

Gay [Allegro]

The musical score is for the beginning of the Ouverture of Le Devin du Village. It is written for a full orchestra and includes parts for Oboe 1, Oboe 2, Bassoon, Trumpet 1 (Ré), Trumpet 2 (Ré), Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Harpsichord. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Gay [Allegro]'. The score begins with a forte (f) dynamic. The Oboes and Bassoon play a melodic line, while the Trumpets play a rhythmic pattern. The Violins and Viola play a harmonic accompaniment, and the Cello and Double Bass provide a steady bass line. The Harpsichord provides a rhythmic accompaniment in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Figura 40: *Ouverture* (Início) – realização com trompas (edição prática).

Na cena 8, Rousseau expõe uma *Pantomime* que reapresenta o conflito da vida “artificial” da corte *versus* vida “natural” na aldeia. No movimento em que se

apresenta o Cortesão (*Entrée du courtisan* Figura 41), o próprio desenho melódico dos compassos iniciais nos violinos – arpejos em Si_b maior – sugere toques de trompas de caça, coerente com a imagética da vida na corte (Figura 42).

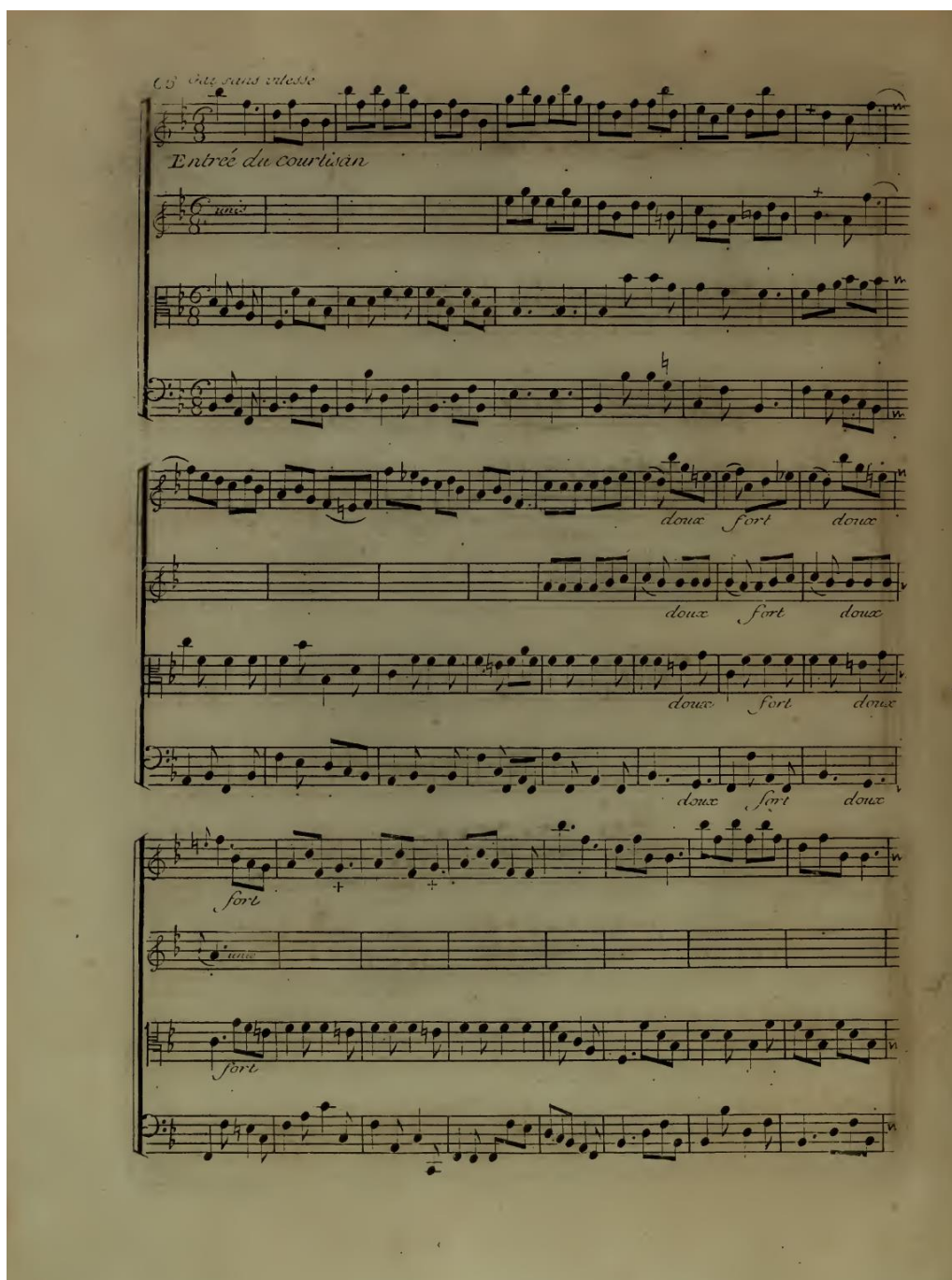


Figura 41: *Pantomime* (Cena 8) – *Entrée du courtisan*.

Le Devin du Village

Intermède

Entrée du courlisian

Cena VIII - Pantomime

Jean-Jacques Rousseau (1752)

Gay sans vitesse [Allegro sem rapidez]

Edição Prática: Branco Bernardes (2013)

Score for *Le Devin du Village* (Intermède), Act 8, Scene 8, "Cena VIII - Pantomime". The score is in 8/8 time, key of B-flat major, and tempo "Allegro sem rapidez". The instrumentation includes Oboe 1, Oboe 2, Bassoon, Trumpet (Sib) 1, Trumpet (Sib) 2, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabaixo, and Cravo.

The score begins with a forte (*f*) dynamic. The Oboe 1 and Oboe 2 parts feature a melodic line with a trill in the final measure. The Bassoon, Trumpet (Sib) 1, and Violino I parts also feature a melodic line with a trill in the final measure. The Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Cravo part features a harmonic accompaniment.

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Tpa. 1

Tpa. 2

I

II

Va.

Vc.

Cb.

Crv.

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

p *f* *p*

[p] *[f]* *[p]*

Figura 42: *Pantomime* (Cena 8) – *Entrée du courtisan* – realização com trompas (edição prática).

Allons danser (Figura 43), número que conclui o *intermezzo* é o terceiro momento em que o uso de trompas poderia ser pertinente - aqui associado ao caráter pastoral do instrumento (Figura 44).

94

molto *doux*

Colette

Allons danser sous les Ormeaux, animés vos jeunes filles, allons dan =

fort

Chœur

er sous les Ormeaux, Galans prenez vos chalumeaux, allons danser sous les or =

tous

meaux animés vos jeunes filles, allons danser sous les Ormeaux, Galan = pre

1^{er} *doux* *fin*

Colette

nez vos chalumeaux, Reprenons mille chansons et pour à voir le cœur pour dan

Figura 43: Allons danser (Cena 8).

Le Devin du Village

Cena 8: Allons Danser

Jean-Jacques Rousseau (1752)

Ed.: Branco Bernardes (2013)

Oboé 1

Oboé 2

Fagote

Trompa (Sol) 1

Trompa (Sol) 2

Colette

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabaixo

Cravo

[p]

2 Le Devin du Village

The musical score is for the piece 'Allons danser' from 'Le Devin du Village' by Jean-Baptiste Lully. It is a full orchestral arrangement. The instruments included are Oboe 1, Oboe 2, Bassoon (Fg.), Trumpets 1 and 2 (Tpa. 1 and 2), Coros (Coro), Violins I and II (Vln. I and II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano. The score is in 3/4 time and G major. The music features various dynamics such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also articulations like *tutti* and *solo*. The score is marked with a '2' at the top, indicating it is the second page of the score. The title 'Le Devin du Village' is written above the Oboe parts. The piece is identified as 'Allons danser' from 'Cena 8' in the caption.

Figura 44: *Allons danser* (Cena 8) – realização com trompas (edição prática).

Como pudemos observar, o entendimento da maneira como os diversos compositores de fins do século XVII e início do XVIII anotaram partes de trompas – especialmente Bach ao acrescentar partes de trompa ao primeiro movimento do

Brandemburguês no. 3, transformando-o na *Sinfonia* da Cantata BWV 174, Handel em suas obras orquestrais e dramáticas e outros compositores do período – nos possibilitam uma compreensão mais profunda e abrangente do gosto e da linguagem idiossincrática da época, a quais nos oferecem ferramentas para criarmos na atualidade partes de trompas historicamente plausíveis e esteticamente convincentes.

Capítulo III: Utilização do trompete na orquestra até primeira metade do século XVIII

Talvez possa parecer ao leitor atual bastante nítida e unívoca a distinção entre trompetes e trompas. No entanto, historicamente houve – e ainda há – imenso número de formas intermediárias, combinadas e mescladas entre diversos instrumentos que impedem clareza na distinção de formato, sendo os termos muitas vezes intercambiáveis: instrumentos e nomes têm sido combinados, permutados e compartilhados (SACHS: 2006, Posição 7714). Embora em português a palavra trompa seja a versão antiga de tromba (CUNHA, 2010: 654) e trompete seu diminutivo (COTTE: 1988, 225), em outros idiomas o instrumento é fortemente associado a suas origens em chifres de animais (*cornò*, italiano; *cor*, francês; *Horn*, inglês e alemão), o que poderia implicar em certa semelhança na forma, mesmo que não haja uma associação necessariamente rígida. De uma maneira bastante ampla, poderíamos distinguir as trompas por possuírem tubo cônico, com diâmetro mais largo, o que lhes proporcionaria sonoridade mais aveludada e de menor brilho quando comparada ao trompete.

O trompete (francês: *trompette*, inglês: *trumpet*, alemão: *Trompete*, italiano: *tromba*) (PISTON: 1984, 265) (ADLER: 1989, 296-297), por sua vez, teria origem nos tubos retos de bambu ou galhos de árvore (SACHS, 2006: Posição 7714). Possuiria, portanto, diâmetro mais estreito e cilíndrico resultando em timbre mais áspero e brilhante que as trompas. Dentro dessa visão, o *cornet* (instrumento com válvulas desenvolvido no século XIX, não o *cornetto* do século XVI a XVIII), estaria mais próximo da trompa por seu desenho predominantemente cilíndrico.

Trompetes não possuíam chaves, furos ou válvulas até quase final do século XVIII (ADLER: 1989, 296-297). A despeito das limitações físicas, os virtuosos da época dominavam a execução de linhas complexas e ágeis no registro mais agudo do instrumento. Sua importância simbólica era tão grande que, em negociações e troca de prisioneiros de guerra, os trompetistas eram tratados como oficiais (KAMIEN: 1976, 120).

Podemos perceber a diferença entre trompetes naturais e cromáticos, estes últimos dotados de artifícios que possibilitem modificar a afinação do instrumento. As mudanças de afinação podem ser realizadas pela técnica de embocadura (pequenas alterações ou correções de afinação através do relaxamento ou tensionamento dos lábios), orifícios cobertos ou abertos pelos dedos (o caso do *cornetto* que possui corpo de madeira), vara (a *tromba da tirarsi* dos séculos XVII e XVIII ou o *slide trumpet* inglês do século XIX), válvulas, rotores ou pistões (a partir de meados do século XIX).

O corneto (*cornetto*, italiano; *cornett*, inglês; *Zink*, alemão) utiliza bocal semelhante ao do trompete e esteve em predominância durante os séculos XVII e anteriores. A tradição do *ensemble* de trombones com corneto executando o soprano, seria mantida na música do século XVIII adentro por diversos compositores, como Antonio Caldara e Johann Joseph Fux mantiveram a tradição de seu uso século XVIII adentro (WALLACE: 2011, posição 2443). Bach muitas vezes designa corneto (*Zink*) no reforço da melodia coral do soprano vocal.

Trompetes e trompas eram construídos em diversos tamanhos de acordo com a fundamental da série harmônica desejada (PISTON: 1984, 265). Convencionalmente, partes são escritas em Dó, independente da tonalidade resultante. Respeitando as limitações do trompete natural, o instrumento escolhido dependerá da tonalidade da peça ou trecho musical selecionado. Dessa forma serão utilizados trompetes em Ré (soando uma segunda acima da escrita) para música em Ré maior, em Fá para Fá maior e assim por diante. A grande maioria das partes está escrita para trompete em Dó ou Ré. Especificamente esta última torna-se

praticamente a tonalidade principal do instrumento no período (SPITTA, 1992. vol. 1: 346), tornando-se um dos indicadores para possível uso do instrumento.

Considerando como modelo um trompete em Dó com medida do tubo de 8 pés (2,438 m) (PISTON: 1984, 265), teremos o seguinte arranjo de frequências:



Figura 45: Série Harmônica do Trompete.

no qual o 7º., 13º., 14º. e 21º. harmônicos possuem afinação mais baixa do que o esperado enquanto o 11º., 22º. e 23º. tendem a ser mais altos do que a escala temperada (Figura 45). Alterações cromáticas podem ser obtidas através da técnica de embocadura. Dessa maneira, o 11º. harmônico teria a possibilidade de ser ajustado pelos lábios do instrumentista para soar tanto como Fá# como Fá♭.

Como precaução, compositores e instrumentistas do período geralmente evitavam empregar 7º. e 14º. harmônicos por serem excessivamente baixos. No entanto, esse “defeito” poderia ser ocasionalmente utilizado como efeito afetivo associado ao texto em cantatas sacras: afetos pungentes poderiam ser convenientemente “coloridos” com notas harmonicamente instáveis.

Nas orquestras convencionais da atualidade, os trompetes mais utilizados são cromáticos com pistões ou rotores em Dó (não transpositor) e Si $\flat$. O atual trompete padrão em Dó possui tubo de 4 pés (1,219 m), ou seja, a metade do instrumento em Dó utilizado no período barroco. A extensão atual do instrumento em Si $\flat$ (SADIE: 1994, 964) – é de Mi 2 a Ré 5 (Figura 46).

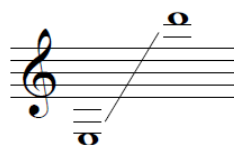


Figura 46: Trompete atual (extensão).

Assim como as trompas, as atribuições dos trompetes têm suas origens em importantes funções extramusicais de caráter simbólico ou prático. Da mesma forma que o *cornetto* branco e reto, o trompete é um símbolo essencialmente solar e está impregnado de tripla tradição: mágica, sagrada e militar (COTTE, 1988: 225).

A sonoridade aterrorizadora dos trompetes primitivos esteve associada a rituais mágicos. Em práticas religiosas e rituais secretos de iniciação eram utilizadas formas primitivas do instrumento como amplificador sonoro na emissão de rugidos assustadores que teriam o poder de afastar espíritos malignos ou mesmo representá-los. Cerimonialmente, trompetes eram utilizados, entre outras possibilidades, em rituais de circuncisões e funerais. O pôr do sol, quando o astro-rei se dirige ao mundo dos mortos, era celebrado com o toque do trompete. A associação do instrumento a tais ritos ainda persiste na Europa atual: em alguns cantões católicos na Suíça: *Alphörner*, longos trompetes de madeira (SADIE: 1994, 24), são tocadas simultaneamente às orações vespertinas (SACHS, 2006: Posição 546).

Da mesma forma, a presença tonitruante de trombetas anuncia a presença ou determinação de Deus. Segundo as escrituras, Deus determinou a Moisés que

fossem fabricadas duas trombetas de prata para que fossem utilizadas na sinalização conforme instruções do Senhor. Apenas sacerdotes poderiam tocá-las (Núm 10: 1-10). Ainda nos textos bíblicos é narrado que sete trombetas de chifre de carneiro e o clamor do povo derrubaram os muros de Jericó (Js 6: 4-20). No Novo Testamento lemos que no Juízo Final “a trombeta soará e os mortos serão ressuscitados incorruptíveis, e nós seremos transformados” (Cor 15: 52). Mundo físico e mundo sobrenatural poderiam ser conectados através do som do trompete.

Frequente é a conexão entre trompete e virilidade, inclusive pela associação do formato fálico do instrumento. Em culturas primevas, o trompete é um instrumento essencialmente masculino e pode ser tocado apenas por homens. Como instrumento sonoro empregado ao ar livre, pertencia ao universo público (domínio tradicional dos homens) em oposição aos instrumentos menos potentes de utilização privada (reino doméstico associado às mulheres). Segundo Curt Sachs (2006, Posição 550), ainda no século XX, em algumas tribos do Amazonas, uma mulher que eventualmente tivesse olhado para um trompete deveria ser sacrificada.

Com muita assiduidade, o poder mágico do trompete é ampliado pela cor vermelha em sua pintura ou tapeçaria. A associação com o vermelho é um exemplo da tenacidade de antigas tradições: em muitos exércitos da atualidade trompetes e cornetas são comumente envoltos em tecido de lã vermelha. Vermelho ainda é a cor distintiva de muitas bandas militares (SACHS, 2006: Posição 553).

O poder sobrenatural e militar que emanava do trompete garantiu ao instrumento privilégios sociais na Europa semelhantes aos adquiridos em suas origens orientais. Dessa maneira, o privilégio de manter corpos de trompetistas, restrito originalmente à alta nobreza, foi estendido às cidades livres do Império Germânico (SACHS, 2006: Posição 4747). Quase sempre suspenso no corpo do instrumento, o estandarte com insígnias e armas senhoriais obtinha e conferia credibilidade e autoridade. De legionários romanos e suas *buccinae* à Sétima Cavalaria dos filmes de faroeste, trompetes e instrumentos associados, tais como cornetas e *bugles*, são personagens essenciais da vida militar.

O desafio essencial até fins do século XVIII e início do XIX para os executantes de instrumentos com bocal (vibração dos lábios) foi descobrir meios de ampliar a palheta sonora com frequências além das possibilidades da série harmônica, viabilizando passagens cromáticas, tonalidades menores e mesmo corrigir afinação de harmônicos menos confiáveis. No início do século XV foram experimentados mecanismos de ajuste (*slide* / vara) que possibilitariam o abaixamento de frequência das notas da série harmônica. Esse sistema seria pouco depois transferido para o trombone que juntamente com o corneto estava apto a executar música cromática e em modos maiores e menores. Em princípio, trompa e trompete naturais mantiveram-se até boa parte do século XVIII limitados à tonalidade do instrumento e a seu papel básico em fanfarras. Apenas na segunda metade do século XVIII seria possível obter notas cromáticas na trompa – através da técnica de mão – e no trompete com as primeiras experiências com uso de chaves. (JACKSON: 2005, 51-52)

As características do trompete estabilizariam após *circa* 1500, mantendo-se sem muitas alterações até que as pesquisas com mecanismos viabilizadores de passagens cromáticas em fins do século XVIII e início do XIX trouxeram novas possibilidades técnicas.

Até início do século XVI o trompete manteve-se em funções sinalizadoras, concentrando-se nos toques religiosos, civis ou militares. Para fins puramente estéticos era então considerado instrumento musicalmente “imperfeito”. Seria durante esse século que o âmbito do trompete alcançaria o 13º. harmônico (Lá4) e que instrumentistas paulatinamente se especializariam em determinados registros criando a distinção entre trompete *clarino*, dedicado à região aguda, e *principal*, região média e grave, que persiste até os dias atuais.

Sinalizações monofônicas de trompete também eram utilizadas em eventos de caráter solene, como anúncios de vereditos jurídicos ou mesmo para convidar cortesões à mesa. Poderia-se valer desses toques inclusive no ambiente teatral. Em

peças de William Shakespeare eram chamados de *tuckets*, possível corruptela de *toccata* (HERBERT, 2006: 100).

A tradição de sonatas “solenes” (com ou sem a presença de trompete) em distinção às sonatas “comuns” ou “pastoris” (sem trompetes) manteve-se em Viena desde fins do século XVI (HERBERT, 2006: 103). Acredita-se que esteja em Viena e nos domínios dos Habsburgos a verdadeira origem da sonata de igreja com trompete, muito apreciadas em Bolonha e frequentemente utilizadas como prelúdio para missas e ofício de vésperas (HERBERT, 2006: 104).

O processo de proteção especial que a categoria vinha recebendo da Casa de Habsburgo no Sacro Império Romano-Germânico culminou com o estabelecimento da Guilda Imperial de Trompetistas e Timpanistas em 1623 (HERBERT: 2006, 99). A Guilda basicamente regulava o sistema de aprendizado do instrumento, mantendo “segredos” da profissão e consequentemente limitando o número de trompetistas e procurando garantir privilégios. O repertório desses conjuntos de trompetistas que atuavam na corte era usualmente improvisado e pouca documentação escrita nos foi legada. No entanto, existem três coleções sobreviventes nas quais é possível conhecer as práticas da música militar e cerimonial para trompetes do final da Renascença. Há os cadernos de Magnus Thomsen, datados entre 1596 e 1609 e de Hendrich Lübeck, compilados em 1598, ambos músicos saxões a serviço do Reino da Dinamarca e a obra de referência mais importante para o conhecimento do instrumento no período: *Volume di tutta l’arte della trombeta* (1614) de Cesare Bendinelli (HERBERT: 2006, 99).

No *Volume di tutta l’arte della trombeta*, compilado a partir de material dos anos 1580 e doado por Bendinelli à Academia Filarmônica de Verona, pode-se vislumbrar os costumes e práticas de execução em fins do século XVI e início do seguinte. Considerado como o primeiro método para o aprendizado do instrumento, trata-se de uma coletânea de música para conjuntos de trompetes, com exercícios, sinalização militar e peças para conjunto conforme praticado na corte de Munique, onde Bendinelli era mestre trompetista (BONI: 2008, 1) (HERBERT: 2006, 99).

O conjunto de trompetes característico desse período estava baseado em cinco vozes instrumentais, símbolo de poder imperial ou mesmo da Igreja Apostólica (*Ecclesia Militans*) nos domínios do Sacro Império Romano-Germânico (WALLACE: 2011, posição 2380). As peças cerimoniais poderiam estar divididas em 10 vozes (dois coros a cinco vozes cada) com tímpanos e eram chamadas de *sonatas*. Os instrumentistas especializavam-se em algum dos cinco registros. Iniciando pela voz mais grave, em instrumentos de 8 pés, o *Basso* era capaz de produzir o 2º. harmônico (Dó2) e o *Vulcano* (ou *Vorgano*, o “seguidor”), o Sol2 (3º. harmônico). *Alto e basso* ocuparia o registro entre 3º. e 5º. harmônicos (de Sol2 a Mi3), enquanto *Sonata*, *Quinta* ou *Prinzipale* empregaria a região do Dó3 ao Dó4 (do 4º. ao 8º. harmônicos podendo ocasionalmente atingir até o 10º. harmônico) e que soaria a melodia principal. *Clareta*, *soprano* ou *clarino* exercia seu domínio a partir do 8º. harmônico, podendo atingir até o Lá4 (13º. harmônico) ou mesmo excepcionalmente o Dó5 (16º. harmônico). A partir do pedal de tônica e dominante nas vozes mais graves (*Basso* e *Vulcano*) as três vozes superiores (*Clarino*, *Quinta* e *Alto*) teciam seu contraponto (HERBERT: 2006, 99).

Sobreviveram apenas as duas partes superiores da Sonata 336 (*Tutta l'arte della trombeta*). A primeira voz instrumental é executada no registro extremo superior até então utilizado e restringe-se ao intervalo de uma quinta, utilizando-se de todas as notas na sequência de cinco notas a partir do 8º. até o 12º. harmônico. O “impuro” 11º. harmônico é abaixado através da técnica de embocadura para resultar no Fá4 desejado (Figura 47).



Figura 47: Âmbito (Trompete I).

Na segunda voz instrumental são utilizadas as notas resultantes do 4º. ao 8º. harmônicos da série, seguindo-se, portanto, arpejo em Dó maior (Figura 48).



Figura 48: Âmbito (Trompete II).

Estabelecidos esses parâmetros, as vozes, apresentam o que seria o tema principal em quatro compassos: pergunta ascendendo até o quinto grau (compassos 1 e 2) e resposta retornando ao primeiro (compassos 3 e 4) (Figura 49).



Figura 49: Sonata 336 (compassos 1-4).

A partir dessa exposição, seguem-se variações com crescente complexidade rítmica (Figura 50).



Figura 50: Sonata 336 (compassos 5-8).

Na segunda voz, mantido o arpejo em Dó maior, emprega-se também o recurso de rebatimento de notas (Figura 51), gradualmente tornando-se mais complexo com uso de semicolcheias em golpes de língua (Figura 52).



Figura 51: Sonata 336 (compassos 13-16).



Figura 52: Sonata 336 (compassos 29-32).

O processo de aceleração através de adensamento encontra seu ápice nos compassos finais com a primeira voz em tercinas em contraponto às semicolcheias

rebatidas da segunda (Figura 53) pouco antes da conclusão com respectiva desaceleração das figuras rítmicas (Figura 54).



Figura 53: Sonata 336 (compassos 45-46).

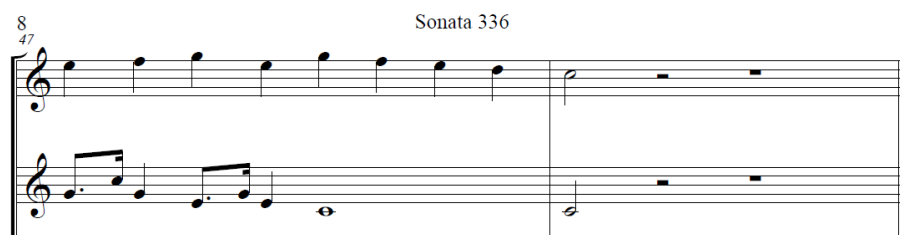


Figura 54: Sonata 336 (compassos 47-48).

Sob o ponto de vista tonal a música é harmonicamente estática, mantendo-se no acorde de Dó maior.

A técnica de escrita e estilo são semelhantes ao exemplo mais consagrado do período: a *Toccata* inicial de *L'Orfeo* (1607: Figura 55) de Monteverdi. Esta *Toccata* documenta possivelmente uma versão elaborada de fanfarras utilizadas pelos trompetistas da corte do Ducado de Mântua em ocasiões importantes. Também revela o uso de surdina presente então no século XVII, demonstrando a prática então corrente e tornando-se referência do uso do trompete como instrumento melódico de caráter heroico na música secular (WALLACE: 2011, posição 2380).

Toccata che ti fionta da murt il leuar de la ceta tre volte con tutti il flromenti , & ti fa vn
 Tuono più alta volando fona le trombe con le fording,

Clarino.

Quinta,

Alto e baffo,

Vulgano,

Baffo.

Figura 55: *Toccata* de *L'Orfeo* (compassos iniciais).

