

Ulisses Santos Rolfini

UM REPERTÓRIO REAL E IMPERIAL PARA OS  
CLARINS

Resgate para a História do Trompete no Brasil

Campinas  
2009

Ulisses Santos Rolfini

UM REPERTÓRIO REAL E IMPERIAL PARA OS  
CLARINS

Resgate para a História do Trompete no Brasil

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Música. Área de Concentração: Práticas Interpretativas sob orientação do Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

Campinas  
2009

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

R645r Rolfini, Ulisses Santos.  
Um repertório real e imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil. / Ulisses Santos Rolfini. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Clarim. 2. Trompete natural. 3. Trompete histórico.  
4. Musicologia histórica brasileira. I. Hora, Edmundo Pacheco.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “A royal and imperial repertoire for the "clarins": a retrieval for the history of the trumpet in Brazil.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Clarim ; Natural trumpet ; Historical trumpet ; Brazilian historical musicology.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

Prof. Dr. Iginio Conforzi.

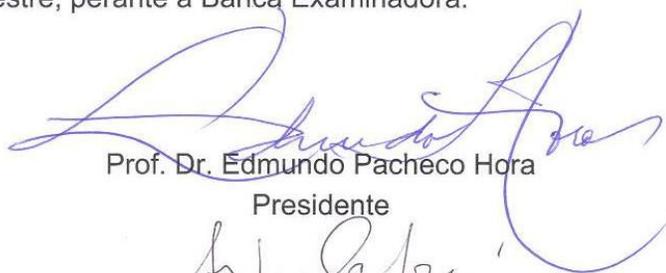
Prof. Dr. Ricardo Goldemberg.

Data da defesa: 18-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Música.

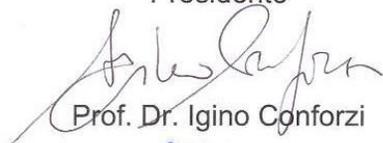
**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando  
Ulisses Santos Rolfini - RA 17511 como parte dos requisitos para a obtenção  
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora

Presidente



Prof. Dr. Iginio Conforzi

Titular



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg

Titular

*Dedico este trabalho a todos  
os trompetistas brasileiros e  
às pessoas que contribuíram  
de alguma forma para este  
instrumento musical.*

## **Agradecimentos**

A Deus, pelo dom da vida, que possibilitou a nós seres humanos a realização das diversas manifestações afetivas e artísticas.

À minha família que tanto amo, por estar sempre me apoiando, torcendo e lutando pelo nosso bem, principalmente meus pais Marcos e Fátima e meus irmãos Vinicius, Leticia e Elisa.

À Banda Musical de Assis, pelo início de minha formação musical, da qual destaco amigos como Ivaldo das Flores Pinto e o Maestro Cláudio Francisco Xavier.

A Clóvis Antonio Beltrami, excelente professor e amigo que tanto colaborou para meu desenvolvimento técnico-musical, principalmente no que diz respeito à arte de tocar trompete.

Aos amigos da Oficina Trompetando que tanto estimo, grupo essencial na minha formação como trompetista.

Ao professor Dr. Edmundo Pacheco Hora, que foi paciente e extremamente competente na orientação desta dissertação e, também, ao qual serei sempre grato pelas excelentes aulas de Música de Câmara Barroca que enriquecem significativamente meu conhecimento interpretativo-musical.

A todos os funcionários, professores e amigos do Instituto de Artes, que ajudaram sobremaneira para meu desenvolvimento artístico e musical durante meu Bacharelado e Mestrado; em especial aos professores Dr. Ricardo Goldemberg, Dr. Eduardo Augusto Ostergren e Dr<sup>a</sup>. Helena Jank, que forneceram importantes sugestões para minha pesquisa.

À Alexandra van Leeuwen que tanto me ajudou na realização deste trabalho e esteve ao meu lado nesta trajetória, desde minha graduação, com carinho, dedicação e, principalmente, amor.

Ao amigo Flávio Boni, que sempre me acompanhou nos festivais de Juiz de Fora, nas Fanfarras organizadas pelo admirável professor David Kjar.

Aos professores de trompete barroco que tanto contribuíram para meu desenvolvimento técnico neste instrumento musical e para minha pesquisa, David Kjar, Igino Conforzi e Edward Tarr.