O *Clarino* desta *Toccata* possui âmbito e uso de escala com Fá# equivalentes à primeira voz da *Sonata* de Bendinelli (Figura 47). Como peça introdutória à ópera, apresenta imediatamente seu caráter excitante com *roulades*, ritmos pontuados e trinados escritos (Figura 56) e distingue-se, portanto, da maneira como foi estruturada a *Sonata* com suas variações crescentes em complexidade rítmica.

Clarino

Clarino

Figura 56: *Toccata* - *Clarino* (compassos 1-4).

Também é utilizada na *Quinta* a mesma região da segunda voz instrumental da Sonata: notas resultantes do 4º. ao 8º. harmônicos da série (Figura 48). *Alto e basso*, a terceira voz instrumental como consta na partitura de Monteverdi, utiliza-se dos 3º., 4º. e 5º. harmônicos (Figura 57), enquanto as vozes inferiores – *Vulgano* e *Basso* – sustentam respectivamente o 3º. e 2º. harmônicos em pedal por toda a peça (Figura 58).

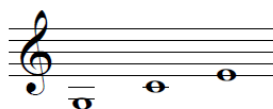


Figura 57: *Toccata - Alto e basso* (âmbito).

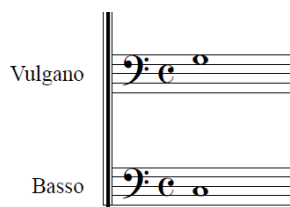


Figura 58: *Toccata - Vulgano e Basso*.

As vozes instrumentais superiores (*Clarino*, *Quinta*, *Alto e Basso*) apresentam maior independência rítmica (Figura 59).



Figura 59: *Toccata* - Vozes superiores (compassos 5-6).

Quinta, Alto e basso também utilizam notas rebatidas (Figura 60). Assim como na *Sonata 336*, a harmonia é estática: apenas um acorde de Dó maior. O uso de surdina nos trompetes¹² elevará em um tom as notas de efeito, soando, portanto em Ré maior. O efeito produzido é de êxtase.



Figura 60: *Toccata* - *Quinta, Alto e basso* (compassos 7-9).

Caso desejássemos recriar as partes perdidas da *Sonata 336* de Bendinelli, sabendo que a peça foi originalmente pensada a cinco vozes instrumentais, seria possível fazê-lo de maneira estilisticamente crível a partir do conhecimento das práticas do período conforme observado na *Toccata* de Monteverdi. Mantendo-se as duas vozes superiores em suas versões originais e tendo em conta a estaticidade

¹² *si fa un Tuono piu alto volendo sonar le trombe con le sordine* (MONTEVERDI, 1609: 4)

harmônica, bastaria compor a terceira voz utilizando-se das notas possíveis da série harmônica pouco abaixo da segunda voz – equivalente à linha de *Alto e basso* da *Toccata*. Sob o ponto de vista rítmico, por se tratar de música essencialmente homófona, a figuração seria a mesma da segunda voz. As duas vozes mais graves realizariam pedal em quintas (Figura 61).



Figura 61: Sonata 336 (possível realização a cinco vozes).

O processo de desenvolvimento técnico em busca da “perfeição” artística do trompete continuaria com a publicação, ainda da primeira metade do século XVII, de outra obra de referência: *Modo per imparare a sonare di tromba* de Girolamo Fantini publicado em Florença (1638). Fantini amplia as possibilidades do instrumento através do uso do registro extremo superior. Propõe, através da técnica de embocadura, a correção dos 11º. e 13º. harmônicos, aventando inclusive a possibilidade de executar escalas diatônicas maiores e menores. Seria possível para trompetistas mais talentosos produzir até notas cromáticas fora da série harmônica como breves notas de passagem pelo relaxamento labial (*Heruntertreiben*: conduzindo para baixo).

Fantini alegadamente conseguia obter frequências intermediárias entre as notas da série harmônica, possibilitando a realização de escalas menores e passagens cromáticas através de especial domínio da técnica de embocadura. Testemunhos do período, que incluem Girolamo Frescobaldi, não foram propriamente elogiosos, considerando as notas resultantes como “espúrias” e “desordenadas” (HERBERT: 2006, 104).

Entre os diversos tipos de sinalização descritos, há a *chiamata* (chamada, também *Ruf*), arpejo ascendente do 3º. ao 6º. harmônico reiterando a última nota (Figura 62) com função introdutória ou estrutural. Em sua forma final, com o acréscimo do 7º. harmônico tornar-se-ia um *tópos* em incontáveis obras do Barroco e além. (HERBERT, 2006: 101)



Figura 62: *Chiamata*.

A partir dos elementos observados – e acrescentando-se um pouco de *fantasia* – é possível criar uma fanfarra inicial ou mesmo processional para algum espetáculo com obras de fins do século XVI e início do XVIII que porventura careça ou mesmo seja desejável tal material (Figura 63).

Fanfarra

no estilo do início do Século XVII

Branco Bernardes (2014)





Figura 63: Fanfarra (emulando o estilo).

Durante o século XVII, o refinamento técnico da execução gradualmente integrou o trompete à “música artística”. Como resultado desse processo, foram-se distinguindo, cada vez mais, membros de corpos militares de trompetistas dos trompetistas de câmara ou de concerto, estes integrados aos conjuntos da corte ou das municipalidades e dedicados à execução de sonatas, concertos e música sacra. O estilo “de campo” (*Feldstück* ou *Prinzipalblasen*) seria apropriado para sinalização militar e música ao ar livre dos corpos de trompetistas. A música solista, mais refinada

e suave, executada na região aguda do *clarino* (*Clarinblasen*) pertencia aos ambientes fechados.

Samuel Scheidt em sua composição a partir do conhecido hino medieval natalino *In dulci jubilo* (*Cantiones Sacrae*: Hamburgo, 1620) utiliza-se de dois coros a quatro vozes cada um e dois trompetes. As partes de *Clarien* (trompetes) essencialmente duplicam as linhas vocais temáticas com ocasional ornamentação de extrema riqueza (Figura 64), especialmente na peroração (Figura 65).

Clarien 1
2

Coro

S 1

nun sing - et und seid froh, A 2 nun sing - et und seid froh, nun

Clarien 1
2

Coro

S 2

sing-et und seid froh, nun sing - et und seid froh, seid froh, seid froh, seid froh

Figura 64: Scheidt - *In dulci jubilo* (compassos 15-20) (Michel Rondeau, ed.).



Figura 65: Scheidt - *In dulci jubilo* (compassos 60-63) (Michel Rondeau, ed.).

Heinrich Schütz foi o mensageiro em terras saxônicas da vanguarda musical veneziana absorvida durante seu período de estudos com Giovanni Gabrieli e Monteverdi. Sua coleção de *Symphoniae Sacrae* I op. 6 (Sinfonias Sacras) é considerada a primeira partitura a documentar a utilização do 16o. harmônico (Dó 5) no trompete em *Buccinate in neomenia tuba* SWV 275 (Tocai a trombeta na lua nova, 1629) (Figura 66). A designação *Trombetta* o *Cornetto* implicaria a prática e permissibilidade de intercâmbio entre um e outro instrumento.



Figura 66: *Buccinate in neomenia tuba* SWV 275 (*Trombetta* o *Cornetto*: compassos 25-26).

Ainda nessa peça podemos observar o uso alternado do 11º. harmônico ora como Fá $\flat$, ora como Fá $\sharp$ (Figura 67).

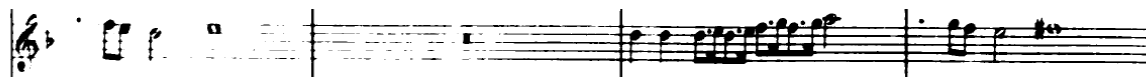


Figura 67: *Buccinate in neomenia tuba* SWV 275 (Trombetta o Cornetto: compassos 12-15).

A utilização de dois trompetes na *Sinfonia* da ópera *L'Adelaide* (Veneza: 1672) por Antonio Sartorio (1630-1680) é considerada como o marco inicial da introdução do instrumento na ópera italiana. Sinfonias e árias com trompete solo floresceram por toda península sendo logo produzidas por Alessandro Scarlatti em Roma e Nápoles. Amor e Glória – conflito *lugar-comum* da ópera barroca – era soberbamente expresso em árias para soprano (*castrato*) e trompete. A presença do instrumento é praticamente obrigatória em cenas de batalha, expressões de afeto heroico e acompanhamento em aparições de deuses como a Fama, a Glória, a Honra (HERBERT: 2006, 105).

Por serem instrumentos militares, na corte dos Luíses os trompetes pertenciam à *Grande Écurie* (Grande Estábulo) e compartilhavam seu desempenho regularmente com tímpanos. A presença de trompetes implicava em fortes associações viris, como a guerra, marchas, combate ou celebração. Na França, o *ensemble* de trompetes simbolizava Luís XIV como *Le Roi Soleil*. Os instrumentistas a seu serviço estavam divididos em *trompettes ordinaires* ou *de la chambre*, *trompettes non servant* e da *Garde du Corps du Roi*. A Jean-Baptiste Lully é creditada a introdução do trompete na música sacra e na ópera francesa por volta dos anos 1680. Lully e seus sucedâneos, como Marc-Antoine Charpentier, André Campra e Jean-Philippe Rameau– escreviam com frequência em textura a três partes, sendo duas vozes melódicas agudas enquanto a linha mais grave era compartilhada com tímpanos. Diversos trompetes habitualmente duplicavam as vozes (HERBERT: 2006, 105).

Na *Marche de triomphe et air* H 547 (ca. 1691) de Charpentier podemos observar os elementos característicos da música francesa com trompetes. A textura é essencialmente a quatro vozes, *dessus*, *haute-contre*, *taille* e *basse*. Flautas, oboés,

violinos e trompetes com domínio do *clarino* duplicam o *dessus*. Os outros trompetes e tímpanos trabalham em uníssono (Figura 68).

[1.] Marche de Triomphe

Rondeau

Figura 68: Charpentier - Marche (compassos iniciais).

Na Inglaterra, não se conhecem partes escritas para trompetes antes de 1685 (WALLACE: 2011, Posição 2421). Henry Purcell é considerado o mais antigo autor britânico documentado com partes para trompete na ode *Sound the Trumpet, Beat the Drum* Z 335¹³ (1687). Exemplos anteriores, como de Matthew Locke, não sobreviveram ao tempo ou apenas restaram em fragmentos, como de Nicola Matteis (HERBERT, 2006: 105).

Trompetes são utilizados em cenas características de *King Arthur* Z 628 (1691), como na Sinfonia Militar & Coro do Ato I e no *Trumpet Tune* do Ato V (Figura 69). O uso efetivo e consistente do instrumento por Purcell e seus sucessores imediatos é compatível com as práticas e técnicas continentais no período, embora raramente ultrapasse o 13º. harmônico (Lá4).

¹³ Z refere-se a Catálogo de obras de Henry Purcell organizado pelo musicólogo norte-americano Franklin B. Zimmerman (1923).

Violins and Trumpets.

Viola.

Bass.

Figura 69: *King Arthur* (Ato V - *Trumpet Tune*)

O *flatt trumpet*, uma inovação inglesa de fins do século XVII, apresenta um dispositivo de vara próximo ao executante – idéia oposta ao sistema do trombone no qual a vara está situada na direção da campana – que permitia alterar o comprimento do tubo possibilitando notas cromáticas de maneira muito semelhante ao *slide trumpet*.

Purcell compôs uma curta peça em tonalidade menor para o instrumento para *The Libertine* (1692) posteriormente adaptando-a como movimento introdutório da *Music for the Funeral of Queen Mary Z 860* (Música para o funeral de Rainha Mary) (Figura 70) (HERBERT: 2006, 106).

Music for the Funeral of Queen Mary

The Queens Funeral March

Henry Purcell (1695)

Ed.: Branco Bernardes (2014)

The image displays two systems of musical notation for four trumpet parts. The first system includes staves for Trompete I, II, III, and IV. Trompete I and II are in treble clef, while Trompete III and IV are in bass clef. All staves have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). Trompete I starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2-B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and A3. Trompete II starts with a whole note F#2, followed by quarter notes G2-A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and A3. Trompete III starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2-B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and A3. Trompete IV starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2-B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and A3. The second system includes staves for Tpt. I, II, III, and IV. Tpt. I and II are in treble clef, while Tpt. III and IV are in bass clef. All staves have a key signature of three flats and a common time signature. Tpt. I starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2-B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and A3. Tpt. II starts with a whole note F#2, followed by quarter notes G2-A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and A3. Tpt. III starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2-B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and A3. Tpt. IV starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2-B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and A3.

Figura 70: *Music for the Funeral of Queen Mary - Funeral March.*

Aparentemente a utilização do *flatt trumpet* ficou limitada a poucos exemplos na Inglaterra no final do século XVII (HERBERT: 2006, 106).

Um dos grandes impulsionadores da técnica violinística do século XVII, Heinrich Ignaz Franz von Biber foi possivelmente o primeiro compositor a experimentar técnicas que seriam apenas exploradas no século XX, tais como politonalismo, *pizzicato Bartók* (*avant la lettre!*), violoncelo preparado etc. Além dessa reconhecida contribuição, também foi um dos mais prolíficos compositores de obras utilizando trompete. Com manuscritos datados entre 1654 e 1696, a colossal *Missa Salisburgensis* a 53 vozes atribuída a Biber utiliza-se de nove grupos vocais e/ou instrumentais assim distribuídos:

- *Choro I (8 voci in concerto)*: Solistas (SSAATTBB), *ripieno* (SSAATTBB) e órgão
- *Choro II*: 2 violinos e 4 violas
- *Choro III*: 4 flautas doce, 2 oboés e 2 *clarini* (trompetes)
- *Choro IV*: 2 cornetos e 3 trombones
- *Choro V (8 voci in concerto)*: Solistas (SSAATTBB) e *ripieno* (SSAATTBB)
- *Choro [VI]*: 2 violinos e 4 violas
- *Loco I*: 4 *trombe* (trompetes) e tímpanos
- *Loco II*: 4 *trombe* (trompetes), tímpanos e órgão
- *Basso continuo*

As partes de *clarino I & II*, como seria de se esperar, trabalham a região mais aguda do instrumento chegando até o 16º. harmônico (Dó5 Figura 71) enquanto as primeiras partes das *trombe* encontrem seu limite no 12º. harmônico (Sol4). As partes mais graves do *Loco I & II* estão limitadas entre 2º. e 4º. harmônicos (Figura 72).

Clarino I
(Coro III) 1

Clarino II
(Coro III)

67

tr

Figura 71: Missa *Salisburgensis* - *Kyrie* (clarini compassos 67-70).

Clarino I
(Coro III) 1

Clarino II
(Coro III)

Tromba I
(Loco I)

Tromba II
(Loco I)

Tromba III
(Loco I)

Tromba IV
(Loco I)

Tromba I
(Loco II) 2

Tromba II
(Loco II)

Tromba III
(Loco II)

Tromba IV
(Loco II)

88

Figura 72: Missa *Salisburgensis* - *Kyrie* (metais compassos 88-92).

O início do século XVIII testemunhou a difusão do trompete e respectiva técnica de *clarino* por grande parte da Europa. O instrumento estava consagrado na música artística na função solista e em partes *obbligato* tanto na música sacra como também no teatro. A utilização do trompete como solista e em duo com canto em passagens imitativas pode ser observada no *Te Deum* de Caldara (Figura 73).

The image displays a musical score for a section of the *Te Deum* by Caldara. The score is written for Clarino I (trumpet), piano, and voice. The top system shows the Clarino I solo, marked 'Clarino I. solo.', with a melodic line in the treble clef. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady eighth-note pattern. The bottom system shows a vocal solo, marked 'Alto L.' and 'Solo.', with the lyrics 'Tu ad dex - te ram De - i se - des,'. The piano accompaniment continues with a similar eighth-note pattern. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Clarino I. solo.

Alto I. solo.

in glo - - - ri - a Pa - - tris,

in glo - - - ri - a, in glo - -

Canto I.

Solo

Ju-dex cre-de-ris es-se ven-

Alto I.

- ri - a Pa - tris.

Tenore I.

Solo

Ju-dex cre-de-ris es-se ven-

Basso I.

Solo

Ju-dex cre-de-ris es-se ven-

Figura 73: *Te Deum* (compassos 68-90).

Na coletânea *Concentus Musico-Instrumentalis* op. 1 (1701) de Fux, as partes de *clarino* confirmam as práticas do período final do século anterior, incluindo ornamentação, atingindo regularmente o 16º. Harmônico (Dó, utilizando o 15º. (Si₄), alternância, no 11º. entre Fá₄ e Fá₄ (Figura 74).

allegro.

Marche.

Guiq.

Prelisimo.

Menuet tacet.

Aria.

più allegro.

Tacet usque ad Intrada.

Figura 74: *Concentus Musico-Instrumentalis* (Clarinete).

O domínio virtuosístico na arte do *clarino* atinge níveis sublimes na primeira metade do século XVIII, em especial nos territórios dos Habsburgos. Compositores da corte de Viena compuseram partes espetacularmente agudas e de grande dificuldade

técnica em óperas, oratórios e música de câmara. Em base regular ascendem até o 20º. harmônico (Mi5). Algumas peças de Georg von Reutter II (1708-1772) atingem o 24º. harmônico (Sol5 Figura 75)! (HERBERT: 2006, 107).



Figura 75: Reutter II - *Concerto em Dó* (apud HERBERT: 2006, 107).

Quando Bach assumiu seu posto como *Kantor* em Leipzig no ano de 1723, a cidade já era reconhecidamente um centro tradicional na arte da música para trompete. Há indícios de ocasional uso de trompetes de vara (*slide trumpet* ou *tromba da tirarsi*), em especial para execução de corais (HERBERT: 2006, 108). Em *Ach Herr, strafe mich nicht* (*Ó Senhor, não me repreendas*: c. 1700) de Sebastian Knüpfer, o uso de tonalidade menor e principalmente o 10º. harmônico abaixado (Mi,4) sugerem ter sido utilizado um instrumento com vara.

Clarino I.

sonata.
Ach Herr, strafe mich nicht.

10.
Ach Herr, strafe mich nicht.

24
Adagio

Volte

Mus. 1825-E-504, a

59

20

Figura 76: Knüpfer - Ach Herr, strafe mich nicht (Clarino I) c. 1700.

Antecessores de Bach, como Knüpfer, Johann Christoph Pezel – este também violinista –, Thomas Schelle e Johann Kuhnau, todos escreveram música para trompete estimulando o domínio técnico dos *virtuosi* no período (Figura 77) (HERBERT: 2006, 107).

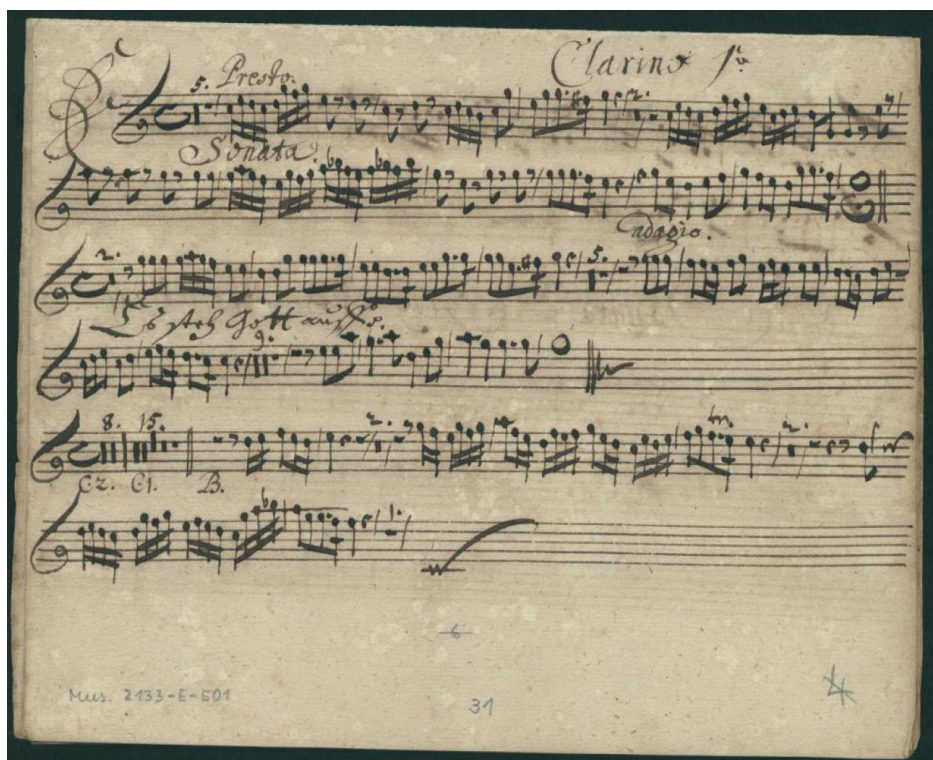


Figura 77: Kuhnau - *Es steh Gott auf* (Permanece em Deus) (Clarino I) c. 1703.

É de conhecimento geral que Bach após assumir suas funções em Leipzig, compôs música de extrema dificuldade para trompete tendo em mente Gottfried Reiche. Virtuoso do instrumento, Reich atuou como principal *Stadtpfeifer* desde o início da gestão Bach até sua morte em 1734.

No entanto, devemos notar que muito de sua obra virtuosística para trompete antecede essa relação. A cantata BWV 31 *Der Himmel lach, die Erde jubilieret* (O Céu ri, a Terra rejubila), por exemplo, foi composta em 1715 em Weimer

para o primeiro dia da Páscoa. A Sonata inicial que estabelece o caráter festivo e nobre da ocasião inicia-se em estilo de fanfarra e uso de três trompetes (Figura 78).

SONATA.
Allegro.

The musical score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Tromba I., Tromba II., Tromba III., Timpani., Oboe I., Oboe II., Oboe III., Taille., Fagotto., Violino I., Violino II., Viola I., Viola II., Violoncello I., and Violoncello II. e Continuo. The score is in 3/8 time and begins with a fanfare-like melody in the trumpets. The music is marked 'Unisoni' and 'B.W.V. 11.' at the bottom.

Figura 78: Cantata 31 (*Sonata* – início).

Nessa *Sonata*, é possível observar o alto nível de exigência técnica e de extensão do instrumento exigidos por Bach. São atingidos os extremos do agudo do

trompete, como o 20º. harmônico (Mi5 Figura 79) e também são exibidas passagens que alternam registros em curtíssimo espaço de tempo (Figura 80).

CHORAL.

Tromba I.

Oboe I. II.

Oboe III.

Taille.

Fagotto.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Soprano I. II.

So fahr' ich hin zu Je - su Christ, mein' Arm' thu' ich aus stre - - eken;
so schlaf' ich ein und ru - he fein, kein Mensch kann mich auf we - - eken:

Alto.

So fahr' ich hin zu Je - su Christ, mein' Arm' thu' ich aus stre - - eken;
so schlaf' ich ein und ru - he fein, kein Mensch kann mich auf we - - eken:

Tenore.

So fahr' ich hin zu Je - su Christ, mein' Arm' thu' ich aus stre - - eken;
so schlaf' ich ein und ru - he fein, kein Mensch kann mich auf we - - eken:

Basso.

So fahr' ich hin zu Je - su Christ, mein' Arm' thu' ich aus stre - - eken;
so schlaf' ich ein und ru - he fein, kein Mensch kann mich auf we - - eken:

Violoncello I. II. e Continuo.

B. W. VII.

Figura 79: Cantata 31 (*Choral* - início).



Figura 80: Cantata 31 (*Sonata* - compassos 6-11).

Alterações cromáticas, embora relativamente restritas, solicitam adequação de embocadura para obter Dó# e Sol# (este menos complicado, uma vez que o 13º. harmônico soa naturalmente baixo) (Figura 81).



Figura 81: Cantata 31 (*Sonata* - compassos 23-32).

No Choral (Figura 79) não há partes escritas para segundo e terceiro trompetes. Como no período havia necessidade de se utilizar ao máximo os recursos

disponíveis, otimizando a funcionalidade dos músicos presentes, dificilmente esses instrumentistas ficariam silenciosos em suas cadeiras como na prática atual. Provavelmente seriam solicitados a reforçar o coro de vozes como cantores ou mesmo executar outros instrumentos prescritos na partitura, uma vez que era comum o domínio de diversos instrumentos. Poderiam também duplicar a melodia coral ou mesmo outras vozes utilizando trompetes com vara (*tromba da tirarsi*). Uma provocação (não de todo improvável): duplicar nos trompetes naturais as linhas vocais dentro dos limites das possibilidades técnicas de *clarino* (Figura 82).

Cantata Der Himmel lach, die Erde jubilieret

Choral

Johann Sebastian Bach (1715)
Instr.: Branco Bernardes (2014)



The image shows a musical score for three trumpets (Tromba I, II, and III) in C major, 4/4 time. The score is for the beginning of the choral section of Cantata 31 by Johann Sebastian Bach. Tromba I has a melodic line with many slurs and ornaments. Tromba II and III have simpler, more rhythmic parts. The score is written on three staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The key signature has one sharp (F#).

Figura 82: Cantata 31 (*Choral* - início) trompetes II & III imaginários.

Mais da metade das cantatas compostas por Bach durante sua permanência em Leipzig e que chegaram até nossa era possuem partes para trompete. Predominam instrumentos em Ré e em Dó, sendo ocasionais exceções as Cantatas BWV 5 e 90 (trompete em Si $\flat$), a primeira versão do *Magnificat* BWV 243a (trompete em Mi $\flat$) e o Concerto Brandemburguês no. 2 BWV 1047 (trompete em Fá).

A maioria delas emprega um ou três trompetes. Três instrumentos são usualmente utilizados em ocasiões festivas. Exceções são as Cantatas BWV 59 e 175, que solicitam apenas dois trompetes e as BWV 63 e 119 que recorrem a quatro trompetes cada uma.

Aparentemente, a única diferença estilística na escrita de Bach para trompete em relação ao período anterior, é o uso eventual em Leipzig da *tromba (corno) da tirarsi* (slide trumpet) nas cantatas BWV 5, 20, 46, 67, 77, 162 (HERBERT: 2006, 108). Acredita-se que a parte de *corno da tirarsi* tenha sido acrescentado por Bach à Cantata BWV 162, originalmente produzida em Weimer (1716), para a *performance* Leipzig (1723), embora não tenham sido encontrados manuscritos do autor. Nessa obra é possível distinguir entre partes para *clarino* e *tromba (corno) da tirarsi* claramente pela região utilizada: o instrumento com vara transita em registro bem mais grave que o *clarino*. No caso da ária *Ach, ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit gehe* (Ah! Vejo agora quando eu irei para o casamento), por exemplo, o instrumento praticamente duplica a linha de viola por todo o movimento (Figura 83).

„Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe.“

ARIE.

Corno da tirarsi.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Fagotto.

Continuo.

Ach, ich se - he, itzt da ich zur Hochzeit ge - he, ach, ich

piano

piano

piano

piano

B. W. XXXIII.

Figura 83: BWV 162 - Ária Ach, ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit gehe.

Na Cantata BWV 5 *Wo sol ich fliehen ihn* (*Para onde fugirei*: 1724) é possível perceber de maneira clara as diferentes funções e formas de escrita da *tromba da tirarsi* e do trompete *clarino*. A *tromba da tirarsi* duplica a melodia coral do soprano no movimento inicial (“*Tromba da tirarsi col Soprano*”). Seu caráter lírico fica evidente na escolha de tonalidade menor, registro e desenho melódico (Figura 84). Em *Verstumme, Höllenheer* (Fique quieto, exército do inferno), ária para baixo solo com *tromba obbligata*, o caráter heroico se revela na escolha do registro de *clarino*, escolha de notas dentro das frequências da série harmônica – consequentemente tonalidade maior – e recorrência à figuração rítmica marcial (♩♩♩♩) (Figura 85).

Ed.: Branco Bernardes
(2016)

This musical score is for a symphony with vocal soloists and orchestra. The score is written for three vocal soloists (Soprano, Contralto, and Tenor) and a full orchestra. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The vocal parts have the following lyrics: Soprano: "Wo soll ich flie - hen"; Contralto: "Wo soll ich flie - hen hin, wo soll ich flie - hen hin, wo soll ich"; Tenor: "Wo soll ich flie - hen hin, wo soll ich flie - hen"; Baixo: "Wo soll ich flie - hen hin, wo". The instrumental parts include Oboe 1 and 2, Fagote, Tromba da tirarsi (col soprano), Violino I and II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, and Organ. The Organ part is written in a grand staff with a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Oboé 1

Oboé 2

Fagote

Tromba da tirarsi
(col soprano)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Organ

Wo soll ich flie - hen

Wo soll ich flie - hen hin, wo soll ich flie - hen hin, wo soll ich

Wo soll ich flie - hen hin, wo soll ich flie - hen

Wo soll ich flie - hen hin, wo

Cantata no. 5

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Trba.

S

A

T

B

Va.

Vc.

Cb.

Org.

hin,

flie - - - - - hen hin,

hin, wo soll ich flie - - - - - hen hin,

soll ich flie - - - - - hen hin,

1 4 6 9 11 13 15 17 19 21 23

Figura 84: BWV 5 - Movimento I (compassos 16-23).

145

ARIA.
Vivace.

The musical score is arranged in a system with seven staves. The instruments are labeled on the left: Tromba., Oboe I. II., Violino I., Violino II., Viola., Basso., and Continuo. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Vivace.' The score shows the initial measures of the piece, with the Tromba part having a prominent melodic line. The other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and other musical symbols.

Figura 85: BWV 5 - Ária *Verstumme Höllenheer* (compassos iniciais).

Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51 (Louvai a Deus em todas as terras) é a única cantata escrita por Bach apenas para trompete e soprano solistas. Sua estreia ocorreu em 1730 (Leipzig). O primeiro movimento, *Aria*, se inicia com fanfarra

de trompete à qual o soprano solista responde com *roulades* expressando a alegria no louvor a Deus (Figura 86).

Dominica 15 post Trinitatis et in ogni Tempo.
„Jauchzet Gott in allen Lunden.“

ARIA.

The musical score is written for six parts: Tromba, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Soprano part has a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The Continuo part includes figured bass notation. The score is divided into three systems, with the word 'Jauch' appearing at the end of the third system.

B.W. VII. (2)

Figura 86: Cantata 51 - *Aria* (compassos iniciais).

O trompete retorna no movimento final, uma fuga de extrema complexidade virtuosística para ambos solistas e orquestra (Figura 87).

20

The musical score is presented in three systems. The first system includes staves for Tromba, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo. The Soprano part has the lyrics "Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja,". The Continuo part has figured bass notation below it. The second system includes staves for Tutti (Violino I, Violino II, Viola, and Continuo) and the Soprano part. The lyrics "al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja" are written under the Soprano part. The third system includes staves for Tutti (Violino I, Violino II, Viola, and Continuo) and the Soprano part. The lyrics "ja, al-le-lu-ja!" are written under the Soprano part. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Figura 87: Cantata 51 - *Alleluja* (compassos iniciais).

No oratório *Samson* HWV 57 (1743) de Handel, trompetes associados aos tímpanos participam dos coros *Awake the trumpet's lofty sound!* (Desperte o imponente som do trompete!, Ato I Figura 88), *Fix'd in his everlasting seat* (Firme em seu assento eterno, Ato II Figura 89) e *Let their celestial concerts all unite* (Permita seus concertos celestiais a todos unir, Ato III Figura 90), além do celebrado *Let the bright Seraphim in burning row*, trompete solo em parceria com o soprano no Ato III (Figura 91).

11

CHORUS. CHOR.
Allegro.

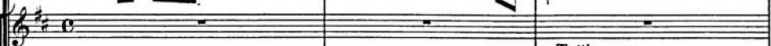
Tromba I.II. 

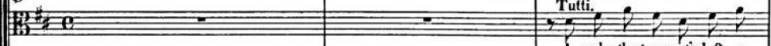
Timpani. 

Violino I. 

Violino II. 

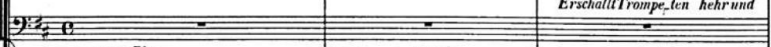
Viola. 

Soprano. 

Alto. 

Tenore. 

Basso. 

Continuo. 

Tutti.
A - wake the trumpet's loft - y
Erschallt Trompe - ten hehr und
A - wake the trumpet's loft - y
Erschallt Trompe - ten hehr und







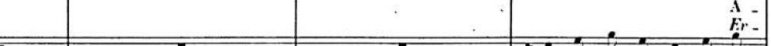


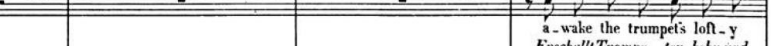




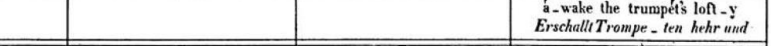








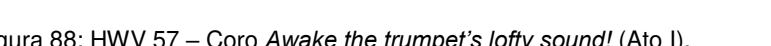


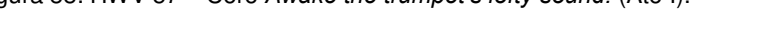




























197

con Oboe I, II.

con Rip. per tutto.

Fix'd in his e - ver - last - ing seat,

Eh - ret in sei - ner Herrlich - keit

Je - ho - vah,
Je - ho - ra,

Fix'd in his e - ver - last - ing seat,

Je - ho - vah,
Je - ho - ra,
Manoah.

Eh - ret in sei - ner Herrlich - keit

Je - ho - vah,
Je - ho - ra,

con Rip. per tutto.

Figura 89: HWV 57 – Coro *Fix'd in his everlasting seat* (Ato II).

CHORUS. CHOR.

Tromba I.

Tromba II.

Timpani.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

con Ripieni per tutto.

Tutti.

Let their ce_les_tial concerts all u_nite, let their ce_les_tial concerts all u_nite,
Laut stimme ein, du gan_ze Himmelsschaar, laut stimme ein, du gan_ze Himmelsschaar,

Let their ce_les_tial concerts all u_nite,
Laut stimme ein, du gan_ze Himmelsschaar,

Let their ce_les_tial concerts all u_nite,
Laut stimme ein, du gan_ze Himmelsschaar,

Let their ce_les_tial concerts all u_nite,
Laut stimme ein, du gan_ze Himmelsschaar,

con Ripieni per tutto.

Figura 90: HWV 57 – Coro *Let their celestial concerts all unite* (Ato III).

2 Samson

Ob. 1

Ob. 2

Bsn.

Tpt.

Timp.

Hpschd.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

Figura 91: HWV 57 – Aria *Let the bright Seraphim* (Ato III)

A *Sinfonia a 7* (CobE 13) composta por Johann Samuel Endler em 1749 reafirma a persistência das técnicas e procedimentos de escrita desenvolvidos no período (Figura 92).



Figura 92: Sinfonia a 7 (Clarino).

É incontestável o domínio do extremo agudo do instrumento na arte dos *virtuosi*: em seu *Servizio di Tavola* (1757), Reutter II conduz o trompete solista no *Larghetto, cantabile* (segundo movimento) em frase ascendente e lírica até atingir o F5 (21º. harmônico).



Figura 93: Reutter II - Servizio (mov. II: compassos 19-33).

O período entre 1720 e 1780 pode ser considerado como a Era de Ouro do trompete natural. Como vimos, a técnica de *clarino* se desenvolvera em sua plenitude de maneira mais intensa em Viena e nos domínios dos Habsburgos, embora outras regiões da Alemanha e Itália tenham produzido grandes *virtuoses* no instrumento. O domínio do registro de *clarino* foi mais tardio na França devido ao interesse local em abordar o trompete como instrumento predominantemente militar.

Aproximadamente um século e meio separaria o trabalho de Fantini (1638) daquela que seria a fonte mais abrangente da arte do trompete no Barroco: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst* (Ensaio de

um Guia para a Arte Heróico-Musical de Trompetistas e Timpanistas, 1795) de Johann Ernst Altenburg. Publicado em Halle no encerrar do século o trabalho de Altenburg compila as tradições, práticas e técnicas da música para trompete do século XVIII (BONI, 2008: 2) (HERBERT: 2006, 107). Nesse trabalho confirmamos a manutenção do caráter heroico e divino do trompete no imaginário coletivo. Segundo Altenburg, o trompete teria o poder de tornar a cavalaria ousada e corajosa. O poder oratório do instrumento lhe permitia uma ampla paleta de afetos, do júbilo de alegria e prazer à fúria mais ardente. Seu som pode ser terrível e assustador quando anuncia a chegada do inimigo (ALTENBURG: 1974, vii). Tais associações eram familiares aos compositores do período e o uso do trompete esteve fortemente conectado aos afetos tradicionais.

Como pudemos observar, no Barroco houve uma extraordinária explosão de maestria no trompete, cuja utilização do *clarino* rivalizava o virtuosismo dos *castrati*, oboés e violinos. Por possuir campana mais estreita, metal mais espesso e bocal mais pesado e raso, os trompetes fabricados nos séculos XVII e XVIII resultam em sonoridade mais delicada e argêntea em relação aos instrumentos da atualidade (SACHS: 2006, Posição 5513).

Na corrente estética que surgia, Joseph Haydn, Wolfgang Mozart e Ludwig van Beethoven utilizariam o trompete principalmente como instrumento de reforço sonoro, dando robustez ao *tutti* orquestral e pontuando a articulação do discurso sonoro. A ascensão do estilo homofônico e o desaparecimento gradual da técnica de *clarino* caminharam paralelamente e o trompete assumiu novo papel, agora como coadjuvante. Sua utilização como instrumento de apoio – e não mais como solista – em notas longas e/ou passagens cordais nos *tutti* seria mantida até a invenção dos recursos mecânicos que possibilitaram cromatismo pleno no instrumento. No entanto, seu caráter heroico não seria de todo esquecido. Na *Leonora no. 3*, op. 72b (1805) o toque distante de trompete da guarda da torre (Figura 94) anuncia o indulto de Florestan: rejúbilo de heroica esperança em meio às trevas da prisão.

Leonore Overture No. 3, Op. 72

The musical score is for measures 272-281 of Beethoven's Leonore Overture No. 3, Op. 72. It is written for a full orchestra and includes a Tromba in B. The tempo is marked 'Tempo I.' and the key signature is B-flat major. The score features various dynamics including ppp, p, and sf, and includes the instruction 'colla parte.' for the strings. The Tromba in B part is marked 'Tromba in B auf dem Theater.' and features a melodic line. The strings are marked 'colla parte.' and play a rhythmic pattern. The woodwinds and brass parts are also visible, with various dynamics and articulations.

Figura 94: Beethoven - *Leonora* III (compassos 272-281).

Fanfarras para o naipe de metais ou mesmo passagens evocando o estilo em outros instrumentos seriam elemento recorrente no imaginário ocidental e as

inovações que se consolidariam no século XIX no trompete de válvulas (pistões ou rotores) não alterariam seu carácter tradicional heroico e guerreiro. A revolução na linguagem da música para trompete aconteceria apenas no século XX provocada pelo *Jazz*.

Capítulo IV: Utilização do trombone na orquestra até primeira metade do século XVIII

Em razão de seus sons graves, o trombone participa intensamente do simbolismo do corneto negro e curvo (COTTE: 1988, 225). Portanto, o *ensemble* de trombones foi comumente associado nos séculos XVIII e precedentes ao mundo sobrenatural. Grande quantidade de interpretações teológicas no período relacionam o anúncio convocatório da comunicação divina a toques de trombone. Equivocadas ou não, tais interpretações permearam o imaginário de época e seria recorrente a utilização do instrumento em situações dramático-afetivas ligadas ao extraordinário, ao magnífico, ao sobrenatural.

O trombone possui tubo predominantemente cilíndrico e sua característica mais peculiar em relação aos outros instrumentos de metal é a presença de uma vara móvel. Esse tubo é constituído por segmentos que se encaixam uns nos outros possibilitando alterar seu comprimento e dessa forma emitir praticamente toda gama cromática. Por essa qualidade é chamado trombone de vara (*slide trombone*, inglês; *trombone à coulisse*, francês; *Zugposaune*, alemão; *trombone a tiro*, italiano). Sacabuxa (*saqueboute*, francês; *sackbut*, inglês) e suas variantes utilizadas até o século XVIII descrevem o movimento da vara durante execução. Na atualidade há versões do instrumento que utilizam de sistema com três válvulas, semelhante ao trompete.

Assim como nos outros instrumentos de bocal, o trombone produz diferentes alturas a partir das frequências da série harmônica. No entanto, possui vantagem adicional de poder alterar o comprimento do tubo de acordo com posição

da vara, obtendo possibilidades sonoras mais amplas que as trompas e trompetes naturais do período. Atualmente são concebidas sete posições distintas da vara que, a partir da primeira posição (vara totalmente contraída), desce (se estende) progressivamente por semitons até a sétima (vara totalmente distendida). A possibilidade de variar prontamente o comprimento do tubo permite cromatismo e fino ajuste de afinação na duplicação de vozes, além de grande homogeneidade tímbrica, uma vez que o ar percorre o mesmo tubo – algo distinto dos instrumentos com válvulas ou rotores – nem é obstruído em sua passagem – como na técnica de mão da trompa. Da mesma forma que nos instrumentos de corda, onde os espaços a serem premidos pelos dedos do instrumentista entre um tom e outro não permanecem os mesmos, mas as distâncias vão paulatinamente ficando menores conforme se ascende a escala, no trombone conforme sobe na direção da primeira posição, as distâncias diminuem. O oposto ocorre conforme a vara é estendida quando as distâncias entre as posições se ampliam.

Ainda que trombones tenor e tenor-baixo (que combina ambos instrumentos em apenas um com recurso de gatilho, dispositivo que rapidamente alterna entre um e outro) sejam os mais comuns na orquestra convencional da atualidade, a família completa apresenta instrumentos de diversos tamanhos e afinações do soprano ao contrabaixo.

O Trombone Soprano atual é afinado em Si₁ (uma oitava acima do tenor). Por possuir extensão (do Mi₂ ao Dó₅¹⁴ Figura 95) e bocal similares aos do trompete, geralmente são executados por trompetistas (FONSECA: 2008, 46) da mesma forma que partes para trompete baixo usualmente são executadas por trombonistas. Por

¹⁴ Apesar de ser considerada viável, em minha experiência na condução de orquestras e *ensemble* diversos, pude observar que a emissão do Dó₅ é grande risco, especialmente para trombonistas pouco afeitos à registro tão agudo.

outro lado, a pouca familiaridade com o recurso da vara poderia dificultar sua execução, considerando-se também a proximidade das posições.



Figura 95: Trombone Soprano (âmbito).

O Trombone Contralto moderno é afinado em Mi_2 , com extensão do $Lá_1$ ao Sol_4 (Figura 96), embora as notas abaixo de Mi_2 sejam definidas como deficientes.

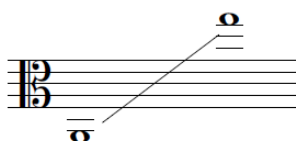


Figura 96: Trombone Contralto (âmbito).

O instrumento Tenor é considerado instrumento referencial da família dos trombones. Sua extensão atinge do Mi_1 ao $Fá_4$ (Figura 97).

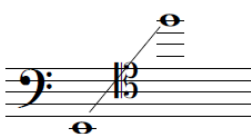


Figura 97: Trombone Tenor (âmbito).

O Trombone Baixo atual é afinado em Si_b, assim como o Tenor. Diferencia-se deste por possuir maior calibre do tubo resultando em sonoridade mais cheia e profunda no registro grave (Figura 98).

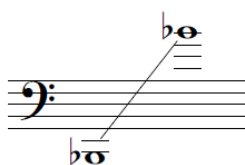


Figura 98: Trombone Baixo (âmbito).

O Trombone Contrabaixo é usualmente afinado em Fá (uma quarta abaixo do Trombone Tenor-Baixo moderno). Equivaleria ao *Octave-Posaune* do Renascimento (Figura 99).

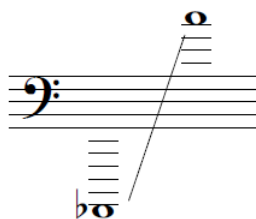


Figura 99: Trombone Contrabaixo (âmbito).

No período barroco há pouca descrição do trombone, possivelmente resultado do esforço das guildas na manutenção das técnicas de execução como

segredo comercial (GUION: 1988, 25) uma vez que seus integrantes eram muito ciosos dos segredos de sua arte. No entanto, sua presença e função foram essenciais na integração dos conjuntos *haut* e *bas* dada a capacidade de adaptação dinâmica (volume) e ajuste de afinação que permitia acurada duplicação de partes vocais.

Praetorius apresenta o instrumento em diversos tamanhos. O trombone contralto (*Discant Posaune*) era afinado em Ré ou Mi, equivalendo ao atual trombone alto em Mi₃. O trombone tenor (*Gemeine recht Posaun*) em Lá, na atualidade em Si₃, seria o instrumento essencial da família. Baixo (*Quart-Posaun* ou *Quint-Posaun*) em Mi e Ré, atualmente Fá (*Quart*) e Mi₃ (*Quint*). Contrabaixo (*Octav-Posaun*), em Lá (oitava abaixo do tenor), atualmente Si₃. Considerando-se que a afinação do Lá₃ de igreja (*Chorton*) estaria situada entre 460 Hz a 480 Hz podemos imaginar a equivalência entre trombone em Lá dos séculos XVI, XVII até meados do XVIII, e o trombone em Si₃ da atualidade, uma vez que Si₃ no atual sistema (Lá₃ = 440 Hz) é o mesmo que Lá₃ em *Chorton*, ou seja: ambas notas representariam 466 Hz.

Uma vez que a prática de instrumentação era bastante flexível antes de 1600, a participação de trombones pode ser decidida a partir do contexto e função musical da *performance*. Na música sacra, grande parte de suas funções era duplicar as vozes do coro. Em relação à instrumentação, acredita-se que a partir da indicação explícita de partes para trombone nas *Sacrae Symphoniae* (1597) de Giovanni Gabrieli, a prática tenha se difundido a partir do norte da Itália para toda Europa.

Outra característica do trombone renascentista e barroco é sua resposta sonora em dinâmicas suaves e amplitude articulatória, aproximando sua execução do modelo vocal do período. O trombone criou a ponte entre a música sacra em ambientes fechados, a procissão e os ambientes cerimoniais e seculares.

A ideia de magnificência aliada a tributos divinos associou o trombone de forma permanente à pompa das funções cerimoniais. Bandas municipais – conhecidas

como *Piffari* na Itália, *Stadt-Pfeiffer* na Alemanha e *Town Waits* na Inglaterra – eram regularmente empregadas em solenidades públicas, concertos em praças e procissões.

O trombone no século XVII poderia ser quase tão ágil como o corneto ou o violino e sua amplitude dinâmica permitia participar das mais variadas formações de câmara. Dario Castello publicou duas coleções: *Sonate concertate in stil moderno, per sonar nel organo, overo spineta com diversi instrumenti. A 2 è 3 voci con basso continuo. Libro primo* (1621); e *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo overo clavicembalo com diversi instrumenti. A 1, 2, 3 & 4 voci (...) Libro secondo* (1644). Algumas sonatas apresentam apenas a indicação genérica vocal, como por exemplo, *a due soprani*, permitindo que o intérprete selecione o instrumento de sua preferência, desde que se adapte ao âmbito (tessitura) da peça. Em outras, Castello designa os instrumentos desejados: *due violini e fagotto*.

Há também sonatas onde Castello sugere alternativas, como, por exemplo, nas quarta, quinta, sexta e 12^a. sonatas (*Sonate concertante in stil moderno, libro primo*: 1621 Figura 100) nas quais indica a execução da segunda voz instrumental (no caso da 12^a., a terceira voz), no trombone com opcional realização na *violetta* (viola), atestando as qualidades versáteis do instrumento no período e seu uso na música de câmara. O primeiro e segundo (e terceiro!) instrumentos compartilham o mesmo material temático, incluindo passagens em semicolcheias de grande virtuosidade. Não há distinção idiomática clara entre os instrumentos, a escolha do meio apropriado sendo resultado da indicação do compositor. Nas partes para trombone, Castello utiliza clave de Dó na quarta linha (sonatas 4 Figura 100, 5 Figura 101 e 6 Figura 102) e Fá na terceira linha (sonata 12 Figura 103).

Quarta Sonata. A 2. Sopran è Trombon ouero violetta

8

alegra

presto

adagio

presto t.

adagio

presto

adagio

Solo

Figura 100: Castello - Sonata Concertata 4 (Trombone ou Viola).

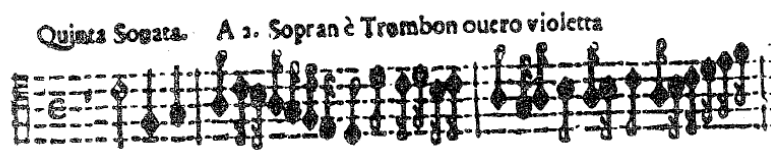


Figura 101: Castello - Sonata Concertata 5 (Trombone ou Viola).



Figura 102: Castello - Sonata Concertata 6 (Trombone ou Viola).



Figura 103: Castello - Sonata Concertata 12 (Trombone ou Viola).

Leipzig concentrou nos séculos XVII e XVIII o melhor da música de banda conhecida. O cerne do repertório foi composto para conjunto com um ou dois cornetos e três trombones e sua técnica de escrita se assemelha aos modelos renascentistas e pode ser assimilada pela música de Johann Pezel (GUION: 1988, 6). Na *Hora Decima* (1670), o estilo característico a cinco vozes do período permite instrumentação aberta de acordo com as possibilidades ou necessidades do momento (Figura 104). Não há distinção idiomática na escrita para violas e trombones, assim como entre violinos e cornetos, podendo-se intercambiar instrumentos.

Sonata (Nº 1)
Adagio

Hora decima, Leipzig 1670

Cornetto vel Violino primo

Cornetto vel Violino secondo

Trombone vel Viola prima

Trombone vel Viola seconda

Basso Trombone vel Violone

Figura 104: Instrumentação aberta (Pezel).

Em termos gerais, a presença e maneiras de uso dos trombones na corte inglesa se assemelham às das cortes germânicas. No entanto, ao passo que os alemães se mantiveram fiéis ao uso do trombone inclusive no século XVIII, os ingleses, após a restauração da monarquia com Carlos II, preteriram-no em favor do fagote (GUION: 1988, 6).

As cidades flamengas, assim como as germânicas mantiveram longa tradição de bandas municipais desde a Idade Média (GUION: 1988, 6).

A *Missa Nuptialis* (c.1670 Figura 105) de Johann Heinrich Schmelzer utiliza quatro trombones. Na *Sonata*, introdutória os trombones apresentam linhas independentes criando textura a seis vozes com os violinos. O quarto trombone segue a linha do baixo.

Trombone 1.2.
Concertato.
Trombone 3.4.
Violino 1.
Violino 2.
Canto 1.
Concertato.
Canto 2.
Concertato.
Alto
Concertato.
Tenore 1
Concertato.
Tenore 2
Concertato.
Basso
Concertato.
Organo
Violone.
con Violone #
4 3 7 6 # 6 6 7 6 5

No *Kyrie* subsequente (Figura 106), as linhas dos trombones alternam sua função, ora duplicando as vozes do coro nos trechos *ripieni*, ora apresentando linhas independentes durante os solos vocais. Nos *ripieni*, o primeiro trombone duplica a linha do Contralto, o segundo, Tenor 1, o terceiro, Tenor 2 e o quarto a linha do Baixo. O controle sonoro e delicadeza do trombone barroco são perceptíveis pelo equilíbrio estabelecido entre vozes, violinos (que duplicam os sopranos 1 e 2 nos *ripieni*) e trombones nessa textura contrapontística.

Kyrie.

The musical score is for a Kyrie from a wedding mass by Johann Schmelzer. It features a multi-staff arrangement. At the top, the title "Kyrie." is centered. The staves are labeled as follows: Tbn. 1., Tbn. 2., C. 2., A., T. 1., B., and a Piano part at the bottom. The lyrics "Ky - ri-e e-lei-son, e-lei-son." are written below the vocal staves. There are "Solo." markings above the instrumental staves, indicating solo passages. The piano part includes figured bass notation at the bottom of the staff.

Figura 106: Missa nuptialis - Kyrie (Schmelzer)

As referências à música para trombone seriam raras na França do século XVII. Evidências pictóricas apontam o uso do trombone como participante de conjunto de sopros nos tempos de Luís XIV. Aparentemente não possuía independência, podendo ser utilizado na duplicação de partes ou como baixo instrumental (GUION: 1988, 6-7).

Semelhante à prática italiana, nas regiões de fala germânica a maior parte do repertório envolvendo trombone destinava-se à música sacra. Nas práticas de instrumentação e orquestração o trombone era tradicionalmente utilizado para dar apoio ao coro duplicando partes vocais, assim como eventualmente atuando como solista instrumental (GUION: 1988, 5).

Entre os diversos compositores italianos atuantes na corte dos Habsburgos, David Guion (1988, 5) destaca Antonio Bertali e Marc'Antonio Ziani.

Dentre os nascidos no Império Austro-Húngaro, Guion lista Heinrich Biber, Johann Schmelzer, Pavel Vejvanowsky.

Os trombones na *Missa Salisburgensis* (1682) de Biber participam do *Choro IV* a cinco vozes distribuídas entre dois cornetos e três trombones. A parte de primeiro trombone utiliza clave de contralto (Dó na terceira linha Figura 107), segundo trombone em clave de tenor (Dó na quarta linha Figura 108) e o terceiro trombone em clave de baixo (Fá na quarta linha Figura 109).