Aos amigos que ajudaram a fazer boa música em meu Recital de Mestrado, a soprano Alexandra van Leeuwen, os violinistas Alexandre D'Antonio e Raquel Aranha e os cravistas Fernando Brigante e Osny Fonseca.

Ao meu primo Luiz Henrique Ferreira, que muito me ajudou nas revisões do texto.

Enfim, a todos que colaboraram para minha pesquisa, meu desenvolvimento artístico e minha edificação como ser humano.

## Resumo

Esta dissertação tem como tema principal a presença do Clarim no Brasil e enfatiza a utilização deste instrumento musical na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro no início do século XIX. De acordo com nossas pesquisas, clarim foi um dos nomes utilizados no decorrer da história brasileira para se referir ao trompete natural. Neste trabalho apresentamos as informações mais antigas, encontradas até o presente momento, que possuem ligação com o trompete em território nacional, ou seja, coletamos dados referentes ao período que corresponde desde a “descoberta do país” até o início da utilização do trompete cromático, ocorrida aproximadamente em meados do século em questão. Inicialmente, demonstramos uma contextualização histórica sobre o trompete de uma maneira geral, destacando aspectos como suas possíveis origens e seu desenvolvimento até a introdução das válvulas, além de evidenciar dados recentes sobre a pesquisa de reconstrução dos trompetes históricos empregados na prática musical historicamente orientada. Em seguida, relacionamos os primeiros povos que tiveram vínculo de qualquer natureza com o trompete natural já em território pertencente ao Brasil, ressaltando ainda o uso deste instrumento na região Nordeste, em Minas Gerais e, sobretudo, no Rio de Janeiro do século XIX, mais especificamente na Capela Real e Imperial. Acerca desta época, na qual a corte portuguesa chegou ao continente americano, abordamos assuntos como: o reflexo da prática musical européia em nosso país; o repertório interpretado pelo clarim e possibilidades interpretativas para o mesmo – exemplificado por partituras manuscritas pertencentes ao Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro dentre outros documentos –; além de organizar, por meio de bibliografia condizente ao tema, informações biográficas de intérpretes de trompete que atuaram na Capela ou mesmo no Rio de Janeiro durante este século.

**Palavras-chave:** Clarim; Trompete natural; Trompete histórico; Musicologia histórica brasileira.

## **Abstract**

This dissertation has as its main theme the presence of the “Clarim” in Brazil and it uses as a musical instrument in the Royal and Imperial Chapel of Rio de Janeiro in the beginning of the nineteenth century. According to our research, in the course of Brazilian history “clarim” was one of the names used to refer to the natural trumpet. In this work mention is made to extant information available on the presence of the trumpet in this country; data has been collected on its use from the earliest days of the nation to the middle of the 19<sup>th</sup>-century which coincides with the appearance and use of the chromatic trumpet by the introduction of valves. Initially we demonstrate the historical contextualization of this instrument in a general way, investigating aspects about its possible origins and development to the time of the introduction of valves; research is also included on the reconstruction of the historical trumpet and its use in modern day performances. We have also investigated the earliest ethnic groups in this country that may have had involvement with the natural trumpet with special attention to its use in the Northeastern region and in the State of Minas Gerais, but most especially in the Royal and Imperial Chapel of Rio de Janeiro in the early Nineteenth Century. At this time upon the arrival of the Portuguese Court to the South American continent, questions are raised on subjects such as the influence and reflection of European musical practice of the time in Brazil; repertoire and performance possibilities of the clarim as exemplified by musical manuscripts belonging to the “Acervo do Cabido Metropolitano” of Rio de Janeiro. A thematic bibliography and biographical information on trumpet players active in the Chapel or in the city of Rio de Janeiro during the nineteenth century is also provided.

**Keywords:** Clarim, Natural trumpet, Historical trumpet, Brazilian historical musicology.

## Lista de Figuras

Fig. 1 Concha (três diferentes posições).....	5
Fig. 2 <i>Shofar</i> .....	6
Fig. 3 Trompetes egípcios encontrados com o faraó Tutankhamon.....	7
Fig. 4 Campana do trompete egípcio utilizado no reinado do faraó Tutankhamon. ....	7
Fig. 5 <i>Salpynx</i> .....	9
Fig. 6 <i>Tuba</i> , <i>lituus</i> e <i>cornu</i> segundo Tarr. ....	11
Fig. 7 <i>Busine</i> .....	13
Fig. 8 Série harmônica em Dó.....	14
Fig. 9 Tessitura do trompete do final da Idade Média segundo Grocheo.....	15
Fig. 10 Trompete em forma de S.....	16
Fig. 11 Dobramento do trompete.....	17
Fig. 12 Série harmônica com notas extras utilizadas por Fantini.....	19
Fig. 13 Trompete de 1581 do construtor Anton Schnitzer. ....	20
Fig. 14 Trompete de Bendinelli construído por Anton Schnitzer. ....	20
Fig. 15 Partes do trompete natural de Paul Hainlein.....	21
Fig. 16 Trompete original construído por Johann Leonhard Ehe II. ....	23
Fig. 17 Três estágios de evolução da campana.....	23
Fig. 18 Proporções de medidas relacionadas com timbre e afinação. ....	25
Fig. 19 Surdinas utilizadas nos séculos XVII e XVIII respectivamente. ....	26
Fig. 20 Bocal ilustrado por Johann Ernst Altenburg.....	27
Fig. 21 Possível desenvolvimento da construção do bocal. ....	27
Fig. 22 Harmônico de número 24.....	28
Fig. 23 Série harmônica do trompete natural com destaque do registro de <i>clarino</i> . ....	29
Fig. 24 Registros do trompete natural segundo Philip Bate. ....	30
Fig. 25 Parte de clarim 1º do <i>Te Deum Laudamus</i> (1848) de Barbosa Araújo. ....	31
Fig. 26 Parte de <i>tromba</i> 1ª do <i>Hino de Ação de Graças, em Dó maior</i> . ....	32
Fig. 27 Parte de <i>trombe</i> da peça <i>Matinas de São Pedro, em Dó maior</i> .....	32
Fig. 28 Trompete de Invenção em Fá.....	37

Fig. 29 Trompete Deslizante. ....	38
Fig. 30 Trompete de Chaves.....	40
Fig. 31 Retrato de Gottfried Reiche. ....	41
Fig. 32 Réplica atual do instrumento de Gottfried Reiche segundo Finke.....	50
Fig. 33 Cópia adaptada do trompete utilizado no período Barroco.....	51
Fig. 34 Série harmônica do trompete barroco. ....	52
Fig. 35 Série harmônica principal do trompete moderno. ....	52
Fig. 36 Trompete construído a partir da pintura de Hans Memling. ....	53
Fig. 37 Cópia do trompete de Michael Nagel.....	53
Fig. 38 <i>Tromba da Caccia</i> .....	54
Fig. 39 Cópia do trompete de Johann Wilhelm Haas.....	54
Fig. 40 Cópia do trompete de Leonhard Ehe.....	55
Fig. 41 Cópia do trompete de chaves de Alois Doke. ....	56
Fig. 42 Cópia do trompete clássico Demilune.....	56
Fig. 43 Cópia do trompete clássico de orquestra.....	57
Fig. 44 Instrumentos e acessórios pertencentes ao Museu dos Coches.....	67
Fig. 45 Trombeta pertencente ao Museu dos Coches.....	68
Fig. 46 Parte de clarim da sonata de nº 6 da Charamela Real. ....	69
Fig. 47 Pintura no forro da Igreja São Francisco de Assis (Ouro Preto-MG).....	74
Fig. 48 Anjo tocando trompete. Pintura de Athaíde.....	74
Fig. 49 Carro das Cavalhadas com o destaque de um músico.....	78
Fig. 50 Título da parte cavada dos clarins na obra <i>Matinas de Natal</i> . ....	84
Fig. 51 Igreja dos Carmelitas no Paço Real e Imperial. ....	87
Fig. 52 Trompetistas a cavalo no desembarque da princesa Leopoldina. ....	92
Fig. 53 Página de dedicatória à princesa. ....	93
Fig. 54 Tabela de músicos da Capela Imperial de 1843.....	97
Fig. 55 Chameleiros anunciando D. Pedro II na abertura da Assembléia.....	98
Fig. 56 Trompetistas a cavalo com trompetes naturais. ....	98
Fig. 57 Gráfico de repertório para trompete no Acervo do Cabido.....	109
Fig. 58 Indicação de afinação em Si bemol <i>Bfa</i> . ....	111