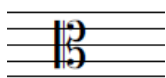


Figura 107: Clave de Contralto

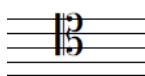


Figura 108: Clave de Tenor



Figura 109: Clave de Baixo

Em uma obra escrita a 53 vozes são inevitáveis as duplicações e Biber, por mais ousado que tenha sido em suas composições para violino, mantém as práticas

renascentistas no uso do *ensemble* de corneto e trombones. No *Kyrie*, o primeiro trombone essencialmente duplica a voz de Contralto I do Coro I, o segundo duplica principalmente Tenor I (Coro I) e o terceiro, Baixo I (Coro I).

Encontramos a prática renascentista de escrita instrumental semelhante à vocal na tradição dos *ensembles* de corneto e trombones permanente no final do século XVII. Embora a quatro vozes, a maneira idiomática de tratar as vozes instrumentais de Gottfried Reiche na *Quatricinia* (1690) é muito semelhante à de Pezel, vinte anos anterior (Figura 110).

2.

Quatricinia

mit einem Cornet und drei Trombonen.

Vornehmlich auf das sogenannte Abblasen auf Kathädraten der Stimmen mit gestellt;
Dem Höchsten Gott zu Ehren und denen Musicis zu Nutzen und Vergnügen an das
Licht gegeben von

Gottfried Reiche Anno 1696.

übertragen von Julius Mosler.

Sonatina.
Langsam u. freilich.

Figura 110: Escrita a quatro vozes instrumentais.

Daniel Speer publicou *Grund-richtiger... Unterricht der musicalischen Kunst* (Ensino básico adequado da arte musical) originalmente em 1687, revisando a obra em 1697. Este tratado é considerado como o primeiro a instruir na execução do trombone e útil no entendimento da música do Barroco Médio e o apogeu da visão barroca desse instrumento (GUION: 1988, 1). Sua influência marcaria a concepção

de música para trombone por mais de um século nos povos de fala alemã e os diversos textos posteriores tenderiam a reproduzir de maneira mais ou menos fiel as instruções de Speer.

Enquanto na concepção atual o trombone possui sete posições cromáticas da vara, a abordagem do período foi essencialmente diatônica: Daniel Speer apresenta quatro posições principais da vara e três auxiliares para alterações cromáticas (GUION: 1988, 15). A primeira, próxima ao bocal, permitiria a emissão da série harmônica a partir da nota Lá (GUION: 1988, 18). O conceito acústico da série harmônica ainda não havia sido desenvolvido, mas era utilizado intuitivamente na prática. Teríamos, portanto, Lá-1, Lá1, Mi2, Lá2, Mi3 e Sol3 (Figura 111). Speer considera Dó $\flat$ 3 e não Dó $\sharp$ 3, que seria a resultante natural da série, sugerindo estender vara um pouco (GUION: 1988, 18).

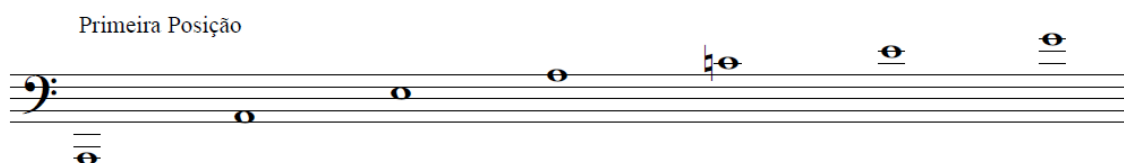


Figura 111: Primeira posição (Speer)

A segunda posição, um tom abaixo da primeira, resultaria em Sol1, Ré2, Sol2, Si2 e Ré, com extensão adicional da vara para se obter Si $\flat$ (GUION: 1988, 18).

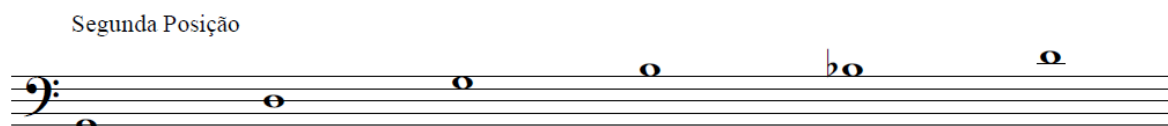


Figura 112: Segunda posição (Speer)

Terceira posição, um tom abaixo da anterior (GUION: 1988, 19):

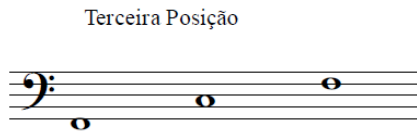


Figura 113: Terceira posição (Speer)

E a quarta posição, meio tom abaixo da terceira, com extensão suplementar para o Si₁ (a atual sétima posição):

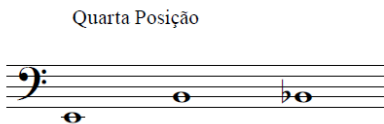


Figura 114: Quarta posição (Speer)

A combinação das diversas posições e alturas como explicitado por Speer, resultariam nos seguintes âmbito e alturas:

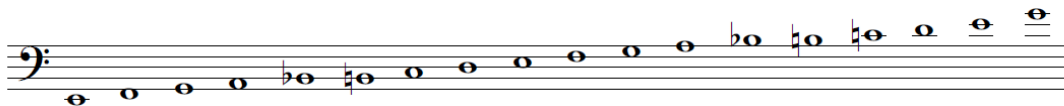


Figura 115: Âmbito e notas do trombone tenor a partir de Speer.

David Guion (1988, 2) defende que o instrumento descrito por Speer teria sido trombone tenor em Lá e não em Si $\flat$, como na atualidade¹⁵. Como consequência, os trombones alto e baixo seriam afinados em Ré. Ambos trombones alto e baixo, portanto, possuiriam as mesmas três posições da vara, o som resultante diferiria apenas na oitava. Na primeira posição (Figura 116) teríamos a série a partir de Ré 2 , alterando a posição da vara para o Fá $\sharp$ 3 (GUION: 1988, 20).

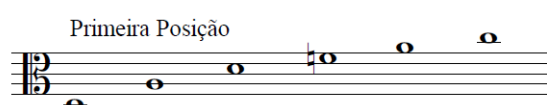


Figura 116: Trombone Alto - Primeira Posição (Speer).

A segunda posição (Figura 117) é pensada um tom abaixo a partir da primeira, proporcionando a série harmônica de Dó, elevando-se o Si $\flat$ para Si $\natural$ através do encurtamento da vara (GUION: 1988, 21).

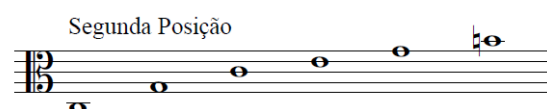


Figura 117: Trombone Alto - Segunda Posição (Speer).

¹⁵ As aproximações do Lá do período (*Choton*) com o Si $\flat$ atual foram discutidas anteriormente.

trombonistas de todos os tempos costumam ajustar afinação de acordo com o temperamento utilizado pelo conjunto.

Segundo Speer, a realização de trinados era executada pelo “queixo” (embocadura) da mesma forma que nas trompas e trompetes. Depreende-se do texto que o trombonista deveria evitar *glissandi* – resultado natural ao se alterar a posição da vara quando se mantém o mesmo sopro de ar e recurso característico do instrumento na música do século XX – através da articulação (pronúncia) das diversas alturas com uso de golpes de língua (GUION: 1988, 20).

No século XVIII houve certo rareamento de referências sobre o trombone, tornando o conhecimento do instrumento, sua utilização, funções e técnicas menos claro para nossa era. Tal escassez de registros apontariam presença menos ampla e visível nas atividades musicais que a encontrada nos séculos XVII e XIX. Sabe-se, no entanto, que após centenas de anos estável, o trombone sofreu amplas transformações na aparência, reputação, função e repertório do instrumento no final do século XVIII (GUION: 1988, 1). Transformações que se radicalizariam com as experimentações do século seguinte. Portanto, as referências para seu uso na primeira metade do século XVIII podem se fundamentar com razoável confiabilidade nas práticas antecedentes.

O aparente desinteresse pelo trombone na Península Itálica no século XVIII aliado a pressões econômicas diversas estimulou músicos italianos a buscar patronagem no exterior, em especial no Império Austríaco e demais regiões de fala germânica. Os instrumentos de metal mantiveram-se bastante estimados na Áustria e o desvanecimento do instrumento na Itália foi simultâneo à criação de obras notáveis na região até o século XIX (GUION: 1988, 4-5).

Johann Mattheson em *Das neu-eröffnete Orchestre* (A recém-inaugurada orquestra: Hamburgo, 1713) destaca a magnífica sonoridade do trombone relacionando-o como um tipo de trompete. “Há grandes e pequenos trombones, a saber: pequeno alto, grande alto, tenor ou grande *quart* e trombone baixo, os quais podem formar um coro completo por si mesmos, mas que são raramente usados, exceto em peças sacras e música solene” (apud GUION: 1988, 25).

Johann Sebastian Bach é o ponto de convergência onde podemos identificar as tradições do passado e as sementes do futuro. Reconhecemos em suas cantatas o legado da cultura germânica no uso do trombone.

Bach utiliza três solistas vocais (STB), coro (SATB) e orquestra composta por três flautas doce, dois oboés, cordas (violinos I & II, viola e contínuo), corneto e três trombones na Cantata BWV 25, *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (Não há nada saudável em meu corpo: BWV 25) de 1723. O movimento de abertura é uma fantasia coral onde Bach exercita com grande engenhosidade a justaposição polissêmica em várias camadas da textura fugal e intervenções do coral *Ach Herr, mich armen Sünder* (Ó, Senhor, meus pobres pecados Figura 120). *Ach Herr, mich armen Sünder* também foi conhecido como *Herzlich tut mich verlangen nach meinem selgen End* (Desejo de coração o meu fim abençoado) e principalmente por sua utilização extensiva como *O Haupt voll und Blut und Wunden* (Ó, sagrada cabeça ensanguentada e ferida) na *Matthäuspassion* BWV 244. Toda estrutura é gerada a partir dessa melodia coral cuja primeira semifrase em aumentação funciona como linha do baixo em aumentação antes de cada estrofe (Figura 121).

156. Herzlich tut mich verlangen

(Cant. 135. Ach Herr, mich armen Sünder. B. A. 2S, 136)

Hans Leo Hassler 1601

1. Ach Herr mich ar - men Sün - der straf nicht in dei - nem Zorn;
 dein'n ern - sten Grimm doch lin - der, sonst ist's mit mir ver - lorn.
 6. Ehr' sei in's Him - mels Thro - ne mit al - lem Ruhm und Preis
 dem Va - ter und dem Soh - ne, und auch zu glei - cher Weis

Ach dem Herr, wollst mir ver - ge - ben, mein Sünd' und gnä - dig sein, dass
 heil - gen Geist zu Eh - ren, in al - le E - wig - keit! der

ich mag e - wig le - ben, ent - fliehn der Höl - len - pein.
 woll uns All'n be - sche - ren die ew - ge Se - lig - keit!

6 Str. (In der B. A. nur die 6. Str.)

Cyriacus Schneegass 1597

Figura 120: Coral Ach Herr, mich armen Sünder / Herzlich tut mich verlagen

A grande originalidade e ousadia está na maneira como Bach manipula o material musical. De maneira distinta da prática comum na qual o conjunto de corneto e trombones naturalmente duplicaria as linhas vocais, o *ensemble* (com registro de quatro pés das flautas doce) irrompe periodicamente a teia contrapontística do coro com o coral *Ach Herr, mich armen Sünder* (Figura 121, Figura 122 e Figura 123) (SCHWEITZER: 1966, vol. 2, 259). A resultante surge das diversas camadas: a figura dos “suspiros” dos violinos e oboés, o lamento do coro em textura fugal e as repetidas intrusões do coral de metais sem o texto da mesma forma que o espírito sem corpo expressando o desejo pela libertação através da morte.

Partitura

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe

Johann Sebastian Bach (1723)

Ed.: Branco Bernardes (2015)

The image displays a musical score for the initial chorus of BWV 25 by Johann Sebastian Bach. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments and voices are listed on the left: Oboe 1, Oboe 2, Fagote, Soprano, Contralto, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Organ. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measures 1 through 7 are shown. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The vocal parts (Soprano and Contralto) enter in measure 5 with the lyrics: "Es ist nichts Ge-sun-des an mei - nem Lei - be für dei-nem". The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The Organ part is in the right hand, playing a simple harmonic accompaniment. The bottom of the page shows the figured bass notation for the Double Bass and Organ.

Figura 121: BWV 25 (Coro inicial) compassos 1-7.

Figura 122: BWV 25 (Coro inicial) compassos 8-13.

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe

3

14

A. Rec. 1

A. Rec. 2

A. Rec. 3

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cto.

Tba. 1

Tba. 2

Tba. 3

S.

A.

T.

B.

Va.

Vc.

D.B.

Org.

en, es ist nichts Ge-sun-des an mei - nem Lei-be für dei-nem Dräu

en, es ist nichts Ge - sun-des an mei - nem Lei - be für dei - nem Dräu-en, es ist nichts Ge - sun-des an mei - nem

en, es ist nichts Ge-sun-des an mei - nem Lei - be für dei - nem Dräu

en, es ist nichts Ge-sun-des an mei - nem Lei - be für dei-nem Dräu

0 4 5 8 1

0 7 7 8 0

1 4 5 1

1 4 5 1

Figura 123: BWV 25 (Coro inicial) compassos 14-19.

Composta para o Natal de 1723, a Cantata BWV 64 *Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* (Veja quando amor tem nos concedido o Pai) pede três solistas vocais (SAB), coro a quatro vozes (SATB), oboé *d'amore*, cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo), contínuo (possivelmente com fagote) e *ensemble* de corneto (*Zink*) e três trombones. O quarteto de corneto e trombones duplica as vozes do coro nos movimentos em que são apresentadas melodias corais (Figura 124, Figura 125, Figura 126 e Figura 127).

The image displays the beginning of the musical score for Cantata BWV 64. It features five staves with the following parts and lyrics:

- Soprano.** Violino I. Cornetto *col Soprano.* Lyrics: Se - het, welch ei - ne Lie - be hat uns der Va - ter er - ze -
- Alto.** Violino II. Trombone I. *col Alto.* Lyrics: Se - het!
- Tenore.** Viola e Trombone II. *col Tenore.* Lyrics: Se - het!
- Basso.** Trombone III. *col Basso.* Lyrics: Se - het!
- Organo e Continuo.** (No lyrics)

The score is in G major (one sharp) and common time (C). The vocal parts enter with a half note, followed by the instrumental ensemble. The organ and continuo provide a rhythmic and harmonic foundation.

Figura 124: Cantata BWV 64 (início).

CHORAL. Melodie: „Gelobet seist du, Jesu Christ.“

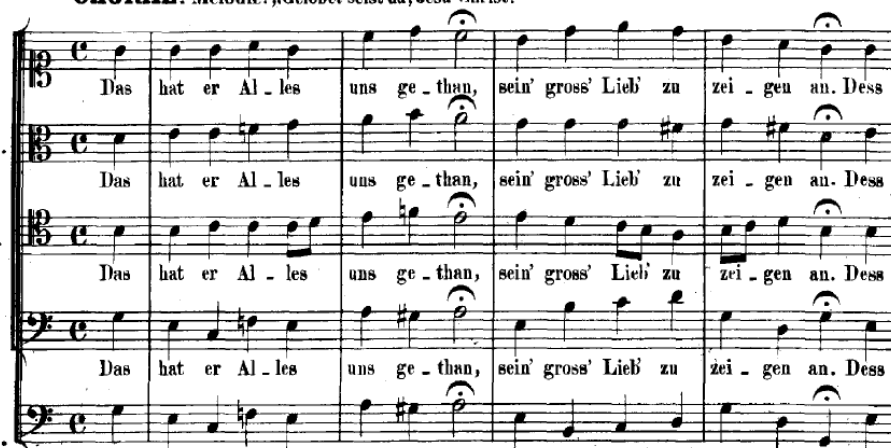
Soprano.
Violino I. Cornetto
col Soprano.

Alto.
Violino II. Trombone I.
coll'Alto.

Tenore.
Viola e Trombone II.
col Tenore.

Basso.

**Trombone III.
Organo e Continuo.**



Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an. Dess'

Figura 125: Cantata BWV 64 – movimento 2.

CHORAL. Melodie: „O Gott, du frommer Gott.“

Soprano.
Violino I. Cornetto
col Soprano.

Alto.
Violino II. Trombone I.
coll'Alto.

Tenore.
Viola e Trombone II.
col Tenore.

Basso.
Trombone III. col Basso.

Organo e Continuo.



Was frag' ich nach der Welt und al - len ih - ren Schätzen, wenn'

Figura 126: Cantata BWV 64 – movimento 4.

CHORAL. Melodie: „Jesu, meine Freude“

Soprano.
Violino I. Cornetto
col Soprano.

Alto.
Violino II. Trombone I.
col Alto.

Tenore.
Viola e Trombone II.
col Tenore.

Basso.
Trombone III. col Basso.

Organo e Continuo.

The musical score is for a chorale in G major, 4/4 time, titled "CHORAL. Melodie: „Jesu, meine Freude“". It features five staves. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the organ/continuo part all play the same melody. The lyrics are in German and Latin. The Soprano part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The Alto, Tenor, and Bass parts are written on their respective clefs (treble for Alto and Tenor, bass for Bass). The organ/continuo part is written on a bass clef staff. The lyrics are: "Gu - te Nacht, o We - sen, das die Welt er - le - sen! mir ge - fällt du nicht. Gu - te Nacht, ihr Sün - den, blei - bet weit da - hin - ten, kommt nicht mehr aus Licht!".

Figura 127: Cantata BWV 64 - movimento 8.

A Cantata BWV 2 *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (Oh, Deus! Dos Céus olhai para cá, 1724) foi escrita para três solistas vocais (Contralto, Tenor e Baixo), coro a quatro vozes (SATB), dois oboés, cordas (violinos I & II, viola e contínuo) e quatro trombones que tocam *colla parte*, duplicando as vozes no coro inicial (Figura 128) e no coral de encerramento (Figura 129).

Soprano.
Violino I. Trombone I.
col Soprano.

Alto.
Violino II. Oboe I. II.
Trombone II. col Alto.

Tenore.
Viola. Trombone III.
col Tenore.

Basso.
Trombone IV. col Basso.

Continuo.

Figura 128: Bach - Cantata BWV 2 (Coro).

CHORAL.

Soprano. Violino I. Oboe I. II. Trombone I. col Soprano.	
Alto. Violino II. Trombone II. coll' Alto.	
Tenore. Viola. Trombone III. col Tenore.	
Basso. Trombone IV. col Basso.	
Continuo.	

Figura 129: Bach - Cantata BWV 2 (Coral).

A Cantata Coral BWV 38 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (Das profundezas clamo a Ti) foi composta em 1724 e demanda quatro solistas (SATB), coro a quatro vozes, dois oboés (consequentemente fagote no baixo), cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo) e contínuo. No movimento inicial, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, os trombones duplicam as vozes do coro (Figura 130), da mesma forma ocorrendo no coral de encerramento (Figura 131).

Soprano.
Oboe I. II. Violino I.
Trombone I. col Soprano.

Alto.
Violino II. Trombone II.
coll' Alto.

Tenore.
Viola. Trombone III.
col Tenore.

Basso.
Trombone IV. col Basso.

Continuo.

Figura 130: Cantata BWV 38 - Fantasia Coral *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (início).

CHORAL.

Soprano.
Oboe I. II. Violino I.
Trombone I. col Soprano.

Alto.
Violino II. Trombone II.
coll' Alto.

Tenore.
Viola. Trombone III.
col Tenore.

Basso.
Trombone IV. col Basso.

Continuo.

Figura 131: Cantata BWV 38 - Coral Final *Ob bei uns ist der Sünder viel* (início).

A Cantata BWV 96, *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn* (Senhor Cristo, o único filho de Deus) foi apresentada originalmente em 1724. A partitura solicita quatro solistas vocais (SATB), coro misto (SATB), flauta *traverso*, flauta *piccolo* (ou violino *piccolo*, dependendo da versão), dois oboés, trompa (ou trombone nas versões posteriores), cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo) e contínuo.

O *cantus firmus* é entoado pelo contralto com reforço da trompa na versão de 1724 no coro inicial *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*. Em versões posteriores, trombone substitui trompa duplicando a linha do contralto, embora a indicação *Corno e Trombone coll'Alto* na *Bach-Gesellschaft Ausgabe* possa sugerir um duplo reforço (Figura 132). No coral de encerramento a partitura solicita apenas trompa e instrumentos da orquestra, prescindindo do trombone (Figura 133). Acredito que a designação *Corno* esteja conectada à versão original de 1724. Há mais sentido lógico empregar trombone no coral de encerramento se o fizermos no movimento introdutório.

Vivace.

Flauto piccolo. *Violino piccolo col Flauto piccolo.*

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto. (NB. Der Cantus firmus: Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn im Alt.)

Corno e Trombone. coll'Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

6 4 3 7 4 3 6

Figura 132: Cantata BWV 96 - Coro inicial.

CHORAL. (Melodie: „Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.“⁽¹⁾)

Soprano.
Corno, Oboe III.
Violino I.
col Soprano. *)

Alto.
Violino II. col Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad';
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

5 6 3 4 6 5 3 # 6 4 2 6

Figura 133: Cantata BWV 96 - Coral de encerramento.

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott (Levai de nós, Senhor, fiel Deus), Cantata BWV 101, teve sua primeira apresentação em 1724. Bach solicita quatro solistas vocais (SATB), coro misto (SATB), flauta *traverso* (ou violino solo nas versões posteriores), dois oboés, *taille* alternando com oboé *da caccia* (portanto, também fagote no contínuo), cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo), contínuo e conjunto de corneto e três trombones. O *ensemble* de corneto e trombones duplica *colla parte* as vozes do coro no movimento de abertura (Figura 134) e no coral de encerramento (Figura 135).

Flauto traverso.
Oboe I.
Oboe II.
Taille.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Cornetto col Soprano.
Alto.
Trombone I. coll' Alto.
Tenore.
Trombone II. col Tenore.
Basso.
Trombone III. col Basso.
Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Vater unser im Himmelreich“ im Sopran.)

Tasto solo

The score shows the initial of BWV 101. It includes staves for Flauto traverso, Oboe I, Oboe II, Taille, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Cornetto col Soprano, Alto, Trombone I coll' Alto, Tenore, Trombone II col Tenore, Basso, Trombone III col Basso, and Continuo. The Soprano part features a Cantus firmus of the 'Vater unser im Himmelreich' melody. The Continuo part is marked 'Tasto solo'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score spans 12 measures.

Figura 134: BWV 101 - Coro inicial.

Soprano.
Flauto traverso in 8^{va} , Oboe I.,
Cornetto, Violino I. col Soprano.
Alto.
Oboe II., Trombone I.,
Violino II. coll' Alto.
Tenore.
Taille, Trombone II., Viola
col Tenore.
Basso.
Trombone III. col Basso.
Continuo.

CHORAL. (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)

Leit' uns mit dei-ner rech-ten Hand und seg-ne uns-re
Leit' uns mit dei-ner rech-ten Hand und seg-ne uns-re
Leit' uns mit dei-ner rech-ten Hand und seg-ne uns-re
Leit' uns mit dei-ner rech-ten Hand und seg-ne uns-re

The score shows the closing coral of BWV 101. It includes staves for Soprano, Flauto traverso in 8va, Oboe I, Cornetto, Violino I col Soprano, Alto, Oboe II, Trombone I, Violino II coll' Alto, Tenore, Taille, Trombone II, Viola col Tenore, Basso, Trombone III col Basso, and Continuo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) sing the 'Vater unser im Himmelreich' melody. The instrumental parts provide accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score spans 12 measures.

Figura 135: BWV 101 - Coral de encerramento.

Na Cantata BWV 121, *Christum wir sollen loben schon* (A Cristo deveríamos já estar louvando) de 1724 solicita três solistas vocais (ATB), coro a quatro

137).

Continuo.

Figura 136: BWV 121 - Coro de abertura.

Continuo.

Figura 137: BWV 121 - Coral de encerramento.

Ach Herr, mich armen Sünder (Ó, Senhor, meus pobres pecados) BWV 135 estreou em 1724. Bach utiliza três solistas vocais (ATB), coro a quatro vozes (SATB), dois oboés (logo, fagote), cordas (violinos I e II, viola, violoncelo, contrabaixo), contínuo e conjunto de corneto e trombone. No movimento inicial, o trombone reforça a linha do baixo que apresenta o *cantus firmus* (Figura 138) e o corneto duplica o soprano na mesma função no coral de encerramento (Figura 139). Conforme as práticas do período e habilidades dos *Stadtpfeiferen*, o mais provável seria que ambos instrumentos tenham sido desempenhados pelo mesmo músico.

Vers 1.

Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo
Trombone col Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Herzlich thut mich verlangen“ im Basse.)

Ach Herr, mich ar - men Sün - der,
Ach Herr, mich ar - men Sün - der,
Ach Herr, mich ar - men Sün - der,
Ach Herr, mich ar - men Sün - der,

B. W. XXVIII.

Figura 138: BWV 135 - Coro inicial.

Vers 6.
CHORAL. (Melodie: „Herzlich thut mich verlangen.“)

Soprano.
Cornetto, Oboe I II., Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II. coll' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Figura 139: BWV 135 - Coral de encerramento.

Na Cantata BWV 3 *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (Ó Deus, quantas mágoas, 1725), Bach utiliza quatro solistas vocais (SATB), coro a quatro vozes (SATB), dois oboés *d'amore*, *corno da caccia* dobrando a melodia coral no último movimento, cordas (violinos I & II, viola e contínuo) e trombone. No coro de abertura o trombone delineia o *cantus firmus* reforçando a voz do baixo. Embora não haja indicação, é de se supor que o trombone novamente duplique a linha do baixo no coral final. Outra possibilidade seria a do músico encarregado da parte de trombone no movimento inicial ser o mesmo executante de *corno* no coral, algo razoável a se considerar as habilidades dos *Stadtpfeiferen*.

Na versão de 1725 da Cantata BWV 4 *Christ lag in Todesbanden* (Cristo jazia nas faixas da morte:, 1707), Bach utiliza o conjunto de corneto e três trombones da maneira tradicional: *colla parte* com as vozes do coro (Figura 140, Figura 141 e Figura 142).

CHORAL.
Versus VII.

Soprano.
Violino I. II.
Cornetto, col Soprano.

Alto.
Viola I. Trombone I.
coll'Alto.

Tenore.
Viola II. Trombone II.
col Tenore.

Basso.
Trombone III col Basso.

Continuo.