Fig. 59 Tessitura aproximada do repertório para clarim. ....	113
Fig. 60 Exemplo melódico da obra de Marcos Portugal. ....	114
Fig. 61 Exemplo de interpretação do trecho da obra de Marcos Portugal. ....	115
Fig. 62 Trecho da obra <i>Flos Carmeli...</i> de Nunes Garcia. ....	116
Fig. 63 Exemplo de trompetes e tímpanos tocando a mesma divisão. ....	117
Fig. 64 Intervalos de segundas realizadas pelos trompetes. ....	117
Fig. 65 Segundas características na peça de La Hache. ....	118
Fig. 66 Intervalos de oitava na peça de La Hache. ....	118
Fig. 67 Uníssonos para os trompetes na obra <i>Flos Carmeli...</i> de Nunes Garcia. ....	119
Fig. 68 Exemplo de grande salto intervalar dado por Tarr. ....	119
Fig. 69 Exemplo musical para transposição de oitavas. ....	121
Fig. 70 Exemplo de transposição de oitava inadequada. ....	122
Fig. 71 Erro em autógrafo, cópia e edição moderna. ....	125
Fig. 72 Parte de clarins da <i>Missa Solemne</i> de Machado. ....	126
Fig. 73 Parte de <i>piston</i> da <i>Missa Solemne</i> de Machado. ....	127
Fig. 74 Trecho correspondente aos compassos 5 a 12 do <i>Te Deum</i> de Barbosa Araújo. ....	128
Fig. 75 Indicação dos instrumentos a serem utilizados na obra de Halévy. ....	129
Fig. 76 Capa do caderno de <i>pistons</i> . ....	130
Fig. 77 Primeira página dos Salmos. ....	131

## Lista de Quadros

Quadro 1 Medidas aproximadas de instrumentos de metal.....	45
Quadro 2 Tentativas na introdução do trompete barroco de tempos modernos de acordo com Tarr. ....	49
Quadro 3 Músicos pertencentes à Charamela Real segundo Tarr.....	70
Quadro 4 Quadro com listagem de obras que contêm partes de trompete natural. ....	161
Quadro 5 Quadro com listagem de obras que contêm partes de trompete cromático. ....	165

## Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1 - O Trompete, sua origem e desenvolvimento .....	5
1.1 - Origem do instrumento e seus ancestrais .....	5
1.2 - O trompete natural utilizado durante o período Barroco.....	14
1.2.1 - Clarim, um trompete natural e suas variações .....	28
1.3 - A busca pelo cromatismo no trompete .....	36
1.4 - Identificação e classificação do trompete na família dos metais.....	41
1.5 - A reconstrução do trompete barroco e os instrumentos históricos hoje .....	46
Capítulo 2 - O Clarim no Brasil, do “descobrimento” até a vinda da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro .....	59
2.1 - Portugueses, Indígenas, Jesuítas e Negros – Introdutores do trompete no Brasil ...	59
2.2 - A Charamela Real em Portugal e suas “inevitáveis” implicações na prática brasileira.....	64
2.3 - O clarim da Idade do Ouro para a Terra do Ouro.....	71
Capítulo 3 - A Presença do Clarim na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro .....	83
3.1 - Na Capela Real e Imperial.....	83
3.2 - Trompetistas reais e imperiais do Rio de Janeiro .....	100
3.3 - Do repertório para clarim e de sua interpretação.....	108
3.3.1 - Uso e funções do clarim.....	113
Considerações Finais.....	133
Referências Bibliográficas .....	137
Anexos.....	145

Anexo I - Quadro de construtores de trompete e trombone de Nürnberg (início do séc. XVI - início do séc. XIX). .....	147
Anexo II - Linha de raciocínio construída, a partir de Benade (1992, p. 188), para obter as medidas aproximadas que influenciam na afinação e timbre dos instrumentos de metal.....	151
Anexo III - Quadro listando músicos alemães contratados para a Charamela Real de Lisboa.....	153
Anexo IV - Documentos referentes a Marcos Coelho Neto transcritos por Curt Lange. ....	155
Anexo V - Músicos em Vila Rica no século XVIII relacionados ao trompete.....	159
Anexo VI - Quadros com listagem do repertório para trompete natural e cromático do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. ....	161
Anexo VII - Documento referente à música na Fazenda de Santa Cruz. ....	167
Anexo VIII - Partitura de Damião Barbosa Araújo – 1º movimento (partitura, partes cavadas e transcrição). ....	169
Anexo IX - Caderno de “ <i>pistons</i> ” dos Salmos de Marcos Portugal e sua respectiva transcrição.....	205
Anexo X - Tabela de mestres de capela da Capela Real e Imperial. ....	233
Anexo XI - Edição da <i>Flos Carmeli... - Antífona a 4 para Nossa Senhora do Carmo</i> . 235	

## Introdução

Tomando-se por base os músicos práticos da atualidade, notamos que a especialização técnica nos instrumentos musicais é muito valorizada. Entretanto, além desse desenvolvimento, é necessário, para uma apresentação de boa qualidade, o conhecimento de estilo, uma parte também importante na execução musical que possibilita maior fidelidade à forma como a música era interpretada em sua época de composição. Assim, acreditamos que, para a música, o desempenho técnico e o conhecimento estilístico são tão complementares quanto a coerência e a coesão para o entendimento de um texto.

Seguindo uma tradição da prática de execução, verificamos maior preocupação com o produto sonoro final, por vezes sem a fundamentação necessária para uma interpretação mais adequada, pois sabemos que um bom resultado musical não depende somente de notas tocadas corretamente. A música necessita também de contextualização, de interpretação realizada por um músico ou um grupo de músicos, envolvendo tanto o lado subjetivo, mediante a visão única do intérprete, quanto o racional, retirado de regras criadas pelo tempo, espaço e pessoas.

Atualmente, identificamos diversas formas de resgate para as características de estilos em diferentes períodos, como filmes, gravações de áudio, artigos, monografias, dissertações, teses ou livros. Já para a “música antiga”, a contextualização histórica nos é trazida principalmente por tratados, manuscritos e documentos de época, ou até mesmo por meio da cultura transmitida de geração em geração.

Pensamos que nem sempre as atualizações necessárias são informações novas. Às vezes precisamos recorrer aos conhecimentos do passado para eventualmente compreendermos um percurso. Desta forma, um estudo como o que propomos permite adquirir informações que possam colaborar para a prática interpretativa historicamente orientada.

No Brasil, o número de pesquisas relacionadas à musicologia histórica cresceu significativamente nos últimos quinze anos e ambos os campos, pesquisa prática e musicológica, auxiliam-se. Neste caso, instrumentistas especialistas são requisitados para a

demonstração prática da pesquisa histórica, e esta se mostra necessária a uma prática mais adequada. Observamos a presença de centros de apoio para pesquisas desse porte, como as universidades paulistas UNICAMP, UNESP e USP, além de cursos que colaboram com as especializações nesse campo, dentre eles o Festival de Curitiba-PR e o Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, que acontece na cidade de Juiz de Fora-MG. Há também a atuação de músicos que se especializam em interpretação historicamente orientada, como Helena Jank e Edmundo Hora (cravo), Luiz Otávio dos Santos (violino barroco), Ricardo Kanji (flauta doce e traverso), entre outros.

Destinando nossa pesquisa à especialização que vem acontecendo durante os últimos anos, focaremos nossa atenção no trompete para nos direcionar a um ponto bem específico, que é a presença do clarim no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX. Em nossa pesquisa evidenciamos a presença deste instrumento em diversas regiões do país, destacando-se o Nordeste, Minas Gerais e, posteriormente, Rio de Janeiro. Consideramos significativo um estudo sobre a presença desse instrumento no século XIX, já que é um período a partir do qual esta última cidade adquiriu maior importância com a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808.

No que se refere ao estudo da sonoridade, sabemos que o timbre de um instrumento de metal, ainda que possa se alterar devido a condições anatômicas e controle de ar do músico, é definido principalmente pela sua forma interna, comprimento e, em parte, pelo material. Se o comprimento do tubo de um trompete for diminuído, os harmônicos se transpõem, deixando conseqüentemente o som mais agudo e mais brilhante; no sentido inverso, se este mesmo comprimento for aumentado, as notas fundamentais do instrumento se estabelecem em uma região mais grave, o que permite uma sonoridade relativamente mais escura. Considerando esses aspectos, além da diferença de construção dos bocais e campanas, podemos afirmar que a sonoridade do trompete moderno se difere daquela do clarim.