Wir es - sen und le - ben wohl im rechten O - ster - fla - den, Christus will die
Der al - te Sauer - teig nicht soll sein bei dem Wort der Gna - den,

Figura 142: Cantata BWV 4

Na Cantata BWV 28 *Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende* (Deus seja louvado! Agora o ano chega ao fim), apresentada em dezembro de 1725, Bach solicita a participação de quatro solistas vocais (SATB), coro misto a quatro vozes, dois oboés e *taille* que sugere a presença de fagote, cordas (violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo), contínuo (teclado e outros), e o quarteto de corneto e três trombones.

O *ensemble* de corneto e trombones duplica *colla parte* as vozes do coro no coral *Nun lob, mein Seel, den Herren* (Agora louve, minha alma, ao Senhor), (Figura 143) e assim como no movimento final coral *All' solch' den Güt' wie preisen* (Louvamos toda vossa compaixão).

Alla breve;

Soprano.
Cornetto. Violino I.
Oboe I. col Soprano.

Alto.
Trombone I. Violino II.
Oboe II. coll' Alto.

Tenore.
Trombone II. Viola.
Taille col Tenore.

Basso.
Trombone III. col Basso.

Continuo.

Figura 143: Cantata BWV 28 - Coral *Nun lob, mein Seel, den Herren*.

Also hat Gott die Welt geliebt (Pois Deus amou o mundo) BWV 68 teve sua primeira apresentação em 1725. Bach utiliza dois solistas vocais (SB), coro a quatro vozes, dois oboés, *taille* (por conseguinte, fagote no contínuo), trompa, cordas (violinos I e II, viola, violoncelo *piccolo*, violoncelo e contrabaixo), contínuo (teclado) e conjunto de corneto e três trombones.

O movimento final foi escrito à maneira de moteto, não como coral a quatro vozes como tradicionalmente se encontra nas cantatas de Bach. O *ensemble* de trombones duplica as vozes do coro (Figura 144 e Figura 145).

CORO. Evangelium St. Johannis, Cap. 3, V. 18.

Oboe I.
Violino I.

Oboe II.
Violino II.

Taille.
Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Trombone III. col Basso.

Wer an ihn glaubet, der wird nicht ge- rich

Trombone II. col Tenore.

Wer an ihn glaubet, der wird nicht ge- rich

tet, wer an ihn glau- bet, der wird nicht ge- rich

B.W. XVI.

Figura 144: Cantata BWV 68 - Coro final (compassos 1-8).

Trombone I, col' Alto.

Wer an ihn glaubet, der wird nicht ge - rich -
 tet, wer an ihn glau - bet, der wird nicht ge - rich -
 tet, wer an ihn glau - bet, wer an ihn glau - bet, der wird nicht ge - rich -

Cornetto col Soprano.

Wer an ihn glaubet, der wird nicht ge - rich -
 tet, wer an ihn glau - bet, der wird nicht ge - rich -
 tet, wer an ihn glau - bet, wer an ihn glau - bet, der wird nicht ge -
 tet, der wird nicht ge - rich - tet, wer an ihn

Oboe

B. W. V. 68

Figura 145: Cantata BWV 68 - Coro final (compassos 9-15).

Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21 teve sua última versão por Bach em 1731 (Leipzig) e solicita três solistas (STB), coro (SATB), oboé, fagote, três trompetes, tímpanos, cordas (violinos I & II, viola, contínuo), órgão e quatro trombones. Os trombones foram acrescentados por Bach na versão de 1731 e atuam apenas na segunda parte do no. 9 Coro *Sei nun wieder zufrieden, mein Seele* (Sê novamente satisfeita, alma minha Figura 146). A partir do compasso 81, oboé, violino I e trombone I duplicam a linha do soprano; violino II e trombone II dobram contralto; viola e trombone III, tenor; fagote e trombone IV, baixo resultando em uma sonoridade *a capella*, isto é, sem instrumentos executando figurações de acompanhamento – exceto os acordes do contínuo (Figura 147).

36

CORO.

Oboe.

Violino I.
Trombone I.

Violino II.
Trombone II.

Viola.
Trombone III.

Soprano. *SOLO.*
Sei nun wieder zu frie - den, zu frie - den, mei - ne See - le,

Alto. *SOLO.*
Sei nun wie - der zu -

Tenore. *TUTT.*

Basso. *SOLO.*
Sei nun wie - der zu - frie - den, mei - ne See - le.

Fagotto.
Trombone IV.

Organo e Continuo.

Figura 146: Cantata BWV 21 - Parte II - No. 9 (Coro).

Segundo a partitura, o Coro final *Das Lamm, das erwürget ist* (O cordeiro que foi morto) utiliza todo o efetivo instrumental à exceção dos trombones. Podemos pensar em algumas possibilidades de realização. A primeira, mais óbvia, seria utilizar os executantes apenas no No. 9 (Coro) conforme a partitura anotada. Ou talvez os trombonistas também dominassem a arte do trompete – algo bastante provável para os *Stadtpfeifer*, em especial os de Leipzig. Poderíamos também considerar a hipótese de escrever partes especialmente desenhadas para os trombones a partir das linhas vocais do Coro (Figura 148).

Partitura

Cantata 21
Ich hatte viel Bekümmernis
11 - Das Lamm, das erwürget ist

Johann Sebastian Bach, BWV 21 (1731)
Ed.: Branco Bernardes (2015)

Grave

Oboe

Fagote

Trompete (D6) 1

Trompete (D6) 2

Trompete (D6) 3

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Trombone 4

Timpanos

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

Orgão

Figura 148: Cantata BWV 21 - Parte II - No. 11 (Coro) início.

Composta entre 1717 e 1723, com revisões entre 1728 e 1731, *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23 (Tu, verdadeiro Deus e Filho de Davi) solicita três solistas (SAT), coro (SATB), dois oboés, cordas (violino I & II, viola, contínuo), corneto e três trombones. Corneto e trombones foram acrescentados no *Choral* (1724), como de costume duplicando as vozes do coro (Figura 149).

CHORAL.
Adagio.

117

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Cornetto
col Soprano.

Alto.
Trombone I.
col Alto.

Tenore.
Trombone II.
col Tenore.

Basso.
Trombone III.
col Basso.

Continuo.

Chri - - ste, du Lamm Got - - - tes,

Chri - - ste, du Lamm Got - tes, du Lamm Got -

Chri - - ste, du Lamm Got -

Chri - - ste, du Lamm Got - tes, du Lamm Got -

B. W. V.

Figura 149: Cantata BWV 23 No. 4 (Coral) início.

No verbete *Sacbut* (volume 2, página 2) da *Cyclopædia* (1728) de Ephraim Chambers, descobrimos que na Inglaterra o instrumento é considerado muito adequado para tocar o baixo. Chambers declara que os italianos o chamam de *trombone* e que existiriam *sackbuts* de diferentes tamanhos adequados às diferentes vozes instrumentais (apud GUION: 1988, 34).

Os desafios em relação à instrumentação de *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* BWV 118, composta entre 1736 e 1737, mereceriam estudo à parte. Possivelmente essa peça tenha sido concebida para execução ao ar livre em uma cerimônia funeral, o que corresponderia a uma primeira versão apenas com vozes e instrumentos de sopro (Figura 150) tendo sido depois adaptada para execução dentro da igreja com nova instrumentação (SCHWEITZER: 1966, vol. 2, 371) (SPITTA: 1992, vol. 3, 100). A peculiar indicação de *Lituus* por Bach permanece aberta ainda na musicologia atual e tentativas de se reconstruir o que seria esse instrumento ainda não apresentaram respostas definitivas. O *ensemble* de corneto e trombones alterna entre função puramente instrumentais na introdução e interlúdios e duplicação das linhas do coro quando intervêm as vozes.

The image shows a musical score for BWV 118, First version. The score is written for a group of instruments and voices. The parts are labeled on the left: Lituus I., Lituus II., Cornetto, Trombone I., Trombone II., Trombone III., Soprano., Alto., Tenore., and Basso. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Lituus parts are in the treble clef, and the Trombone parts are in the bass clef. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are in the bass clef and are mostly silent in this section. The score consists of 16 measures.

Figura 150: BWV 118 - Primeira versão.

A possibilidade de se utilizar o trombone tenor para executar também partes para contralto e baixo é algo historicamente sustentado e foi sugerida no *Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon* (Sucinto léxico musical) publicado em 1737 por Johann Christoph Stöbel e Johann David Stöbel (17??-1761) (apud GUION: 1988, 37).

O Léxico dos Stöbel sugere alturas distintas entre bemóis e sustenidos, ou seja, afinação não-temperada, ao distinguir a posição da vara de acordo com a alteração cromática.

Semitons são executados como se segue: os semitons duros, com sustenido, são tocados dois dedos de largura (*Querfinger*¹⁶) acima de sua posição natural, porém os semitons inferiores, anotados com bemol, devem ser tocados dois dedos mais baixo [do que sua posição natural] (apud GUION: 1988, 38).

¹⁶ Para maior discussão e aprofundamento sobre o significado de *Querfinger*, ver GUION: 1988).

O mais consagrado contemporâneo de Bach, Handel, utilizou trombones em menor número de obras. No entanto, sua concepção tímbrica da orquestra amplia a abordagem germânica do instrumento.

Handel emprega no oratório *Saul* HWV 53 (1738) solistas vocais, coro, duas flautas, dois oboés, dois fagotes, dois trompetes, órgão, harpa, cordas, contínuo (teclados e instrumentos de base) além de muitos outros instrumentos não usuais na orquestra do período, como carrilhão, os grandes tímpanos emprestados da Torre de Londres e três trombones. Devido a ausência de registros de trombonistas atuantes na Inglaterra no período, é possível que Handel tenha convidado músicos da Alemanha, assim como o fizera com trompistas na estreia da *Music for the Royal Fireworks* HWV 351 (Música para os Reais Fogos de Artifício).

Trombones são utilizados nos momentos de celebração cerimonial, rejubilantes ou solenes. No coro de júbilo (Ato I) pela vitória de Davi sobre Golias ora associados à fanfarra de metais com trompetes e tímpanos (Figura 151, Figura 152 e Figura 153), ora em suporte ao coro vocal, mas não *colla parte* (Figura 154 e Figura 155).

Saul

Coro - How excelent Thy name

George Handel
 HWV 53 (1738)
 Ed.: Branco Bernardes
 (2015)

A tempo giusto

The musical score is written for a full orchestra and choir. The instruments listed are Oboe 1, Oboe 2, Fagote, Trompete (D5) 1, Trompete (D5) 2, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Timpanos, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, and Órgão. The tempo is marked 'A tempo giusto'. The score shows measures 1 through 6, with dynamics like 'f' (forte) and 'f Organo tasto solo, e l'ottava, forte'.

Figura 151: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 1-6).

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tmp.

Va.

Vc.

Cb.

Org.

Figura 152: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 7-13).

14

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

14

Tmp.

14

Va.

Vc.

Cb.

Org.

Figura 153: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 14-20).

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Temp.

Va.

Vc.

Cb.

Org.

Figura 154: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compassos 21-27).

28

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Tmp.

S.

A.

T.

B.

Va.

Vc.

Cb.

Órg.

How ex - ce - lent, how ex - ce - lent thy name, oh Lord,

Órgano pieno, forte

Figura 155: HWV 53 - Ato I - no. 2 (compossoes 28-35).

Na consagrada *Marcha Fúnebre* (Figura 156) do terceiro ato, Trombone I e II duplicam quase literalmente – à exceção de algum ornamento – as linhas do Violino

I e II enquanto Trombone III dobra o baixo agregando caráter solene às exéquias de Saul e Jônatas.

DEAD MARCH.
Trauermarsch.

Grave.

Trombone I.
Trombone II.
Trombone III.
Timpani.
Traversa I.
Traversa II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Bassi.

senza Organi e Cembalo.

Figura 156: HWV 53 - Ato III (Marcha Fúnebre).

Handel manipula com grande domínio e criatividade as cores tímbricas do trombone e suas associações cerimoniais e sobrenaturais. Em *Israel in Egypt* HWV 54 (Israel no Egito, 1738), no coro duplo (Parte I – no. 6) *He spake the word* (Ele falou a palavra) os trombones concluem as interações das vozes soando como se fossem a palavra divina (Figura 157).

Os trombones pontuam *He smote all the first-born of Egypt* (Ele golpeou todos os primogênitos do Egito: Parte I – no. 9) com ataques criando a versão sonora simbólica dos golpes do Anjo da Morte (Figura 158).

CHORUS.

A tempo giusto, e staccato.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Oboe I.

Oboe II.

Fagotto I.

Fagotto II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

SOPRANO.

He smote all the first-born of E - gypt, the chief of all their strength,
Erschlug al-le Erstgebur't Aegyptens, den Kern der gan-zen Macht,

ALTO.

The chief of all their strength, the chief, the
Den Kern der gan-zen Macht, den Kern, den

TENORE.

BASSO.

Tutti Bassi.

He smote all the
Er schlug al-le

6/4 5/3 6/4

Figura 158: HWV 54 – Parte I – No. 9.

Handel não hesitou em utilizar os trombones de maneira “arcaica” quando deseja o efeito sacro e cerimonial como, por exemplo, em *He is my God* (Ele é meu Deus: Parte II – no. 20).

CHORUS.

Grave.

Trombone I. II. **Trombone III.** **Oboe I.** **Oboe II.** **Fagotti.** **Violino I.** **Violino II.** **Viola.**

SOPRANO I. He is my God, and I will pre- pare him an ha- bi- ta- tion, I will pre-
Er ist mein Gott, und ich will be- rei- ten ihm ei- ne Wö- hung, ich will be-

ALTO I. He is my God, and I will pre- pare him an ha- bi- ta- tion, I will pre-
Er ist mein Gott, und ich will be- rei- ten ihm ei- ne Wö- hung, ich will be-

TENORE I. He is my God, and I will pre- pare him an ha- bi- ta- tion, I will pre-
Er ist mein Gott, und ich will be- rei- ten ihm ei- ne Wö- hung, ich will be-

BASSO I. He is my God, and I will pre- pare him an ha- bi- ta- tion, I will pre-
Er ist mein Gott, und ich will be- rei- ten ihm ei- ne Wö- hung, ich will be-

SOPRANO II. He is my God, and I will pre- pare him an ha- bi- ta- tion, and I will pre-
Er ist mein Gott, und ich will be- rei- ten ihm ei- ne Wö- hung, und ich will be-

ALTO II. He is my God, and I will pre- pare him an ha- bi- ta- tion, I will pre-
Er ist mein Gott, und ich will be- rei- ten ihm ei- ne Wö- hung, ich will be-

TENORE II. He is my God, and I will pre- pare him an ha- bi- ta- tion, and I will pre-
Er ist mein Gott, und ich will be- rei- ten ihm ei- ne Wö- hung, und ich will be-

BASSO II. He is my God, and I will pre- pare him an ha- bi- ta- tion, I will pre-
Er ist mein Gott, und ich will be- rei- ten ihm ei- ne Wö- hung, ich will be-

Tutti Bassi, e Organo.

Figura 159: HWV 54 – Parte II – No. 20.

No *Samson* HWV 57 de 1743, Handel reciclou a *Marcha Fúnebre* utilizada em *Saul* HWV 53 (Figura 156). No entanto, os trombones são substituídos por trompas

e trompetes e a tonalidade alterada para Ré maior (Figura 34). No apêndice da *Deutsche Händelgesellschaft* há outra *Dead March*, possivelmente a originalmente intencionada, utilizando trombones (Figura 160).

II.
DEAD MARCH.
TRAUERMARSCH.
(Pag. 238.)

Lentement.

Figura 160: HWV 57 (Apêndice).

Em linhas amplas, o uso do trombone por Bach e Handel culmina e reflete as práticas do período além de estar diretamente conectado às tradições. Bach tende a ser mais “arcaico”: utiliza corneto duplicando o soprano e os outros trombones, as linhas de contralto, tenor e baixo de maneira muito semelhante à praticada na Renascença. A Cantata BWV 25 aparenta ser o único exemplo em que Bach transcende a maneira habitual, utilizando *ensemble* de corneto e trombones em intervenções autônomas sem duplicar as vozes do coro. Handel, por sua vez, utiliza o instrumento de forma pouco mais independente, ainda que mantendo seu caráter cerimonial. Tais associações permaneceriam nas práticas do século XVIII, como podemos observar no *Requiem* KV 626 de Mozart: trombones alto, tenor e baixo duplicam *colla parte* as respectivas vozes (Figura 161).

Outro aspecto da instrumentação que persiste no século XVIII é a permutabilidade de instrumentos de registro próximo. Para Leopold Mozart (1719-1787), “se o executante de trombone alto for ineficiente, um violinista poderia ser solicitado tocar a parte de trombone na viola” (apud ADLER: 1989, 4).

A importância e presença do trombone como instrumento musical transcorreu de maneira crescente desde o século XVI até seu apogeu no século seguinte, posterior declínio no século XVIII e reconquista de sua posição em novos parâmetros desde então. Trombonistas constavam do efetivo regular da Basílica de São Marcos desde 1568 e, em Veneza, além do conjunto instrumental da Basílica, havia ao menos sete bandas de *piffari*, constituídas principalmente por instrumentos de sopro dentre os quais os trombones se destacavam. O enfraquecimento de seu uso na Itália aconteceu durante a primeira metade do século XVIII e pode ser percebido pela gradual ausência de menções a trombonistas em listas de músicos contratados. Embora haja registros de um trombonista no corpo regular instrumental de São Marcos até 1732, é bastante provável que igrejas menores tenham descontinuado o uso do instrumento em período anterior (GUION: 1988, 4).

Uma maior utilização de trombones na música da primeira metade do século XVIII parece ter sido limitada pela falta de conhecimento mais amplo de suas qualidades técnicas pelos compositores do período. Possivelmente o excessivo zelo dos *Stadtpfeifer* tenha contribuído inadvertidamente para essa situação. O instrumento tornou-se raro e sua participação permaneceria limitada à atuação dos *Stadtpfeifer* ao menos até o final do século (GUION: 1988, 26).

O século XIX testemunhou o renascimento do trombone, agora com funções ampliadas e recebendo uma série de experimentos e alterações técnicas que o transformariam praticamente em outro instrumento. Duas importantes transformações na abordagem do instrumento podem ser observadas no tratado *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule* (Completa escola de música teórica

e prática: Bonn, 1810-11) de Joseph Frölich: o trombone passara a utilizar sete posições cromáticas distintas da vara – ou seja, não mais quatro posições diatônicas – e o instrumento totalmente fechado deveria emitir Si, (apud GUION: 1988, 7).

Outro aspecto a ser considerado, foi a imensa produção de material didático específico que surgiu em meados do século XIX, muitos ainda hoje utilizados no aprendizado do instrumento (apud GUION: 1988, 7).

O modelo do naipe de trombones com três instrumentos como bloco único tímbrico se consolidou a partir dos sinfonistas românticos. Não seria, portanto, uma característica dos períodos anteriores. Brahms, por exemplo, utiliza esse *ensemble* de maneira essencialmente evocativa (HERBERT: 2006, Local 1643).

A sonoridade do trombone atual possui grande palheta tímbrica, do “raspado” característico do Traditional *Jazz* ao mais refinado pianíssimo sinfônico (FONSECA: 2008, 9). Apesar das diferenças de calibre e construção, na ausência de instrumentos originais, ainda assim é possível emular com razoável adequação a sonoridade e musicalidade características do século XVIII.

Capítulo V: Algumas considerações sobre o uso de tímpanos e percussão na orquestra da primeira metade do século XVIII

A grande amplitude de instrumentos de percussão e seu emprego fogem ao escopo deste trabalho. Tamanha riqueza merece estudo próprio e aprofundado. No entanto, dada a associação íntima de tímpanos e tambores aos instrumentos de metal, algum comentário seria pertinente.

A influência da música de sabor oriental – um certo gosto pelo exótico e pela pompa – permeou a música europeia do Barroco e de períodos subsequentes com o colorido e efeito da percussão em bandas caracterizadas como janízeras. Essa sonoridade característica, mesmo que bastante distanciada dos conjuntos otomanos de fato, penetrou a fantasia local inspirando músicos na evocação de ambientes exóticos através do uso de instrumentos de percussão. Tambores e tímpanos participavam conjuntamente com trompetes, oboés e fagotes em música para ambientes externos. As partes da percussão muito provavelmente teriam sido improvisadas.

Os tímpanos (do grego *Tympanum*, “membrana que vibra”) eram geralmente usados em par. Há referências ao instrumento desde o ano 500, carregados em camelos, e posteriormente, nos séculos XI e XII como parte do “arsenal sonoro” da cavalaria sarracena. A característica capacidade dos tímpanos em emitir

sons com altura definida direcionou seu uso em obras musicais, geralmente afinados na tônica e dominante da tonalidade desejada (FRUNGILLO: 2003, 350).

Há inúmeras possibilidades de tamanho e constituição física de tímpanos históricos e atuais. Nos instrumentos da atualidade possuímos o seguinte âmbito e relações entre diâmetro do aro:

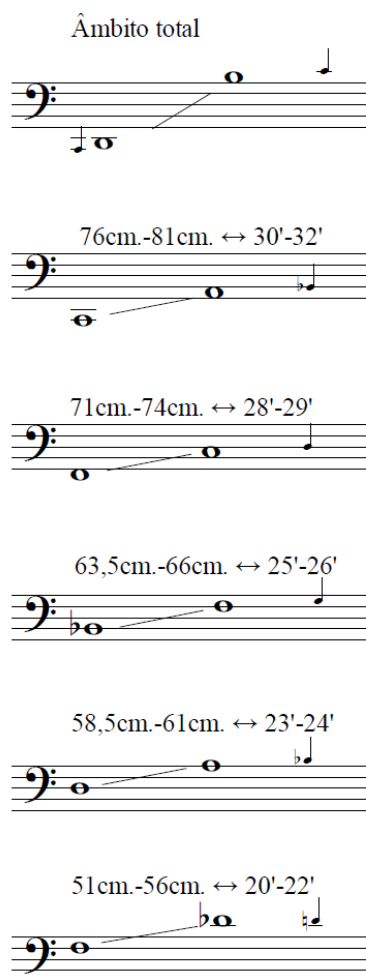


Figura 162: Tímpanos (âmbitos e relação com diâmetro do aro).

De suas origens como instrumentos militares – Praetorius (2004) emprega o termo *HeerPaucke*, “tímpanos do exército” – até conquistarem sua permanência na orquestra clássica em fins do século XVIII, os tímpanos foram regularmente utilizados em associação aos trompetes, inclusive então pertencendo à mesma guilda (ALTENBURG, 1974: 27), e essa combinação permanece forte ainda em nossos dias.

Da mesma forma como na atualidade raramente encontramos na música popular partes minuciosamente anotadas para o conjunto de percussão (bateria), na primeira metade do século XVIII e períodos anteriores, partes para tímpanos dificilmente eram anotadas dada sua intimidade com a fanfarra de metais. De forma ampla, quando se encontra a presença de trompetes – seja por partes anotadas, indicação de sua participação em documentos ou deduzida pelo contexto intra ou extramusical – imediatamente há forte possibilidade da presença de tímpanos.

A afinação dos tímpanos no século XVIII era realizada por mecanismos de roscas (“chaves” ou “borboletas”) que aumentavam ou diminuíam a tensão da pele (ALTENBURG, 1974: 122). Embora essa tecnologia permitisse maior agilidade nas mudanças de afinação do que o sistema anterior (por cordas esticadas), ainda assim a regulação demandava certo tempo. Ou seja, alterações na afinação só poderiam ser realizadas entre movimentos ou peças distintas.

Em geral, no ambiente fechado da música de orquestra, um par de tímpanos era afinado nas alturas da nota Tônica (I grau) e da Dominante (V) da tonalidade da peça ou movimento, enfatizando os *tutti* e delineando a estrutura do discurso sonoro. O tímpano de maior tamanho era anotado como Sol (G), independentemente de sua afinação real, da mesma forma, seu par de menor tamanho era chamado Dó (C) (ALTENBURG, 1974: 122), sendo tratados usualmente como instrumentos transpositores em acordo com os trompetes utilizados. Não se deve considerar, no entanto, a limitação a apenas um par de tímpanos como absoluta: ocasionalmente seria possível associar quatro ou mais instrumentos em afinações e tamanhos diversos (ALTENBURG, 1974: 122).

Segundo Altenburg (1974: 122), o tímpano maior era posicionado à direita do executante e o menor à esquerda. Encontramos disposição semelhante na prática alemã da atualidade (agudo para o grave da esquerda para a direita do instrumentista), embora seu uso não seja universal. Os timpanistas britânicos, por exemplo, preferem posicionar os instrumentos mais graves à sua esquerda (Del MAR, 1983: 340).

A sonoridade dos tímpanos no século XVIII resultava mais articulada em relação à dos instrumentos atuais devido às características de construção, uso de pele animal e principalmente às baquetas com cabeças (pontas) de madeira. A ponta de madeira proporciona um desenho rítmico melhor delineado em comparação às cabeças revestidas de feltro mais comumente utilizadas hoje em dia. Quando o caráter festivo devesse ser evitado, como em ocasiões cerimoniais de luto, os tímpanos seriam cobertos com um pano preto, resultando em sonoridade abafada. Este efeito sonoro poderia também ser obtido ao se envolver as cabeças das baquetas com couro, pano ou algo semelhante (ALTENBURG, 1974: 122).

É quase certo que os tímpanos executavam, dentro de suas possibilidades técnicas, uma linha rítmico-melódica semelhante à do trompete mais grave ou mesmo do baixo geral. Praetorius (2004, 173-174) declara que o *clarion* (*clarino*) tocava a melodia coral enquanto tímpanos e os outros trompetes improvisariam suas partes em harmonia. No importante trabalho de Altenburg – cuja importância abrange não apenas a época de sua publicação, mas possui relevância retrospectiva às práticas do Barroco –, apreende-se que a prática improvisatória perdurou ao menos até o final de século XVIII: os tímpanos funcionavam como linha do baixo à música heroica dos trompetes (ALTENBURG, 1974, 27). Para cada coro de três ou até mesmo seis trompetes era utilizado um par de tímpanos na função de baixo da harmonia (ALTENBURG, 1974: 122).

Apesar do incremento da notação de partes específicas para tímpanos durante do século XVIII, timpanistas do período traziam “no bolso do colete” um suprimento de fórmulas *clichés* prontas para uso (JACKSON: 2005, 396). Altenburg (1974: 124) relata que timpanistas habilidosos poderiam, através de múltiplos golpes¹⁷ (*Manieren*) atrair a atenção do ouvinte ao ornamentar o texto originalmente anotado com variadas articulações rítmicas e possibilitariam maior sustentação sonora. O autor apresenta diversos tipos de golpes (*Schlag-Manieren*) que incluiriam rulos variados (Figura 163).



Figura 163: *Manieren* (ornamentos).