Pelas partituras observadas durante a pesquisa, notamos que a série harmônica do clarim posiciona-se no pentagrama uma oitava abaixo em relação à do trompete moderno, demonstrando então, que o clarim possuía um comprimento maior de tubo. Já o trompete *piccolo*, atualmente utilizado para execução de peças barrocas, apresenta tamanho

ainda menor, o que altera significativamente o timbre com relação ao instrumento utilizado na época, uma vez que adquire sonoridade ainda mais brilhante do que aquela pertencente ao trompete moderno. Como podemos notar, dadas as suas características timbrísticas, um estudo mais específico sobre o clarim no período mencionado é bastante pertinente.

No primeiro capítulo de nossa dissertação, com o objetivo de fornecer contextualização para o clarim, desenvolvemos conteúdo referente à história geral do trompete. Nesta parte do trabalho procuramos demonstrar uma linha de evolução do instrumento musical, enfatizando suas características e diferentes fases de seu desenvolvimento, buscando ainda a definição para o clarim por meio de dicionários de época e pesquisa de caráter bibliográfico. Além disso, identificamos ancestrais do trompete, tratamos de problemas de nomenclatura e também mencionamos acontecimentos significativos para a música historicamente orientada para trompete.

A parte histórica referente à atuação desse instrumento no Brasil é descrita sobremaneira no segundo e terceiro capítulos de nossa dissertação. No segundo encontram-se os dados mais antigos, até o presente momento, que foram obtidos por nossa pesquisa. Estes dados nos remetem às terras brasileiras antes mesmo de serem configuradas como país. Ou seja, há informação sobre a presença de ancestrais do atual trompete desde a época em que estas terras se encontravam divididas entre o domínio português e espanhol.

Ainda nesta parte de nosso trabalho tratamos a ligação entre o trompete e os diferentes povos que aqui habitaram, como os indígenas, os portugueses e os negros dentre outros. O período abordado no segundo capítulo é correspondente com a linha temporal que vai da chegada dos portugueses, a “Descoberta do Brasil”, até o desembarque da corte portuguesa no Rio de Janeiro.

Já no terceiro e último capítulo de nossa dissertação, o assunto principal é a participação do clarim na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro. Esta que foi, segundo André Cardoso (2005, p. 185), “uma das mais importantes instituições musicais do Império brasileiro” e também, como informa Ayres de Andrade (1967, v.1, p. 19), foi, ainda que por “pouco tempo”, “o mais importante núcleo de música religiosa de todo o continente americano”. Neste capítulo evidenciamos o uso do trompete natural no Rio do século XIX baseando-nos principalmente no repertório do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de

Janeiro, material disponível *on line* diretamente relacionado à música que era interpretada na Igreja dos Carmelitas, a Capela Real e Imperial.

Realizamos um levantamento de quais dessas obras possuem partes para trompete, tanto para o instrumento natural quanto para o cromático, descrevendo ainda algumas características da escrita do período para o trompete. Deste Acervo consultado, apresentamos um gráfico relacionando qual porcentagem das obras possui partes para trompetes, as quais dividimos ainda em duas listagens, uma de músicas que possuem partes para trompete natural e outra de músicas que possuem partes para trompete cromático.

A partir de referências bibliográficas, como o trabalho realizado por Carlos Eduardo de Azevedo e Souza (2003) – *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro...* – e também aquele feito por André Cardoso (2005) – *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* –, foi possível também identificar nomes de músicos do período relacionados ao trompete e informações biográficas dos mesmos, as quais correlacionamos com outros nomes de músicos que se encontram no trabalho de Ayres de Andrade (1903-1974) – *Francisco Manuel da Silva e seu tempo...* –. Isto nos permitiu organizar algumas informações de determinados intérpretes vinculados tanto ao trompete natural quanto ao cromático, que tiveram passagem pela Capela Real e Imperial ou mesmo pelo Rio de Janeiro no século XIX.

Desta maneira, esperamos colaborar para a História do Trompete no Brasil, preenchendo lacunas que possam existir no conhecimento de nossos músicos e, sobremaneira, fornecer informações para aqueles que buscam realizar a prática historicamente orientada e se especializar neste instrumento musical.

## Capítulo 1 - O Trompete, sua origem e desenvolvimento

### 1.1 - Origem do instrumento e seus ancestrais

Embora não tenhamos certeza científica de onde ou quando surgiu o trompete, acreditamos atualmente que esse instrumento musical de sopro, da família dos metais, teve sua origem em uma forma primitiva como um chifre, um instrumento de madeira ou até mesmo uma concha do mar. Em 1982, a ITG (*International Trumpet Guild*)<sup>1</sup> publicou uma tabela cronológica do trompete,<sup>2</sup> sugerindo a concha – aproximadamente 7000 a.C. – como o primeiro ancestral do instrumento. A figura abaixo ilustra uma concha que poderia servir como um instrumento musical rudimentar de sopro:



**Fig. 1** Concha (três diferentes posições).  
**Fonte:** Acervo de Clóvis A. Beltrami.

---

<sup>1</sup> ITG – Em português: Associação Internacional do Trompete. Segundo as informações do site oficial, esta Associação foi fundada em 1974 para promover comunicações aos instrumentistas ao redor do mundo. A ITG é representada por mais de 5.000 membros de 64 países.

<sup>2</sup> Organizada por Bruce Briney da Universidade de Illinois-Urbana, Urbana, e ilustrada por Charles Hooper, Nashville, a tabela *The Chronology of the Trumpet* foi publicada como um suplemento da *ITG NEWSLETTER* (1982).

Para Bruce Briney (1982), conforme sua tabela anteriormente mencionada, outro antecessor do trompete seria o *Shofar*.<sup>3</sup> Embora possa ser feito de chifres de diversos animais (à exceção dos bovinos), este instrumento datado por volta de 1000 a.C. é feito tradicionalmente de chifre de carneiro, e ainda hoje é utilizado em determinadas cerimônias religiosas judaicas. Na figura 2, localizada em *TapsBugler.com*,<sup>4</sup> observamos dois instrumentos deste tipo.



**Fig. 2** *Shofar*.  
**Fonte:** *TapsBugler.com*.

Também segundo Briney, podemos deduzir que somente a partir de 3600 a.C., quando se iniciou a Idade do Bronze,<sup>5</sup> seria possível identificar os primeiros instrumentos construídos em metal. Os trompetes egípcios (*Egyptian trumpets*), assim denominados por este autor, possivelmente foram os primeiros construídos em metal. De acordo com a tabela de Briney, esses instrumentos, utilizados durante o reinado de Tutankhamon, existiram por volta de 1500 a.C.. Em artigo no site Projeto Musical,<sup>6</sup> Sérgio Cascapera afirma que ao ser aberto o túmulo do faraó Tutankhamon em 1922, foram encontrados dois trompetes retos,<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Identificamos o aportuguesamento do nome desse instrumento para Chofar.

<sup>4</sup> Site com informações históricas sobre o *bugle* (tradicionalmente conhecido por corneta). Disponível em: <<http://www.tapsbugler.com/HistoryoftheBugle/HistoryoftheBugle1.html>>. Acesso em 07 de junho de 2008.

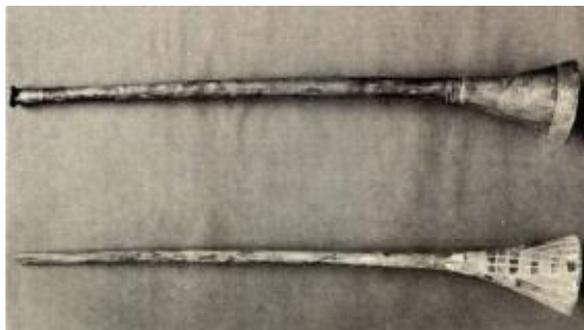
<sup>5</sup> Essa Idade, correspondente ao período da civilização no qual se desenvolveu a liga metálica resultante da mistura de cobre e estanho, foi posterior ao período neolítico (conhecido popularmente como Idade da Pedra).

<sup>6</sup> Site com conteúdo relacionado à música. Disponível em:

<<http://www.projetomusical.com.br/instrumento/index.php?pg=trompete>>. Acesso em 5 de maio de 2008.

<sup>7</sup> Sérgio Cascapera, professor de trompete da USP (Universidade Estadual de São Paulo), data esses trompetes de aproximadamente 1350 a.C. e afirma, em sua dissertação de mestrado (1992, p. 10), que o túmulo foi aberto em 1923. Essa informação possivelmente foi revista e posteriormente alterada, como podemos notar no artigo virtual.

sendo que um deles possuía 58,2 cm de comprimento e era construído em prata, enquanto o outro, de aproximadamente 50 cm, era construído em bronze.