¹⁷ No original, Altenbur utiliza *Zungen* (línguas) que poderia ser entendido por aproximação com os trompetes com “golpes de língua”. Opto, portanto pela expressão “golpes”.

Sem se aprofundar no tema, Altenburg alega que esses golpes seriam melhor demonstrados que descritos. Em consequência, sugere que um professor habilidoso saberia instruir seus alunos de maneira apropriada a partir dos exemplos apresentados (1974: 125).

Fortemente influenciado por Altenburg, Heinrich Christoph Koch (1802, 1143-1145), no verbete *Pauke* apresenta algumas *Schlag-Manieren* como possíveis alternativas mais elaboradas de passagens convencionais (JACKSON: 2005, 396-397). O exemplo em colcheias da Figura 164 poderia ser reelaborado como nas Figura 165 e Figura 166. Da mesma maneira, a Figura 167 poderia ser realizada como na Figura 168.



Figura 164: Passagem em colcheias



Figura 165



Figura 166



Figura 167



Figura 168

Thésée LWV 51 (Teseu), composta por Lully e estreada em 1675, é um dos primeiros exemplos documentados de partes para tímpanos. No *Prologue*, fanfarras de trompetes e tímpanos anunciam a chegada de Marte (Figura 169). Os tímpanos não apenas compartilham, como também atuam na linha do baixo no conjunto orquestral. Seguem seções contrastantes entre as fanfarras apresentadas pelos trompetes e tímpanos com o *tutti* orquestral simbolizando a Glória Marcial, em oposição a trios de oboés associados aos prazeres campestres.

PROLOGUE.

29

The musical score is arranged in five systems, each representing a different instrument. The first system is for Trompettes (Trumpets), the second for Violons (Violins), the third for Timbales (Timpani), the fourth for Hautbois (Oboes), and the fifth for Basse-Continue (Bass Continuo). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values. The Basse-Continue part includes figured bass notation (7, 6, 6x, 6, 7) below the notes.

TROMPETTES.

VIOLONS.

TIMBALLE.

HAUTOIS.

HAUTOIS.

BASSE-CONTINUE.

D ij

Figura 169: LWV 51 (*Prologue*)

Partes para tímpanos e tambor foram anotadas por Lully na última cena do Ato V de *Psyché* LWV 56 (Psiquê, 1678). Em *Chantons les plaisirs charmants* (Figura 170), trompetes e tímpanos literalmente respondem à solicitação do coro *Répondez-nous, trompettes, tymbales, et tambours* (Respondei-nos, trompetes, tímpanos e tambores: Figura 171). De maneira coerente, silenciam em *Accordez-vous toujours avec le doux son des musettes* (Afinai-vos sempre com o doce som da museta).

175

C. H. OE U R D E S D I E U X.

[illegible]

Figura 170: LWV 45 - *Chantons les plaisirs charmantes*.

ACTE CINQUIEME, SCENE IV. 177

Répondez-nous Trompettes, Tymbales & Tambours:

Répondez-nous Trompettes, Tymbales & Tambours:

Répondez-nous Trompettes, Tymbales & Tambours:

Répondez-nous Trompettes, Tymbales & Tambours:

TROMPETTES.

TYMBALES.

Y y

Figura 171: LWV 45 – *Répondez nous*.

A partitura indica par de tímpanos afinados em Ré (Tônica) e Lá (Dominante) anotados em sua altura real. Sua linha segue de maneira muito próxima

o desenho do baixo instrumental considerando-se as limitações melódicas do instrumento, com predominância das figuras  e , características da música militar e festiva.

Como vimos anteriormente, o mecanismo de roscas utilizado no século XVIII para regular a tensão da pele não permitia rápidas mudanças de afinação do instrumento. Experimentos que permitissem maior agilidade nessas alterações acontecerem apenas a partir do século XIX. Consequentemente, Bach e seus contemporâneos utilizaram o conjunto de tímpanos de maneira tonalmente estável (TERRY: 1932, 50).

Bach usualmente indica tímpanos sob a designação *Tamburi* (tambores) (TERRY: 1932, 50).

Weihnachtsoratorium BWV 248 (Oratório de Natal) foi uma compilação de obras anteriores que Bach compôs para o Natal de 1734. O ciclo de seis cantatas se inicia com *Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!* (*Rejubilem-se, alegrem-se, louvem o dia!*). A utilização de trompetes e tímpanos na brilhante tonalidade de Ré maior inspira o reconhecimento da realeza de Cristo, herdeiro do trono de Davi.

Antecipando a consagrada passagem para tímpanos no *Scherzo* da *Nona Sinfonia* (op. 125: 1824) de Beethoven, Bach anuncia nos tímpanos o motivo principal (Figura 172) que será repetido mais adiante pelo coro (Figura 173).

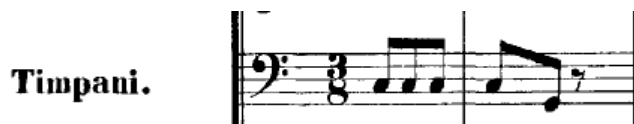


Figura 172: BWV 248 - Tímpanos (início).

Soprano
Jauch-zet, froh - lo-cket!

Contralto
Jauch-zet, froh - lo-cket!

Tenor
Jauch-zet, froh - lo-cket!

Baixo
Jauch-zet, froh - lo-cket!

Figura 173: BWV 248 - Coro (compassos 33-34).

Se quisermos levar em consideração o fato histórico dos tímpanos serem companheiros inseparáveis dos trompetes e desejarmos recriar partes estilisticamente críveis para a aria *Let the Bright Seraphim* (Samson HWV 57 Figura 174) podemos nos basear nos seguintes parâmetros:

- Utilizar tímpanos apenas em conjunto ou em diálogo com trompete;
- Construir o desenho melódico a partir da linha do baixo (considerando que apenas há a possibilidade da Tônica e da Dominante); e
- Delinear o recorte rítmico a partir do baixo em relação ao trompete solista tendo em conta elementos motivicos e temáticos (Figura 175).

Andante.

Tromba.

Violino I. II.

Viola.

Israelitish woman.
Israelitin.

Bassi.

senza Ripieni.

Andante.

Let the bright Se-ra-phim in burn - ing row, their loud, up - lift - ed
Kommt, all ihr Se-ra-phim in Flam - menreih'n, stimmt laut zum Schall der

Figura 174: HWV 57 – *Let the Bright Seraphim* (início)

Partitura

Samson

Aria: Let the Bright Seraphim

George Frideric Handel (1741)
Ed.: Branco Bernardes (2012)

Andante

Oboé 1
Oboé 2
Fagote
Trompete
Timpanos
Violin
Violino
Viola
Violoncello
Contrabaixo
Continuo

f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
ff

6 2 6 5_b

www.orquestrapaulista.com.br

2 Samson

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Tpt.

Timp.

Vln.

Va.

Vc.

Cb.

Figura 175: HWV 57 – Let the Bright Seraphim (início) com partes para tímpanos acrescentadas.

As formas e associações tradicionais na utilização dos tímpanos penetraram século XIX adentro concomitantes com o experimentalismo ousado de

Berlioz. Em seu tratado, Berlioz (1991, 370) considera que a utilização dos tímpanos nos períodos anteriores limitou-se quase que exclusivamente a composições de caráter brilhante e marcial. Conforme observa, o uso tradicional limitava-se às Tônica e Dominante em ritmos mais ou menos comuns ao *tutti* e usualmente associados aos trompetes.

Ainda segundo Berlioz (1991, 370), a maioria das orquestras de seu tempo possuía apenas um par de instrumentos e permanecia a prática de se notar as partes para tímpanos com Sol¹ e Dó².

O tambor era associado ao píforo ou à corneta medieval (*clairon*), característicos da infantaria – trompetes e tímpanos, por sua vez, correspondiam à cavalaria. O uso do tambor de guerra estava conectado aos aspectos destruidores do raio e do trovão (COTTE: 1988, 222).

O bumbo é um tambor grande (*grosse caisse*, francês; *gran cassa*, italiano) golpeado com uma baqueta com cabeça de cortiça ou feltro. No século XVIII, sua utilização esteve associada a um caráter oriental de fantasia – música “turca” como marca de exotismo que seria absorvida pelas bandas militares. Com esse caráter encontramos sua utilização na abertura de *Les Pèlerins de la Mecque ou la rencontre imprévue* Wq. 32 (Os peregrinos de Meca ou o reencontro imprevisto, 1763) de Christoph Willibald Gluck ou em *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 (O Rapto no Serralho, 1781) de Mozart (Figura 176).

Figura 176: KV 384 - Abertura (compassos 6 a 11).

Considerações Finais

O processo de consolidação da orquestra como organismo independente e meio de expressão pode ser entendido como fluxo permanente, porém seccionável sob o ponto de vista didático em duas amplas fases. A fase inicial seria caracterizada pelo intenso empirismo a partir das tradições recebidas do Renascimento. A banda de violinos, com suas características de afinação, equilíbrio, amplitude dinâmica, homogeneidade tímbrica e possibilidades articulatórias gradualmente se tornou a estrutura-base da orquestra ao qual foram agregados instrumentos de sopro e percussão inicialmente de acordo com a disponibilidade, necessidade e/ou possibilidade simbólica.

A fase subsequente se caracterizaria pelo estabelecimento e solidificação do modelo sinfônico clássico como o conhecemos, com suas três diferentes seções claramente definidas: cordas, madeiras e metais (com percussão agregada). As cordas firmaram-se como essenciais, violinos separados em dois grupos, violas, violoncelos e contrabaixos. Os instrumentos de sopro de madeira nessa fase passaram a atuar em pares de flautas, oboés, clarinetes e fagotes. Os metais, associados à percussão, mantiveram o caráter solene, heroico ou marcial. Esse corpo instrumental pode abarcar praticamente todo o repertório desde a escola de Mannheim até a transição de Beethoven.

No processo de recriar a instrumentação e orquestração da primeira metade do século XVIII deve se distinguir entre instrumentos de fundamento e instrumentos de ornamento. O grupo de fundamento organiza-se em torno do contínuo, salientando a linha do baixo e realizando a harmonia. Compõe-se de instrumentos harmônicos como, por exemplo, cravo, órgão, piano, teorba, alaúde, guitarra etc. associados a instrumentos melódicos para a linha do baixo como

violoncelo, *gamba*, *violone*, contrabaixo, fagote, trombone etc. Os instrumentos de ornamento, como violinos, violas, oboés, flautas etc. realizam as diversas vozes conforme estruturado pela composição.

A instrumentação – ou seja, a seleção de instrumentos a ser utilizados – se realizava a partir do *instrumentarium* disponível, das relações tímbricas e vinculação simbólica ou dramática. Dessa forma, sob o aspecto tímbrico, a presença de oboés implicaria na participação de fagote no contínuo, havendo ou não indicações na partitura. Cenas solenes ou heroicas – como coroações e batalhas – acarretariam na presença de trompetes como símbolo heráldico. Estes, os trompetes, pediriam a presença de tímpanos por estarem a eles associados em suas funções militares e cerimoniais e assim por diante.

O processo de orquestração – ou seja, o uso de determinados instrumentos em momentos específicos – se aproximava dos métodos de registo organística do período: agregavam-se, retiravam-se ou alternavam-se registros de acordo com o interesse em intensificação, enfraquecimento ou contraste tímbrico.

Ao menos até a primeira metade do século XVIII, os instrumentos de metal eram utilizados a partir de suas funções simbólicas. Estavam conectos à nobreza e a afetos associados como heroísmo, grandeza de caráter, magnanimidade, generosidade, fidalguia, cultura e interesses superiores, excelência e elevação.

Além desses afetos mais gerais, as trompas representavam a caça – esporte de cavalheiros – e por contiguidade à Natureza, ao campo, aos sons da floresta. A sonoridade característica das quintas de trompa seriam amplamente utilizadas de maneira evocativa pelos românticos criando *ambience* bucólico e nostálgico.

O toque dos trompetes estava envolvido em idealizações tais como a Honra, a Glória, o Dever, o Poder, o Júbilo, quer fossem situações mundanas como

também espirituais. Da mesma forma, era imanente aos trombones o sobrenatural e sua utilização na música sacra. Na função cerimonial, o *ensemble* de trombones atestava o direito divino do príncipe. No teatro, representava o além, o intangível, sublime ou aterrorizante.

Questões de diapasão podem facilmente transformar o debate sobre instrumentação e orquestração em terreno pantanoso. A presunção atual de um diapasão Lá 415 como sendo barroco – soaria aproximadamente meio tom abaixo do Lá atual 440 – é apenas uma convenção bastante pragmática. Apenas uma dentre tantas possibilidades e variantes da época, entre as quais podemos destacar o diapasão francês clássico (quase um tom abaixo do atual) e o veneziano (mais alto que nosso Lá). Mais do que o diapasão, serão as relações intervalares do temperamento desigual que, por suas deficiências e qualidades, darão sentido retórico ao discurso sonoro. Os diversos sistemas de temperamento desigual existentes entre c. 1550 e c. 1815 tendiam a preferir a terça maior pura, inerente aos instrumentos de metal sem válvulas (HERBERT: 2006, Local 2028). Em se decidindo por instrumentos modernos, a chave da sonoridade de época está no respeito aos temperamentos então utilizados.

Não é possível congelar atemporalmente a *performance*, não importa o quão bela e refinada possa ter sido o acontecimento. A percepção de sua estrutura formal, discursiva e expressiva é construída na memória. No entanto, os tratados, descrições, partituras e partes preservadas não apenas abarcam as possíveis formas de improvisação e técnicas utilizadas como também demonstram uma nova maneira de olhar os instrumentos antigos e suas combinações, em especial os instrumentos de metal. Requer dos intérpretes, instrumentistas e diretores de orquestra, uma dedicação e espontaneidade únicas. Uma abordagem histórica deve ser mais do que reconstrução acadêmica. Deve ser uma (re)criação original e única, fruto de nossa fecundação artística no útero musicológico: um filho de nossa era.

Referências

Bibliográficas

- ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. 2a. ed. New York: W. W. Norton and Company, 1989. 640 p.
- ALPERT, Michael Kenneth. *A trompa natural para o trompista moderno*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes (Universidade de São Paulo): São Paulo, 2010. 179 p.
- ALTENBURG, Johann Ernst. *Essay on an introduction to the heroic and musical trumpeters' and kettledrummers' art*. [1795] Nashville (Tennessee): ©, 1974. 148 p.
- ALTENBURG, Johann Ernst. *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*. [1795] Halle: Joh. Christ. Hendel, 1795. 144 p.
- ANDERSON, Nicholas. *Baroque music: from Monteverdi to Handel*. London: Thames and Hudson, © 1994. 224p.
- ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger. *História da vida privada: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- ARNOLD, Denis (Ed.). *The new Oxford companion to music*. Oxford: Oxford University Press, 1984. Vol. 2. 1017 p.
- BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. *Treatise on instrumentation* [1844, 1855, 1904]. New York: Dover, 1991. 424 p.

BÍBLIA SAGRADA, A. [João Ferreira de Almeida (trad.)]. São Paulo: LL Library, © 2013.

BONI, Flávio Fernando. *Girolamo Fantini: 'Modo per imparare a sonare di tromba' (1638) – tradução, comentários e aplicação à prática do trompete natural*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes (Unicamp): Campinas, 2008. 148 p.

BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Co., © 1947. 489 p.

BURTON, Stephen Douglas. *Orchestration*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall, 1982.

CARSE, Adam. *The history of orchestration*. New York: Dover, 1964. 348 p.

CASELLA, Alfredo; MORTARI, Virgilio. *La tecnica de la orquesta contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, © 1950. 260 p.

COTTE, Roger J. V. *Musique et symbolisme: resonances cosmiques des oeuvres et des instruments*. St. Jean de Brave: Éditions Dangles, 1988. 238 p.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Lexikon, © 2012. 744 p.

DAVID, Hans T (Ed.);. *The Bach reader: a life of Johann Sebastian Bach in letters and documents*. New York : Norton & Co., @ 1945.

De BENEDICTIS, Savino. *Curso teórico-prático de instrumentação: para orquestra e banda*. São Paulo: Ricordi, © 1954. 64 p.

Del MAR, Norman. *Anatomy of the orchestra*. London: Faber & Faber, © 1983. 528 p.

- DONINGTON, Robert. *The interpretation of Early Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1989. 766 p.
- DORIAN, Frederick. *The history of music in performance: the art of musical interpretation from the Renaissance to our day*. New York: W. W. Norton, © 1942. 408 p.
- FONSECA, Donizeti Aparecido Lopes. *O trombone e suas atualizações: sua história, técnica e programas universitários*. São Paulo: [s.n.], 2008 [Dissertação de mestrado – Escola de Comunicação e Artes – USP]. 228 p.
- FRUNGILLO, Mário David. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora Unesp / Imprensa Oficial do Estado, 2003. 424 p.
- FORSYTH, Cecil. *Orchestration*. New York: Dover, 1982. 530 p.
- GEVAERT, François-Auguste. *Novo tratado de instrumentação*. Paris: Henry Lemoine, [s.d.]. 340 p.
- GOUBAULT, Christian. *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration: du baroque à l'électronique*. [Paris]: Minerve, © 2009. 479 p.
- GUION, David M. *The trombone: Its history and music, 1697-1811*. New York: Gordon and Breach, © 1988. 333 p.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio: Jorge Zahar, 1993. 246 p.
- HERBERT, Trevor (ed.); WALLACE, John (ed.). *The Cambridge companion to brass instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 364 p.
- HERBERT, Trevor. *The trombone*. New Haven: Yale University Press, 2006. 399 p.

- HOGWOOD, Christopher. *Handel: Water Music and Music for the Royal Fireworks*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 166 p.
- JACKSON, Roland John. *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*. New York: Routledge, © 2005. 513 p.
- KAMIEN, Roger. *Music: an appreciation*. New York: McGraw-Hill, © 1976. 579 p.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.
- LANG, Paul Henry. *George Frideric Handel*. Mineola (New York): Dover Publications, 1996. 784 p.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255 p.
- MATHEWS, Paul (ed.). *Orchestration: An Anthology of Writings*. New York: Routledge, Taylor & Francis, © 2006. 230 p.
- PERONE, James E. *Orchestration theory: a bibliography*. Westport (Connecticut): Greenwood, 1996. 183 p.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. London: Victor Gollancz, 1969. 488 p.
- PISTON, Walter. *Orquestración*. Madrid: Real Musical, © 1984. 493 p.
- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma musicum III* [1619]. Oxford: Oxford University Press, 2004. 265 p.
- RANDEL, Don Michael (ed.). *Orchestration In: The new Harvard dictionary of music*. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press, 1986. 942 p.
- REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

- ROLFINI, Ulisses. *Um repertório real e imperial para os clarins*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes (Unicamp): Campinas, 2009. 253 p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres complètes: Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Paris: Gallimard, © 1995. Vol. 5. 1928 p.
- SACHS, Curt. *The history of musical instruments*. Mineola (Cambridge): Dover, 2006. 505 p.
- SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 1048 p.
- SADIE, Stanley (ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2nd. Ed. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach*. [1911] New York: Dover, 1966. 2 vol.
- SILVA, Vagner Rebouças da. *Trompa grave e trompa aguda: um estudo da tessitura da trompa com base nos principais modelos que foram referência para as composições orquestrais*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes (Universidade de São Paulo): São Paulo, 2012. 218 p.
- SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of the Germany, 1685-1750*. New York: Dover, 1992. 3 vol.
- SPITZER, John; ZASLAW, Neal. *The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815*. Oxford: Oxford University Press, 2005. 614 p.
- TALBOT, Michael. *The Vivaldi compendium*. Woodbridge (Suffolk): Boydell Press, 2013. 270 p.
- TERRY, Charles. *Bach's orchestra*. London: Oxford University, 1932.

WALLACE, John; McGRATTAN, Alexander. *The trumpet*. New Haven: Yale University Press, © 2011. 352 p.

Artigos

BENT, Margaret. Editing early music: the dilemma of translation. *Early Music*, Oxford, Vol. XXII/3, p. 373-392, agosto/1994.

BOWLES, Edmund A. The impact of Turkish military bands on European court festivals in the 17th and 18th. Centuries. *Early Music*, Oxford, Vol. XXXIV/4, p. 533-559, novembro/2009.

HARRIS-WARRICK, Rebecca. From score into sound: questions of scoring in Lully's ballets. *Early Music*, Oxford, Vol. XXI/3, p. 355-362, agosto/1993.

KROESBERGEN, Willen; WENTZ, Jed. Sonority in the 18th century, *un poco più forte?*. *Early Music*, Oxford, Vol. XXII/3, p. 483-495, agosto/1994.

LEPPERT, Richard D. *Concert in a house*: Musical iconography and musical thought In: *Early Music*, Oxford, Vol. VII/1, p. 3-17, janeiro/1979.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Vivaldi's esoteric instruments*. In: *Early Music*, Oxford, Vol. VI/3, p. 332-338, july/1978.

ZASLAW, Neal. *Mozart's orchestras*. In: *Early Music*, Oxford, Vol. XX/2, p. 197-205, maio/1992).

Internet

Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:

<[http://imslp.org/wiki/Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2 \(Bach, Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Ach_Gott,_vom_Himmel_sieh_darein,_BWV_2_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-05-21.

Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2. Disponível em

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Ach Gott, vom Himmel sieh darein, BWV 2](http://en.wikipedia.org/wiki/Ach_Gott,_vom_Himmel_sieh_darein,_BWV_2)>. Acesso em 2015-05-19.

1911 Encyclopædia Britannica/Sackbut. Disponível em:

<[https://en.wikisource.org/wiki/1911 Encyclop%C3%A6dia Britannica/Sackbut](https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Sackbut)>. Acesso em 2015-08-06.

Ach Gott, wie manches Herzeleid, BWV 3 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em

<[http://imslp.org/wiki/Ach Gott, wie manches Herzeleid, BWV 3 \(Bach, Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Ach_Gott,_wie_manches_Herzeleid,_BWV_3_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-05-21.

Ach Gott, wie manches Herzeleid, BWV 3. Disponível em

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Ach Gott, wie manches Herzeleid, BWV 3](http://en.wikipedia.org/wiki/Ach_Gott,_wie_manches_Herzeleid,_BWV_3)>. Acesso em 2015-05-21.

Ach Herr, mich armen Sünder, BWV 135 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:

<[http://imslp.org/wiki/Ach_Herr, _mich_armen_S%C3%BCnder, _BWV_135_\(Bach, _Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Ach_Herr,_mich_armen_S%C3%BCnder,_BWV_135_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-16.

Ach Herr, mich armen Sünder, BWV 135. Disponível em:

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Ach_Herr, _mich_armen_S%C3%BCnder, _B WV_135](https://en.wikipedia.org/wiki/Ach_Herr,_mich_armen_S%C3%BCnder,_BWV_135)>. Acesso em 2015-07-16.

Ach Herr, strafe mich nicht (Knüpfer, Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Ach Herr, strafe mich nicht %28Kn%C3%BCpfer, Sebastian%29](http://imslp.org/wiki/Ach_Herr,_strafe_mich_nicht_%28Kn%C3%BCpfer,_Sebastian%29)>. Acesso em 2014-01-15.

Ach! ich sehe itzt, da ich zur Hochzeit gehe, BWV 162 (Bach, Johann Sebastian).
Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe, BWV 162 %28Bach, Johann Sebastian%29](http://imslp.org/wiki/Ach!_ich_sehe_itzit,_da_ich_zur_Hochzeit_gehe,_BWV_162_%28Bach,_Johann_Sebastian%29)>. Acesso em 2014-01-28.

Also hat Gott die Welt geliebt, BWV 68 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Also_hat_Gott_die_Welt_geliebt,_BWV_68_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Also_hat_Gott_die_Welt_geliebt,_BWV_68_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-13.

Also hat Gott die Welt geliebt. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Also_hat_Gott_die_Welt_geliebt,_BWV_68>. Acesso em 2015-07-12.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 38. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Aus_tiefer_Not_schrei_ich_zu_dir,_BWV_38>. Acesso em 2015-07-09.

Brandenburg Concerto No. 1 in F major, BWV 1046 (Bach, Johann Sebastian).
Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Brandenburg Concerto No.1 in F major, BWV 1046 \(Bach, Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Brandenburg_Concerto_No.1_in_F_major,_BWV_1046_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2013-05-28.

Brandenburg Concerto No. 3 in G major, BWV 1048 (Bach, Johann Sebastian).
Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Brandenburg Concerto No.3 in G major, BWV 1048 \(Bach, Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Brandenburg_Concerto_No.3_in_G_major,_BWV_1048_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2013-01-04.

Christ lag in Todes Banden, BWV 4. Disponível em
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Christ lag in Todes Banden, BWV 4](http://en.wikipedia.org/wiki/Christ_lag_in_Todes_Banden,_BWV_4)>.
Acesso em 2015-05-21.

Christ lag in Todesbanden, BWV 4 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em
<[http://imslp.org/wiki/Christ lag in Todesbanden, BWV 4 %28Bach, Jo
hann Sebastian%29](http://imslp.org/wiki/Christ_lag_in_Todesbanden,_BWV_4_%28Bach,_Johann_Sebastian%29)>. Acesso em 2015-05-21.

Christum wir sollen loben schon, BWV 121 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Christum_wir_sollen_loben_schon,_BWV_121_\(Bac
h,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Christum_wir_sollen_loben_schon,_BWV_121_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-16.

Christum wir sollen loben schon, BWV 121. Disponível em:
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Christum_wir_sollen_loben_schon,_BWV_12
1](https://en.wikipedia.org/wiki/Christum_wir_sollen_loben_schon,_BWV_121)>. Acesso em 2015-07-16.

Cyclopaedia, or, An universal dictionary of arts and sciences.... Disponível em:
<<http://uwdc.library.wisc.edu/collections/HistSciTech/Cyclopaedia>>.
Acesso em 2015-08-18.

Concentus Musico-Instrumentalis, op. 1 (Fux, Johann Joseph). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Concentus Musico-
Instrumentalis, Op.1 \(Fux, Johann Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Concentus_Musico-Instrumentalis,_Op.1_(Fux,_Johann_Joseph))>. Acesso em 2013-01-10.

Concerti ecclesiastici (Cima, Giovanni Paolo). Disponível em
<[http://imslp.org/wiki/Concerti_Ecclesiastici_\(Cima,_Giovanni_Paolo\)](http://imslp.org/wiki/Concerti_Ecclesiastici_(Cima,_Giovanni_Paolo))>
Acesso em 2015-05-07.

Du wahrer Gott und Davids Sohn, BWV 23 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em
<[http://imslp.org/wiki/Du wahrer Gott und Davids Sohn, BWV 23 \(Bac
h, Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Du_wahrer_Gott_und_Davids_Sohn,_BWV_23_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-05-28.

Du wahrer Gott und Davids Sohn, BWV 23. Disponível em:
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Du wahrer Gott und Davids Sohn, BWV 23](http://en.wikipedia.org/wiki/Du_wahrer_Gott_und_Davids_Sohn,_BWV_23)>. Acesso em 2015-05-28.

Die Entführung aus dem Serail. Disponível em:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Die_Entf%C3%BChrung_aus_dem_Serail>. Acesso em 2016-01-01.

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe, BWV 25 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe, BWV 25 \(Bach, Johann Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Es_ist_nichts_Gesundes_an_meinem_Leibe,_BWV_25_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-06-01.

Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe, BWV 25. Disponível em:
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe, BWV 25](http://en.wikipedia.org/wiki/Es_ist_nichts_Gesundes_an_meinem_Leibe,_BWV_25)>. Acesso em 2015-06-01.

Es steh Gott auf (Kuhnau, Johann). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Es steh Gott auf \(Kuhnau, Johann\)](http://imslp.org/wiki/Es_steh_Gott_auf_(Kuhnau,_Johann))>. Acesso em 2014-01-15.

Fili mi Absalom (Schütz, Heinrich). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Fili mi Absalom, SWV 269 \(Sch%C3%BCtz, Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Fili_mi_Absalom,_SWV_269_(Sch%C3%BCtz,_Heinrich))>. Acesso em 2015-05-15.

Franz Anton von Sporck. Disponível em:
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Franz Anton von Sporck#Life](http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Anton_von_Sporck#Life)>. Acesso em 2013-06-07.

Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende, BWV 28 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Gottlob!_nun_geht_das_Jahr_zu_Ende,_BWV_28_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Gottlob!_nun_geht_das_Jahr_zu_Ende,_BWV_28_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-09.

Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende, BWV 28. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Gottlob!_nun_geht_das_Jahr_zu_Ende,_BWV_28>. Acesso em 2015-07-08.

Hail, Bright Cecilia, Z. 328 (Purcell, Henry). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Hail,_Bright_Cecilia,_Z.328_\(Purcell,_Henry\)](http://imslp.org/wiki/Hail,_Bright_Cecilia,_Z.328_(Purcell,_Henry))>.
Acesso em 2013-08-23.

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Herr_Christ,_der_einge_Gottessohn,_BWV_96_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Herr_Christ,_der_einge_Gottessohn,_BWV_96_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-15.

Herr Christ, der einge Gottessohn, BWV 96. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Herr_Christ,_der_einge_Gottessohn,_BWV_96>. Acesso em 2015-07-13.

History of Science and Technology (University Wisconsin Digital Collections).
Disponível em: <<http://uwdc.library.wisc.edu/collections/HistSciTech>>.
Acesso em 2015-08-18.

Hora decima musicorum Lipsiensium (Pezel, Johann Christoph). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Hora_decima_musicorum_Lipsiensium_\(Pezel,_Johann_Christoph\)](http://imslp.org/wiki/Hora_decima_musicorum_Lipsiensium_(Pezel,_Johann_Christoph))>. Acesso em 2015-07-08.

Hornbostel-Sachs. Disponível em:
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Hornbostel%E2%80%93Sachs>>. Acesso em 2014-01-04.

Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Ich_hatte_viel_Bek%C3%BCmmernis,_BWV_21_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Ich_hatte_viel_Bek%C3%BCmmernis,_BWV_21_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-05-26.

Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21. Disponível em:
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Ich hatte viel Bek%C3%BCmmernis, BWV 21](http://en.wikipedia.org/wiki/Ich_hatte_viel_Bek%C3%BCmmernis,_BWV_21)>. Acesso em 2015-05-26.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte, BWV 174 Disponível em:
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Ich liebe den H%C3%B6chsten von ganzem Gem%C3%BCte, BWV 174](http://en.wikipedia.org/wiki/Ich_liebe_den_H%C3%B6chsten_von_ganzem_Gem%C3%BCte,_BWV_174)>. Acesso em 2012-12-29.

In dulci jubilo (Scheidt, Samuel). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/In dulci jubilo, SSWV 15 \(Scheidt, Samuel\)](http://imslp.org/wiki/In_dulci_jubilo,_SSWV_15_(Scheidt,_Samuel))>. Acesso em 2014-01-09.

Israel in Egypt (Exodus), HWV 54 (Handel, George Frideric). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Israel_in_Egypt_\(Exodus\),_HWV_54_\(Handel,_George_Frideric\)](http://imslp.org/wiki/Israel_in_Egypt_(Exodus),_HWV_54_(Handel,_George_Frideric))>. Acesso em 2015-07-30.

Israel in Egypt. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Israel_in_Egypt>. Acesso em 2015-07-23.

Jauchzet Gott in allen Landen. Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Jauchzet_Gott_in_allen_Landen,_BWV_51_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Jauchzet_Gott_in_allen_Landen,_BWV_51_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2016-01-11.

Jauchzet Gott in allen Landen, BWV 51. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Jauchzet_Gott_in_allen_Landen,_BWV_51>. Acesso em 2016-01-13.

Johann Ernst Altenburg. Disponível em
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Johann Ernst Altenburg](http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Ernst_Altenburg)>. Acesso em 2014-01-04.

KIMBALL, Will. *Alto in treatises*. Disponível em: <<http://kimballtrombone.com/alto-trombone/treatises-on-alto/>>. Acesso em 2015-08-07.

La rencontre imprévue (Gluck). Disponível em:
<[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Rencontre_impr%C3%A9vue_\(Gluck\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Rencontre_impr%C3%A9vue_(Gluck))>.
Acesso em 2015-12-29.

Leonora Overture No.3, Op. 72b (Beethoven, Ludwig van). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Leonora_Overture_No.3,_Op.72b_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Leonora_Overture_No.3,_Op.72b_(Beethoven,_Ludwig_van))>. Acesso em 2016-01-03.

L'Orfeo, SV 318 (Monteverdi, Claudio). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/L'Orfeo,_SV_318_\(Monteverdi,_Claudio\)](http://imslp.org/wiki/L'Orfeo,_SV_318_(Monteverdi,_Claudio))>. Acesso em 2014-01-02.

Les plaisirs de l'île enchantée, LWV 22 (Lully, Jean-Baptiste). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Les_plaisirs_de_l'_%C3%AEle_enchant_%C3%A9e,_LWV_22_\(Lully,_Jean-Baptiste\)](http://imslp.org/wiki/Les_plaisirs_de_l'_%C3%AEle_enchant_%C3%A9e,_LWV_22_(Lully,_Jean-Baptiste))>. Acesso em 2013-05-16.

Marche de triomphe et air, H.547 (Charpentier, Marc-Antoine). Disponível em :
<[http://imslp.org/wiki/Marche_de_triomphe_et_air,_H.547_\(Charpentier,_Marc-Antoine\)](http://imslp.org/wiki/Marche_de_triomphe_et_air,_H.547_(Charpentier,_Marc-Antoine))>. Acesso em 2016-01-10.

Missa Catholica (Biber, Heinrich Ignaz Franz von). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Missa_Catholica_\(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_von\)#General_Information](http://imslp.org/wiki/Missa_Catholica_(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_von)#General_Information)>. Acesso em 2014-01-09.

Missa nuptialis (Schmelzer, Johann Heinrich). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Missa_nuptialis_\(Schmelzer,_Johann_Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Missa_nuptialis_(Schmelzer,_Johann_Heinrich))>.
Acesso em 2015-05-06.

Missa Salisburgensis (Biber, Heinrich Ignaz Franz von). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Missa_Salisburgensis_\(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_von\)](http://imslp.org/wiki/Missa_Salisburgensis_(Biber,_Heinrich_Ignaz_Franz_von))>. Acesso em 2014-01-09.

Missa Salisburgensis à 53 voci. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Missa_Salisburgensis_%C3%A0_53_voci>.
Acesso em 2014-01-09.

Music for the Funeral of Queen Mary, Z. 860 (Purcell, Henry). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Music_for_the_Funeral_of_Queen_Mary,_Z.860_\(Purcell,_Henry\)#Scores](http://imslp.org/wiki/Music_for_the_Funeral_of_Queen_Mary,_Z.860_(Purcell,_Henry)#Scores)>. Acesso em 2014-01-12.

Natural Trumpet. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Natural_trumpet>.
Acesso em 2013-08-15.

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott, BWV 101 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Nimm_von_uns,_Herr,_du_treuer_Gott,_BWV_101_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Nimm_von_uns,_Herr,_du_treuer_Gott,_BWV_101_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-15.

Nimm von uns, Herr, du treuer Gott, BWV 101. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Nimm_von_uns,_Herr,_du_treuer_Gott,_BWV_101>. Acesso em 2015-07-15.

O Haupt voll Blut und Wunden. Disponível em:
<http://de.wikipedia.org/wiki/O_Haupt_voll_Blut_und_Wunden>. Acesso em 2015-06-10.

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht, BWV 118 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/O_Jesu_Christ,_mein's_Lebens_Licht,_BWV_118_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/O_Jesu_Christ,_mein's_Lebens_Licht,_BWV_118_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-20.

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht, BWV 118 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/O_Jesu_Christ,_mein's_Lebens_Licht,_BWV_118_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/O_Jesu_Christ,_mein's_Lebens_Licht,_BWV_118_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-17.

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht, BWV 118. Disponível em:
<[https://en.wikipedia.org/wiki/O Jesu Christ, meus Lebens Licht, BWV
_118](https://en.wikipedia.org/wiki/O_Jesu_Christ,_meins_Lebens_Licht,_BWV_118)>. Acesso em 2015-07-21.

Oratório de Natal (Bach). Disponível em:
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Orat%C3%B3rio de Natal \(Bach\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Orat%C3%B3rio_de_Natal_(Bach))>. Acesso
em 2015-06-14.

ORVAL, Francis. New symbols for hand positions in the bell for natural horn. In:
Historic Brass Society Journal, [s.l.], v 2, número do fascículo, 187-189,
1990. Disponível em:
<[http://www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/HBSJ_1990_JL
01 web 009 Orval 9526.pdf](http://www.historicbrass.org/portals/0/documents/journal/HBSJ_1990_JL_01_web_009_Orval_9526.pdf)>. Acesso em 2015-05-03.

Psiché, LWV 56 (Lully, Jean-Baptiste). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Psych%C3%A9,_LWV_56_\(Lully,_Jean-Baptiste\)](http://imslp.org/wiki/Psych%C3%A9,_LWV_56_(Lully,_Jean-Baptiste))>.
Acesso em 2014-11-07.

Quatricinia (Reiche, Gottfried). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Quatricinia_\(Reiche,_Gottfried\)](http://imslp.org/wiki/Quatricinia_(Reiche,_Gottfried))>. Acesso em 2015-
08-11.

Samson (Handel). Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_\(Handel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Samson_(Handel))>.
Acesso em 2015-08-06.

Samson, HWV 57 (Handel, George Frideric). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Samson,_HWV_57_\(Handel,_George_Frideric\)](http://imslp.org/wiki/Samson,_HWV_57_(Handel,_George_Frideric))>.
Acesso em 2015-08-06.

Saul (Handel). Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Saul_\(Handel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Saul_(Handel))>. Acesso
em 2015-07-22.

Saul, HWV 53 (Handel George Frideric). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Saul,_HWV_53_\(Handel,_George_Frideric\)](http://imslp.org/wiki/Saul,_HWV_53_(Handel,_George_Frideric))>. Acesso em 2015-07-23.

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, BWV 64 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Sehet,_welch_eine_Liebe,_BWV_64_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Sehet,_welch_eine_Liebe,_BWV_64_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-07-10.

Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget, BWV 64. Disponível em:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Sehet,_welch_eine_Liebe_hat_uns_der_Vater_erzeiget,_BWV_64>. Acesso em 2015-07-09.

Servizio di Tavola (Reutter, Georg). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Servizio di Tavola \(Reutter, Georg\)](http://imslp.org/wiki/Servizio_di_Tavola_(Reutter,_Georg))>. Acesso em 2014-01-13.

Sinfonia in F major, CobE 13 (Endler, Johann Samuel). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Sinfonia in F major, CobE 13 %28Endler, Johann Samuel%29](http://imslp.org/wiki/Sinfonia_in_F_major,_CobE_13_%28Endler,_Johann_Samuel%29)>. Acesso em 2014-01-10.

Sonata in D minor (Speer, Georg Daniel). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Sonata_in_D_minor_\(Speer,_Georg_Daniel\)](http://imslp.org/wiki/Sonata_in_D_minor_(Speer,_Georg_Daniel))>. Acesso em 2015-05-14.

Sonata no. 4 (Castello, Dario). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Sonata No.4 \(Castello, Dario\)](http://imslp.org/wiki/Sonata_No.4_(Castello,_Dario))>. Acesso em 2015-05-03.

Sonate concertate in stil moderno, libro primo (Castello, Dario). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Sonate concertate in stil moderno, libro primo \(Castello, Dario\)](http://imslp.org/wiki/Sonate_concertate_in_stil_moderno,_libro_primo_(Castello,_Dario))>. Acesso em 2015-05-03.

Sonate concertate in stil moderno, libro secondo (Castello, Dario). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Sonate concertate in stil moderno, libro secondo \(Castello, Dario\)](http://imslp.org/wiki/Sonate_concertate_in_stil_moderno,_libro_secondo_(Castello,_Dario))>. Acesso em 2015-05-12.

Symphoniae sacrae I, op. 6 (Schütz, Heinrich). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Symphoniae sacrae I, Op.6 \(Sch%C3%BCtz, Heinrich\)](http://imslp.org/wiki/Symphoniae_sacrae_I,_Op.6_(Sch%C3%BCtz,_Heinrich))>. Acesso em 2015-05-15.

Symphony No. 100 in G major, Hob.I:100 (Haydn, Joseph). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Symphony No.100 in G major, Hob.I:100 \(Haydn, Joseph\)](http://imslp.org/wiki/Symphony_No.100_in_G_major,_Hob.I:100_(Haydn,_Joseph))>. Acesso em 2016-01-05.

Te Deum (Caldara, Antonio). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Te Deum \(Caldara, Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Caldara,_Antonio))>. Acesso em 2014-01-10.

The Natural Horn Today. Disponível em:
<[http://www.compositiontoday.com/articles/natural horn.asp](http://www.compositiontoday.com/articles/natural_horn.asp)>. Acesso em 2013-01-04.

Thésée. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9s%C3%A9e>>. Acesso em 2016-05-29.

Types of trombone. Disponível em:
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Types of trombone](https://en.wikipedia.org/wiki/Types_of_trombone)>. Acesso em 2015-08-10.

Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-kunst (Altenburg, Johann Ernst). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst \(Altenburg, Johann Ernst\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anleitung_zur_heroisch-musikalischen_Trompeter_und_Pauker-Kunst_(Altenburg,_Johann_Ernst))>. Acesso em 2014-01-04.

Was Gott tut, das ist wohlgetan, BWV 100 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Was_Gott_tut,_das_ist_wohlgetan,_BWV_100_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Was_Gott_tut,_das_ist_wohlgetan,_BWV_100_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2016-03-09.

Weihnachts-Oratorium, BWV 248 (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<[http://imslp.org/wiki/Weihnachts-Oratorium,_BWV_248_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Weihnachts-Oratorium,_BWV_248_(Bach,_Johann_Sebastian))>. Acesso em 2015-08-07.

Wo soll ich fliehen hin (Bach, Johann Sebastian). Disponível em:
<http://imslp.org/wiki/Wo_soll_ich_fliehen_hin,_BWV_5_%28Bach,_Johann_Sebastian%29>. Acesso em 2015-05-12.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. *398 Choral-Gesänge*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, [s.d.]. Partitura. 268 p.

BACH, Johann Sebastian. *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* [BWV 2: 1724] In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851. vol. 1. Partitura.

BACH, Johann Sebastian. *Ach Gott, wie manches Herzeleid* [BWV 3: 1725] In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851. vol. 1. Partitura.

BACH, Johann Sebastian. *Ach Herr, mich armen Sünder* [BWV 135: 1724] In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881. vol. 28. Partitura.

BACH, Johann Sebastian. *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* [BWV 162] In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. vol. 33. Partitura.

BACH, Johann Sebastian. *Christ lag in Todesbanden* [BWV 4: 1725] In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851. vol. 1. Partitura.

BACH, Johann Sebastian. *Christum wir sollen loben schon* [BWV 121: 1724] In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878. vol. 26. Partitura.

BACH, Johann Sebastian. *Concert in G Dur: für drei Violinen, drei Violoncelle und Continuo. no. 3* [BWV 1048, 1718]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1871. Partitura.

BACH, Johann Sebastian. *Concerto 3zo. a tre Violini, tre Viole e ter Violoncelli col Basso per il Cembalo*. [BWV 1048, 1721]. [manuscrito]. [s.d.]. Partitura.

BACH, Johann Sebastian. *Du wahrer Gott und Davids Sohn*. [BWV 23, 1722, 1723-1724, 1728-1731]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855. vol. 5. Partitura.

- BACH, Johann Sebastian. *Du wahrer Gott und Davids Sohn*. [BWV 23, c. 1722]. [manuscrito]. [s.d.]. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*. [BWV 25, 1723]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855. vol. 5. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende*. [BWV 28, 1725]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855. vol. 5. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *Herr Christ, der einge Gottessohn*. [BWV 96]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1875. vol. 22. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *Ich hatte viel Bekümmernis* [BWV 21: 1713-14]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855. vol. 5. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *Jauchzet Gott in allen Landen* [BWV 51: 1727-30?]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1863. vol. 12. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* [BWV 101]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876. Vol. 23. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* [BWV 118]. [s.l.]: Martin Straeten, © 2012.
- BACH, Johann Sebastian. *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* [BWV 118]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876. Vol. 24. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *O Jesu Christ, mein's Lebens Licht* [BWV 118]. In: Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. Vol. 17. Partitura.

- BACH, Johann Sebastian. *Weinachts-Oratorium* [BWV 248: 1733-1734]. In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1856. vol. 5. Partitura.
- BACH, Johann Sebastian. *Wo soll ich fliehen hin* [BWV 5] [1724] In: Bach-Gesellschaft Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851. vol. 1. Partitura.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Compleat collection of Haydn, Mozart and Beethoven symphonies*. London: Cianchettini & Sperati [s.d. 1809]. Partitura.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 3: Overtüren für Orchester, Nr. 21. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862.
- BENDINELLI, Cesare. *Sonata 336* [1614]. [s.l.]: Maryland Early Brass Editions, 2001. Partitura.
- BERTALI, Antonio. *Dixit Dominus* [ca. 1650]. [manuscrito]. [s.d.]. Partitura.
- BIBER, Heinrich Ignaz Franz von (atr.). *Missa Salisburgensis* In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1903. vol. 20. Partitura.
- CALDARA, Antonio. *Te Deum* In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1906. vol. 26. Partitura.
- CASTELLO, Dario. *Sonate concertate in stil moderno, libro primo* [1621]. Veneza: Francesco Magni, 1658. Partitura.
- CASTELLO, Dario. *Sonate concertate in stil moderno, libro secondo*. Veneza: Bartolomeo Magni, 1644. Partitura.
- CESTI, Marc Antonio. *Il pomo d'oro*. [1668] Graz: Akademisch Druck – U. Verlagsanstalt, 1959. Partitura.

- CHARPENTIER, Marc-Antoine. *Marche de triomphe et second air de trompettes* [H.547, c.1691]. Roma: Mario Bolognani, 2015.
- CIMA, Giovanni Paolo. *Concerti ecclesiastici*. [1610]. [n.l.]: Andrea Friggi, 2004. Partitura (228 p.).
- ENDLER, Johann Samuel. *Sinfonia a 7*. [s.l.: autógrafo], 1749. Partitura.
- FANTINI, Girolamo. *L'Imperiale & Seconda Imperiale* [1638]. [s.l.]: Maryland Early Brass Editions, 2000. Partitura (6 p.).
- FUX, Johann Joseph. *Concentus Musico-Instrumentalis*. [1701]. Nuremberg: Typis Hæredum Felseckerianorum, 1701. Partitura.
- HANDEL, Georg Frideric. *Israel in Egypt* [HWV 54: 1738]. London: William Randal, [ca. 1770]. Partitura.
- HANDEL, Georg Frideric. *Israel in Egypt* [HWV 54: 1738]. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1863. v 16. Partitura.
- HANDEL, Georg Frideric. *Samson* [HWV 57: 1741]. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1861. v 10. Partitura.
- HANDEL, Georg Frideric. *Saul* [HWV 53: 1738] . Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1862. v 13. Partitura.
- HANDEL, Georg Frideric. *Wassermusik, Feuerwerksmusik* [HWV 348-350: 1717]. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1886. v 47. Partitura.
- KEISER, Reinhard. *Octavia*. [1705] Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1902. Partitura.
- KNÜPFER, Sebastian. *Ach Herr, strafe mich nicht*. [c. 1700]. In: Denkmäler deutscher Tonkunst. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1919. vol. 58-59. Partitura.

- KNÜPFER, Sebastian. *Ach Herr, strafe mich nicht*. [c. 1700]. Manuscrito [s.d.]. Partitura.
- KUHNAU, Johann. *Es steh Gott auf*. [c. 1703]. Manuscrito [s.d.]. Partitura.
- LULLY, Jean-Baptiste. *Les plaisirs de l'île enchantée*. [1664]. Versailles: André Danican Philidor (copista), 1690. Partitura.
- LULLY, Jean-Baptiste. *Psyché*. [LWV 56, 1678]. [s.l.]: Nicolas Sceaux, © 2006-2008. Partitura.
- LULLY, Jean-Baptiste. *Psyché*. [LWV 56, 1678]. Paris: J. B. Christoph Ballard, 1720. Partitura.
- LULLY, Jean-Baptiste. *Psyché*. [LWV 56, 1678]. Versailles: André Danican Philidor (copista), 1702. Partitura (191 p.).
- LULLY, Jean-Baptiste. *Thésée*. [LWV 51, 1675]. Paris: Christoph Ballard, 1688. Partitura (372 p.).
- MONTEVERDI, Claudio. *Combatimento di Tancredi et Clorinda*. In: Madrigale guerrieri, et amorosi [1638]. Melbourne: Philip Legge, 2009. Partitura (272 p.).
- MONTEVERDI, Claudio. *L'Orfeo*: Favola in musica [1607]. Venetia: Ricardo Amadino, 1609. Partitura.
- MOZART, Wolfgang. *Sinfonie in g* K 183. [1773]. Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006. Partitura.
- PEZEL, Johann Christoph. *Hora decima musicorum Lipsiensium*. In: Turmmusiken und Suiten. Denkmäler deutscher Tonkunst. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1928. Vol. 63.

PURCELL, Henry. *King Arthur*. [1691]. London: Musical Antiquarian Society Publications, 1843. Partitura.

PURCELL, Henry. *Ode for St. Cecilia's Day*. [1692] London: Musical Antiquarian Society Publications, 1848. Partitura.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Les Indes galantes*: Balet reduit a quatre grands concerts. Paris: Boivin, Leclair, Rameau, [1735-1736]. Partitura (230 p.).

REICHE, Gottfried. *Quatricinia* [1690]. Berlin: Annecke, [n.d.].

REUTTER, Karl Georg von. *Servizio di Tavola*. [1757] In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1908. vol. 31. Partitura.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Le Devin du Village*. [1752]. Paris: Mr. Le Clerc, [s.d.]. Partitura.

SCHMELZER, Johann Heinrich. *Missa nuptialis*. In: Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1918. vol. 49. Partitura (26 p.).

SCHMELZER, Johann Heinrich. *Sacro-profanus concentus musicus*. [1662]. Graz: Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1965. Partitura (155 p.).

SCHMELZER, Johann Heinrich. *Sacro-profanus concentus musicus*: sonata. [1662]. [s.l.]: Martin Straeten, 2009. Partitura (13 p.).

SCHÜTZ, Heinrich. *Heinrich Schütz: Sämtlich Werke*. [Philipp Spitta (ed.)] Leipzig: Breitkopf und Härtel, [s.d.]. Partitura.

SPEER, Daniel. *Sonata für 2 Cornetti und 3 Trombonen und Basso Continuo*. [s.l.]: Fritz Brodersen, [s.d.]. Partitura (4 p.)

Índice

A capella, 65, 66, 75, 244

Académie Royal de Musique, 29, 55

Académie Royale de Musique, 24, 29, 55, 56, 59, 79, 134, 135

Accordez-vous toujours avec le doux son des musettes, 277

Ach Gott, vom Himmel sieh darein BWV 2, 228, 298, 311

Ach Gott, wie manches Herzeleid BWV 3, 238, 298, 311

Ach Herr, mich armen Sünder, 221, 222, 236, 298, 311

Ach Herr, strafe mich nicht, 175, 176, 299, 314, 315

Ach, ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit gehe, 182, 183

Adler, Samuel (1928), 38, 42

Alaúde, 50, 52, 59, 60, 65, 67, 72, 75, 287

Alemanha, 58, 196, 208, 252

All' solch' den Güt' wie preisen, 240

Alphörner, 148

Also hat Gott die Welt geliebt, 299

Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68, 241

Altenburg, Johann Ernst (1734-1801), 39, 197, 272, 273, 274, 303, 308

Alto e basso, 152

Ária, 72, 77, 83, 84, 165

Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 38, 230, 231, 299

Áustria, 220

Awake the trumpet's lofty sound!, 190

Bach, Johann Sebastian (1658-1750), 27, 28, 30, 35, 47, 60, 63, 84, 85, 86, 87, 99, 103, 115, 116, 118, 119, 123, 134, 143, 146, 175, 177, 178, 181, 182, 187, 221, 222, 229, 230, 232, 233, 236, 238, 240, 241, 244, 250, 252, 264, 280, 292, 293, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 309, 311, 312, 313

Bach-Gesellschaft Ausgabe, 232, 311, 312, 313

Bacon, Francis (1561-1626), 54

Badia, Carlo Agostino (1672-1738), 111

Baixo contínuo, 27, 30, 52, 59, 60, 72, 77, 79, 80, 84, 86, 88, 91, 92, 95, 116, 221, 226, 228, 230, 232, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 244, 248, 252, 287, 288

Baqueta, 272, 285

Barroco, 272

Barroco, Estilo (Período), 23, 28, 39, 41, 44, 45, 47, 60, 61, 76, 79, 83, 85, 88, 89, 90, 160, 196, 197, 206, 207, 212, 215, 269, 289

Bas (instrumentos), 49, 50, 75, 207

Basse, 53, 54, 55, 56, 165

Basso, 152, 157, 169, 311, 316

Beethoven, Ludwig van (1770-1827), 28, 33, 44, 48, 98, 104, 106, 197, 198, 280, 287, 304, 313

Bendinelli, Cesare (1542-1617), 151, 156, 158

Berlioz, Hector (1803-1869), 27, 32, 38, 48, 68, 285

Bertali, Antonio (1605-1669), 213

Biber, Heinrich Ignaz Franz von (1644-1704), 169, 214, 304

Boêmia, 110

Bolonha, 151

Bonn, 267

Brahms, Johannes (1833-1897), 28, 267

Brandemburgueses, Concertos, 27, 28, 35, 84, 85, 86, 87, 116, 144

BWV 1048, 28, 86, 116, 299, 311

Bruckner, Anton (1824-1896), 48

Buccina, 149

Buccinate in neomenia tuba SWV 275, 164, 165

Bugle, 149

Buisine, 96, 97

Bumbo, 44, 285

Busîne, 96, 97

BWV 101 (*Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*), 233, 234, 305, 312

BWV 1047, Concerto Brandemburguês no. 2, 27, 35, 86, 181

BWV 118 (*O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*), 250, 251, 305, 306, 312

BWV 119 (*Preise, Jerusalem, den Herrn*), 181

BWV 121 (*Christum wir sollen loben schon*), 234, 235, 300, 311

BWV 135 (*Ach Herr, mich armen Sünder*), 236, 237, 238, 298, 311

BWV 149 (*Man singet mit Freuden vom Sieg*), 87

BWV 162 (*Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe*), 182, 183, 299, 311

BWV 174 (*Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte*), 87, 116, 117, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 144, 303

- BWV 175 (*Er ruft seinen Schafen mit Namen*), 181
- BWV 2 (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*), 228, 229, 230, 298, 311
- BWV 20 (*O Ewigkeit, du Donnerwort*), 182
- BWV 208 (*Was mir behagt ist nur die muntre Jagd*), 87
- BWV 21 (*Ich hatte viel Bekümmernis*), 244, 245, 247, 302, 303, 312
- BWV 23 (*Du wahrer Gott und Davids Sohn*), 248, 249, 300, 301, 311, 312
- BWV 243a (*Magnificat*), 181
- BWV 244 (*Matthäuspassion*), 221
- BWV 245 (*Johannespassion*), 27
- BWV 248 (*Weihnachtsoratorium*), 280, 281, 309, 313
- BWV 25 (*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*), 221, 223, 224, 225, 264, 301, 312
- BWV 28 (*Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende*), 240, 241, 301, 302, 312
- BWV 3 (*Ach Gott, wie manches Herzeleid*), 238, 298, 311
- BWV 31 (*Der Himmel lacht, die Erde jubilieret*), 177
- BWV 38 (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*), 230, 231, 299
- BWV 4 (*Christ lag in Todesbanden*), 238, 239, 240, 300, 311
- BWV 46 (*Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei*), 182
- BWV 5 (*Wo soll ich fliehen hin*), 181, 182, 184, 186, 187, 313
- BWV 51, 303, 312
- BWV 51 (*Jauchzet Gott in allen Landen*), 187
- BWV 52 (*Falsche Welt, dir trau ich nicht*), 87
- BWV 59 (*Wer mich liebet, der wird mein Wort halten*), 181
- BWV 63 (*Christen, ätzt diesen Tag*), 181
- BWV 64 (*Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget*), 226, 227, 228, 307
- BWV 67 (*Halt im Gedächtnis Jesum Christ*), 182
- BWV 68 (*Also hat Gott die Welt geliebt*), 241, 242, 243, 299
- BWV 77 (*Du sollt Gott, deinen Herren, lieben*), 182
- BWV 90 (*Es reißet euch ein schrecklich Ende*), 181
- BWV 96 (*Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*), 232, 233, 302, 312
- Caccini, Giulio (1551-1618), 78
- Caldara, Antonio (1670-1736), 146, 171, 308
- Campra, André (1660-1744), 165
- Cantata, 87, 116, 144, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 188, 189, 221, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 249, 264

Cantiones Sacrae, 163
Cantus firmus, 232, 236, 238
Carlos II (1630-1685), 55, 211
Carrilhão, 252
Carse, Adam (1878-1958), 39, 63, 92
Castello, Dario (1590-1658), 208, 209, 210, 307, 308
Cavalli, Francesco (1602-1676), 108, 111
Cesti, Marc'Antonio (1623-1669), 77, 78
Chambers, Ephraim (1680-1740), 250
Chantons les plaisirs charmants, 277
Charpentier, Marc-Antoine (1634-1704), 165, 166, 304
Chiamata, 160
Chiamata alla Caccia, 109, 116
Chorton, 207
Christ lag in Todesbanden BWV 4, 238, 300, 311
Christum wir sollen loben schon BWV 121, 234, 300, 311
Clairon, 285
Clareta, 152
Clarinblasen, 163
Clarinete, 33, 92, 287
Clarino, 27, 35, 39, 70, 86, 99, 103, 111, 113, 116, 150, 152, 163, 166, 169, 171, 173, 174, 181, 182, 184, 196, 197
Classicismo, 23
Colla parte, 228, 233, 238, 240, 252, 264
Concentus Musico-Instrumentalis, 173, 174, 300, 314
Concertato (estilo), 69, 84, 90
Concertino, 83, 85, 88, 90
Concerto, 23, 27, 38, 60, 63, 83, 84, 85, 86, 90, 162, 169
Continuo (basso), 56, 60, 67, 70, 77, 92, 169, 208
Contrabaixo, 33, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 67, 75, 85, 86, 88, 91, 204, 226, 230, 232, 233, 235, 236, 240, 241, 287, 288
Cor à Pistons, 101
Cor Chromatique, 101
Cor de chasse, 101, 110, 116, 149
Cor Simple, 101
Cordas, Instrumentos de, 33, 34, 50, 51, 52, 53, 56, 59, 60, 68, 70, 77, 79, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 114, 116, 119, 120, 221, 226, 228, 230, 232, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 244, 248, 252, 271, 287
Corelli, Arcangelo (1653-1713), 56, 57, 84, 90
Corne inglês, 44, 68

Cornet, 49, 145
Corneta, 149, 285
Corneto, 49, 51, 53, 66, 99, 116, 146, 150, 203, 208, 215, 221, 222, 226, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 248, 250, 264
Cornett, 146
Cornetto, 49, 145, 146, 148, 164, 165
Corno, 101, 129, 232
Corno da caccia, 238
Corno da Caccia, 101
Corno da tirarsi, 182
Corno Naturale, 101
Corno Ventile, 101
Cravo, 56, 59, 67, 69, 70, 75, 77, 83, 86, 90, 116, 287
Das Lamm, das erwürget ist, 246
Dead March, 129, 264
Debussy, Claude (1862-1918), 48
Der Himmel lach, die Erde jubiliert BWV 31, 177
Dessus, 53, 54, 55, 56, 165, 166
Deutsche Händelgesellschaft, 264, 314
Devin du Village, Le, 23, 24, 134, 316
Diana rappacificata, 111
Die Entführung aus dem Serail KV 384, 285, 301
Dinamarca, 151
Discant Posaune, 207
Dresden, 58, 111, 119
Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23, 248, 300, 301
Dulcian, 51
Écurie, 29, 54, 55, 165
Embocadura, 95, 99, 102, 103, 118, 146, 147, 152, 159, 160, 180, 220
Endler, Johann Samuel (1694-1762), 194, 307
Era Clássica. Consulte Classicismo
Erminia sul Giordano, 108
Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25, 221, 301, 312
Europa, 28, 64, 78, 96, 110, 148, 149, 171, 207
Fagote, 33, 44, 51, 53, 56, 57, 58, 60, 67, 69, 79, 83, 84, 86, 91, 92, 116, 211, 226, 230, 233, 235, 236, 240, 241, 244, 252, 269, 287, 288
Fanfarra, 99, 108, 109, 112, 150, 155, 275
Fantini, Girolamo (1602-c.1675), 159, 160, 196, 292
Feldstück, 162
Fix'd in his everlasting seat, 190, 191
Flatt trumpet, 167, 169

- Flauta, 33, 35, 44, 50, 51, 53, 56, 57, 58, 60, 66, 69, 70, 75, 77, 79, 85, 86, 88, 91, 92, 95, 165, 169, 221, 222, 232, 233, 252, 287, 288
- Flauta doce, 34, 35, 50, 51, 53, 56, 58, 66, 75, 85, 86, 88, 91, 169, 221, 222
- Flauta transversal, 53, 56, 88
- Florença, 78, 159
- França, 47, 53, 54, 79, 85, 90, 109, 165, 196, 213
- Frederico II (1194-1250), 96
- French Horn*, 101
- Frescobaldi, Girolamo (1583-1643), 160
- Frölich, Joseph (1780-1862), 267
- Fux, Johann Joseph (c. 1660-1741), 146, 173, 300
- Gabrieli, Andrea (1532/3?-1585), 66
- Gabrieli, Giovanni (1555/7-1612), 66, 164, 207
- Gamba, Viola da*, 50, 52, 55, 56, 57, 66, 86, 288
- Gemeine recht Posaun*, 207
- Gluck, Christoph Wilibald (1717-1787), 285, 304
- Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende* BWV 28, 240, 301, 302, 312
- Gran cassa*, 285
- Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 27, 32, 38
- Grosse caisse*, 285
- Grund-richtiger... Unterricht der musicalischen Kunst*, 215
- Guilda Imperial de Trompetistas e Timpanistas, 151
- Guitarra, 50
- Hamburgo, 111, 163, 221
- Handel, George Frideric (1685-1759), 24, 27, 43, 47, 57, 58, 60, 63, 87, 99, 112, 113, 129, 144, 190, 252, 258, 262, 263, 264, 291, 294, 303, 306, 307
- Harpa, 50, 59, 70, 72, 77, 252
- Haut* (instrumentos), 49, 50, 75, 207
- Haute-contre*, 53, 54, 55, 56, 165
- Haydn, Joseph (1732-1809), 44, 48, 197, 308, 313
- He is my God*, 262
- He smote all the first-born of Egypt*, 260
- He spake the word*, 258
- HeerPaucke*, 271
- Herr Christ, der ein'ge Gottessohn* BWV 96, 232
- Heruntertreiben*, 159
- Herzlich tut mich verlangen nach meinem selgen End*, 221
- Histoire de l'instrumentation*, 39, 293
- History of Orchestration, The*, 39

Hora Decima, 210

Hunting Horn, 101

HWV 351 (*Music for the Royal Fireworks*), 252

HWV 53 (*Saul*), 129, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 263, 307, 314

HWV 54 (*Israel in Egypt*), 258, 259, 261, 263, 303, 314

HWV 57 (*Samson*), 129, 130, 131, 133, 134, 190, 191, 192, 194, 263, 264, 281, 282, 284, 306, 314

Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21, 244, 312

Idade Média, 45, 49, 61, 64, 65, 211

Império Austro-Húngaro, 214

In dulci jubilo, 163, 164, 303

Inglaterra, 54, 55, 58, 83, 97, 101, 166, 169, 208, 250, 252

Instrumentação, 8, 24, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 42, 44, 48, 49, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 85, 88, 89, 90, 92, 100, 207, 210, 211, 213, 250, 266, 287, 288, 289, 292, 293

Israel in Egypt HWV 54, 258, 303, 314

Itália, 51, 66, 76, 78, 85, 90, 112, 196, 207, 208, 220, 266

Jagdhorn, 101

Jauchzet Gott in allen Landen BWV 51, 187, 303, 312

Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!, 280

Jazz, 199, 267

Johannespassion BWV 245, 27

Keiser, 112

Keiser, Reinhard (1674-1739), 111

King Arthur Z 628, 166, 167, 316

Knüpfer, Sebastian (1633-1676), 175, 176, 177, 299

Koch, Heinrich Christoph (1749-1816), 274

Krümbogen, 111

Kuhnau, Johann (1660-1722), 177, 301

Kurtzgefaßtes musicalisches Lexicon, 251

KV 183 (*Sinfonia em sol menor*), 104, 107

KV 384 (*Die Entführung aus dem Serail*), 285, 286

KV 626 (*Requiem*), 264, 265

Landi, Stefano (1587-1639), 78

Lavoix, Henri Marie François (1846-1897), 39

Leipzig, 116, 119, 175, 177, 181, 182, 187, 210, 244, 246, 311, 312, 313, 314, 315, 316

Leonora no. 3, 197

Leopoldo I (1640-1705), 83

Les Pèlerins de la Mecque ou la rencontre imprévue Wq 32, 285

- Let the Bright Seraphim*, 281, 282, 284
- Let the bright Seraphim in burning row*, 190
- Let their celestial concerts all unite*, 190, 192
- Libertine, The*, 168
- Lituus*, 250
- Locke, Matthew (c. 1621-1677), 166
- Lübeck, Hendrich (?-1619), 151
- Luís XIII (1601-1643), 53
- Luís XIV (1638-1715), 54, 108, 110, 165, 213
- Lully, Jean-Baptiste, 27, 54, 109, 165
- Lully, Jean-Baptiste (1632-1687), 28, 48, 55, 56, 79, 81, 82, 111, 165, 275, 277, 297, 304, 306, 315
- LWV 51 (*Thésée*), 275, 315
- LWV 56 (*Psyché*), 81, 82, 277, 306, 315
- Madeira, Instrumentos de sopro de, 33, 45, 49, 50, 52, 53, 55, 56, 58, 60, 79, 83, 88, 90, 92, 119, 146, 148, 287
- Magnificat* BWV 243, 181
- Mahler, Gustav (1860-1911), 27, 28, 48
- Malipiero, Gian Francesco (1882-1973), 44
- Maneirismo, 45
- Mannheim, 23, 287
- Marcha Fúnebre*, 129, 130, 257, 258, 263
- Marche de triomphe et air* H 547, 165, 304
- Marschner, Heinrich (1795-1861), 48
- Matteis, Nicola (c. 1670-1714), 166
- Matthäuspasion* BWV 244, 221
- Mattheson, Johann (1681-1764), 221
- Messiah* HWV 56, 24, 27
- Metal, Instrumentos de sopro de, 2, 6, 8, 29, 33, 46, 50, 51, 52, 55, 56, 58, 83, 87, 88, 91, 92, 95, 96, 98, 99, 100, 109, 129, 134, 170, 197, 198, 203, 220, 222, 252, 269, 287, 288, 289
- Missa Nuptialis*, 211
- Missa Salisburgensis*, 169, 170, 214, 304, 305, 313
- Monteverdi, Claudio (1567-1643), 47, 48, 69, 70, 73, 74, 76, 155, 157, 158, 164, 291, 292, 293, 304
- Moteto, 241
- Mozart, Wolfgang (1756-1791), 27, 34, 48, 104, 197, 264, 266, 285, 293, 297, 313
- Museta, 55, 277
- Music for the Funeral of Queen Mary*, 168, 305
- Music for the Royal Fireworks* HWV 351, 252, 294
- Mussorgsky, Modest (1839-1881), 25, 33

- Natural Horn*, 101, 308
- Neu-eröffnete Orchestre, Das*, 221
- Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*
BWV 101, 233, 305, 312
- Nozze di Teti e di Peleo, Le*, 108, 109
- Nun lob, mein Seel, den Herren*, 240, 241
- O Haupt voll und Blut und Wunden*, 221
- O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*
BWV 118, 250, 305, 306, 312
- Oboé, 33, 35, 44, 50, 53, 56, 57, 58, 60, 68, 79, 83, 84, 86, 88, 91, 92, 95, 114, 116, 165, 169, 197, 221, 222, 226, 228, 230, 232, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 244, 248, 252, 269, 275, 287, 288
- Oboé *d'amore*, 52, 79, 91, 226, 235, 238
- Octave-Posaune*, 206
- Octavia*, 111, 112, 314
- Octav-Posaun*, 207
- Ópera, 26, 27, 29, 47, 48, 52, 58, 60, 63, 68, 69, 72, 77, 78, 79, 89, 90, 108, 109, 111, 112, 156, 165
- Oratório, 63, 90, 129, 190, 197, 252
- Orfeo*, 69, 70, 71, 73, 74, 155, 156, 304, 315
- Órgão, 50, 59, 67, 75, 83, 90, 96, 116, 169, 244, 252, 287
- Orquestra, 8, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 37, 41, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 68, 77, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 101, 103, 108, 109, 111, 113, 145, 148, 189, 203, 204, 221, 232, 252, 269, 271, 287, 289, 292
- Orquestração, 2, 8, 24, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 42, 48, 49, 61, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 75, 76, 79, 85, 88, 90, 92, 100, 114, 119, 213, 287, 288, 289
- Ouverture*, 63
- Partitura, 8, 24, 25, 26, 28, 29, 35, 37, 39, 41, 43, 48, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 76, 77, 85, 88, 89, 92, 100, 109, 112, 157, 164, 181, 232, 246, 279, 288, 289
- Pauke*, 274
- Percussão, 29, 52, 55, 60, 85, 88, 92, 100, 109, 269, 271, 287, 293
- Pezel, Johann Christoph (1639-1694), 177, 210, 211, 215, 302
- Pífaró, 285
- Piffari*, 49, 208, 266
- Pizzicato Bartók*, 169
- Pomo d'Oro, Il*, 77, 78
- Posaune*, 96, 97, 206, 207
- Praetorius, Michael (1571-1621), 75, 207, 271, 272
- Prinzipalblasen*, 162
- Prinzipale*, 152
- Psyché LWV 56, 81, 82, 277, 315

Purcell, Henry (1659-1695), 112, 166, 168, 302, 305

Quart-Posaun, 207

Quatricinia, 215, 306, 316

Quinte, 53, 54, 55, 56

Quint-Posaun, 207

Rameau, Jean-Philippe (1683-1764), 165, 316

Ravel, Maurice (1875-1937), 25, 33

Reiche, Gottfried (1667-1734), 177, 215, 306

Renascença. *Consulte* Renascimento

Renascimento, 45, 61, 64, 65, 67, 83, 206, 287

Répondez-nous, trompettes, tymbales, et tambours, 277

Requiem KV 626, 264

Ripieno, 83, 85, 86, 92, 116, 169

Romantismo, 23, 26, 48

Rossi, Michelangelo (c. 1601/2-1656), 108, 111

Rousseau. Jean-Jacques (1712-1778), 23, 59, 134, 137

Sacabushe, 97

Sacabuxa, 75, 97

Sacbut, 97, 250

Sackbut, 97, 203, 250, 298

Sackbutte, 97

Sacqueboute, 97

Sacrae Symphoniae, 207

Sacro Império Romano-Germânico, 83, 151, 152

Sagbut, 97

Samson HWV 57, 129, 190, 263, 281, 306, 314

Saqueboute, 203

Saul HWV 53, 129, 252, 258, 263, 306, 307, 314

Scarlatti, Alessandro (1660-1725), 84, 112, 113, 114, 165

Scheidt, Samuel (1587-1654), 163, 164, 303

Schelle, Thomas (1648-1701), 177

Scherzo, 280

Schlag-Manieren, 273, 274

Schmelzer, Johann Heinrich (c. 1620/3-1680), 211, 212, 213, 214, 304

Schubert, Franz (1797-1828), 28

Schütz, Heinrich (1585-1672), 49, 164, 301, 308, 316

Seben Worte Jesu Christi am Kreuz SWV 478, 49

Século XIX, 25, 29, 38, 42, 61, 145, 146, 199, 219, 220, 266, 267

Século XVI, 38, 50, 51, 53, 64, 67, 97, 99, 145, 150, 151, 160, 266

- Século XVII, 23, 24, 27, 28, 31, 35, 37, 39, 44, 47, 51, 52, 53, 54, 57, 65, 67, 68, 72, 76, 77, 78, 79, 83, 90, 108, 111, 113, 143, 146, 155, 159, 162, 167, 169, 197, 207, 208, 210, 213, 215, 220
- Século XVIII, 2, 8, 23, 24, 25, 26, 29, 31, 35, 37, 39, 43, 45, 47, 59, 60, 63, 64, 84, 85, 88, 89, 91, 92, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 110, 111, 114, 116, 119, 143, 145, 146, 150, 160, 171, 174, 197, 203, 207, 210, 211, 219, 220, 264, 266, 267, 269, 271, 272, 280, 285, 287, 288
- Século XX, 23, 25, 26, 31, 37, 38, 39, 44, 61, 63, 107, 149, 169, 199, 220
- Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget* BWV 64, 226, 307
- Sei nun wieder zufrieden, mein Seele*, 244
- Servizio di Tavola*, 195, 307, 316
- Shagbolt*, 97
- Shakbusshe*, 97
- Shakespeare, William (1564-1616), 151
- Sinfonia, 27, 28, 32, 33, 44, 48, 63, 67, 68, 84, 86, 92, 98, 104, 105, 106, 107, 116, 117, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 144, 165, 166, 194, 195, 307, 314
- Sinfonia no. 25 (KV 183), 104, 107
- Sinfonia no. 9 (Coral) op. 125, 280
- Slide trombone*, 203
- Slide trumpet*, 146, 167, 175, 182
- Sonata, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 178, 180, 208, 209, 210, 211, 212, 307, 313, 316
- Sonate concertate in stil moderno*, 208, 307, 308, 313
- Sound the Trumpet, Beat the Drum Z* 335, 166
- Speer, Daniel (1636-1707), 215, 216, 217, 218, 219, 220, 307
- Spezzati, cori*, 69
- Sporck, Conde Franz Anton von (1662-1738), 110, 301
- Stadtpfeifer*, 49, 85, 177, 236, 238, 246, 266
- Stadt-Pfeiffer*, 208
- Stamitz, Johann (1717-1757), 23, 48
- Stöbel, Johann Christoph (?-?), 251
- Stöbel, Johann David (17??-1761), 251
- Strauss, Richard (1864-1949), 38, 48
- Study of orchestration, The*, 38, 291
- Suíte, 63
- SWV 275 (*Buccinate in neomenia tuba*), 164, 165
- Symphoniae Sacrae*, 164
- Syntagma Musicum*, 75
- Taille*, 53, 54, 55, 56, 79, 91, 116, 165, 233, 240, 241
- Tambor, 108, 269, 277, 280, 285

Tamburi, 280

Teclado, 30, 51, 59, 60, 65, 67, 72, 90, 252

Telemann, Georg Philipp (1681-1767), 99

Temperamento, 44, 45, 46, 67, 102, 220, 289

Teorba, 52, 56, 59, 67, 70, 77, 287

Thésée LWV 51, 275, 308, 315

Thomsen, Magnus (1562-1612), 151

Tigrane, 112

Timbre, 41, 42, 49, 90, 118, 145

Tímpanos, 32, 33, 44, 50, 56, 57, 60, 69, 70, 91, 92, 129, 152, 165, 166, 169, 190, 244, 252, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 279, 280, 281, 284, 285, 288

Toccata, 151, 155, 156, 157, 158

Tompa natural, 101

Town Waits, 49, 208

Tromba, 77, 96, 97, 129, 145, 146, 159, 175, 181, 182, 184, 292

Tromba da tirarsi, 146, 175, 181, 182, 184

Tromba spezzata, 97

Trombeta, 96, 97, 108, 148, 149, 151, 152

Trombetta, 164, 165

Trombone, 8, 9, 34, 35, 39, 50, 51, 66, 68, 69, 70, 75, 88, 95, 96, 97, 99, 100, 116, 129, 146, 150, 167, 169, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 226, 228, 230, 232, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 244, 246, 248, 250, 251, 252, 257, 258, 260, 262, 263, 264, 266, 267, 288, 289, 293, 303, 308

Trombone à coulisse, 203

Trombone a tiro, 203

Trombone alto, 207, 266

Trombone baixo, 206, 207

Trombone contrabaixo, 206, 207

Trombone contralto, 205

Trombone de vara, 203

Trombone soprano, 204

Trombone tenor, 204, 205, 206, 207

Trombone tenor-baixo, 204

Trompa, 8, 24, 33, 35, 53, 57, 58, 60, 86, 91, 92, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 128, 129, 134, 135, 137, 138, 140, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 204, 220, 232, 241, 263, 288, 291, 295

Trompa de caça, 29, 53, 57, 91, 99, 101, 108, 111, 113, 116, 138

Trompa de harmonia, 101

Trompa de mão, 101

Trompa de roscas, 101

- Trompa lisa*, 101
- Trompe de Chasse*, 101
- Trompete, 8, 33, 34, 35, 39, 43, 44, 45, 49, 50, 56, 57, 58, 60, 68, 69, 70, 77, 84, 86, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 108, 116, 119, 128, 129, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 171, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 187, 188, 189, 190, 195, 196, 197, 199, 203, 204, 220, 221, 244, 246, 252, 264, 269, 271, 272, 273, 275, 277, 280, 281, 285, 288, 292
- Trompete de vara, 175
- Trompete natural, 146
- Trumpet Tune*, 166, 167
- Tuba*, 96
- Tubecta*, 96
- Tuckets*, 151
- Tutti*, 72, 75, 77, 79, 83, 84, 86, 88, 89, 197, 271, 285
- Valve Horn*, 101
- Vejvanowsky, Pavel (c. 1633-1693), 214
- Veneza, 27, 65, 76, 165, 266, 313
- Ventilhorn*, 101
- Verona, 151
- Verstumme, Höllenheer*, 184
- Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst*, 39, 196, 291
- vibrato*, 34
- Viena, 44, 83, 98, 111, 151, 174, 196, 313, 316
- Ving-Quatre Violons du Roi, Les*, 28, 53, 54, 55
- Viola, 33, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 66, 70, 80, 85, 86, 91, 116, 169, 182, 208, 210, 221, 226, 228, 230, 232, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 244, 248, 266, 287, 288
- Violino, 25, 28, 33, 35, 44, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 66, 67, 68, 72, 75, 79, 80, 84, 86, 88, 90, 91, 99, 114, 116, 138, 166, 169, 197, 208, 210, 211, 212, 214, 221, 222, 226, 228, 230, 232, 233, 235, 236, 238, 240, 241, 244, 248, 257, 287, 288
- Violoncelo, 33, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 67, 84, 85, 86, 91, 116, 169, 226, 230, 232, 233, 235, 236, 240, 241, 287, 288
- Violoncelo *piccolo*, 241
- Violone*, 56, 60, 75, 86, 116, 288
- Vitali, Filippo (c. 1590-pós 1653), 78
- Vivaldi, Antonio (1678-1741), 44, 45, 84, 85, 99, 295, 297
- Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*, 266
- Volume di tutta l'arte della trombata*, 151
- von Reutter II, Georg (1708-1772), 175, 195, 196, 307
- Vulgano*, 152, 157

Wagner, Richard (1813-1883), 30, 38, 48

Waldhorn, 101, 111

Water Music, 57, 58, 112, 113, 294

Weihnachtsoratorium BWV 248, 280

Weimer, 177, 182

Wo sol ich fliehen ihn BWV 5, 184

Wq. 32 (*Les Pèlerins de la Mecque ou la rencontre imprévue*), 285

Z 335 (*Sound the trumpet*), 166

Z 628 (*King Arthur*), 166

Z 860 (*Music for the funeral of Queen Mary*), 168

Ziani, Marc'Antonio (1653-1715), 213

Zink, 146, 226

Zugposaune, 97, 203