**Fig. 3** Trompetes egípcios encontrados com o faraó Tutankhamon.

**Fonte:** *TapsBugler.com*.

Acerca de um dos trompetes acima mencionados, verificamos que: “[...] É fabricado de prata martelada, com uma faixa decorativa de ouro ao redor da extremidade do pavilhão e com bocal de ouro. O tubo cônico e o pavilhão são feitos de duas peças separadas, soldadas com prata” (*The Trumpet of Tutankhamun* - versão 1.0).<sup>8</sup> Além dessas características, há também um painel decorado no pavilhão do instrumento,<sup>9</sup> cuja foto observamos na figura 4.



**Fig. 4** Campana do trompete egípcio utilizado no reinado do faraó Tutankhamon.

**Fonte:** *The Trumpet of Tutankhamun* - versão 1.0.

---

<sup>8</sup> Programa feito por Hans van den Berg, Utrecht University, Holanda, 1996, com conteúdo relacionado ao trompete egípcio. Contém gravação do som deste instrumento, que foi realizada em 1939 no Museu Egípcio do Cairo pela Radio BBC. Disponível em: <<http://www.towers-online.co.uk/software/trumpet.zip>>. Último acesso em 11 de outubro de 2008.

<sup>9</sup> Para denominar essa parte do instrumento usualmente encontramos a palavra campana.

A respeito desses instrumentos e de sua função na época em questão, encontramos as seguintes informações:

Existe pelo menos mais um [desses instrumentos], de proveniência desconhecida, conservado no Museu do Louvre em Paris, na França. Feito de bronze, com 53 centímetros de comprimento e um pavilhão muito mais largo, com 16 centímetros de diâmetro, é provavelmente datado do período Ptolomaico.

No antigo Egito, o trompete (conhecido por *sheneb*) parece ter sido primordialmente um instrumento musical militar. Assim, os trompetistas são encontrados próximos ao rei, em cenas de batalhas e de paradas militares. São poucos os casos em que é mostrado o uso do trompete em cerimônias culturais (*The Trumpet of Tutankhamun* - versão 1.0).

Possivelmente, pelo fato de possuírem uma sonoridade relativamente forte, os trompetes, desde suas formas mais arcaicas, foram utilizados como instrumentos de sinalização.<sup>10</sup> Desde a Antigüidade, eles estiveram associados a diversas funções, tanto militares, como é o caso dos trompetes egípcios, quanto religiosas, como ocorre com o *Shofar*, anteriormente descrito como um instrumento utilizado em celebrações judaicas.

Além das civilizações já mencionadas, outras fizeram uso de possíveis ancestrais do trompete. Edward H. Tarr<sup>11</sup> (1988, p. 24-29) cita, entre outros, gregos, romanos, indianos, chineses, tibetanos, celtas e sumérios. Philip Bate<sup>12</sup> (1972, p. 94) e Tarr (1988, p. 24) apresentam como exemplo referente à Grécia o *Salpynx*, instrumento datado

---

<sup>10</sup> Tradição que perdura até o presente momento com a execução de diferentes toques, que representam comandos específicos a batalhões ou, até mesmo, a corporações marciais de música, com a utilização de cornetas.

<sup>11</sup> Trompetista e musicólogo, considerado um dos pioneiros na reintrodução dos instrumentos históricos de metal. Realizou cerca de 100 gravações com trompete barroco, trompete romântico em Fá, e corneto. Tarr também lecionou na Academia de Música de Basel (*Musikhochschule* e *Schola Cantorum Basiliensis*) de 1972 a 2001, foi diretor do Museu de Trompete de Bad Säckingen de 1985 a 2004 e, dentre suas publicações, encontram-se cerca de 70 artigos publicados na primeira e segunda edição do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

<sup>12</sup> Bate (1909-1999) teve sua formação principal em paleontologia e geologia. Entretanto, dedicou-se ao estudo da música, sendo responsável por publicações na área histórica dos instrumentos de sopro, dentre as quais se destacam: *The Oboe* (1956), *The Trumpet and Trombone* (1966) e *The Flute, A Study Of Its History, Development and Construction* (1969).

cinco séculos antes de Cristo, feito de marfim e bronze, pertencente ao *Museum of Fine Arts* de Boston.<sup>13</sup>



**Fig. 5** *Salpynx*.

**Fonte:** *Museum of Fine Arts*.

Em tratado de 1795, intitulado *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker- Kunst*, Johann Ernst Altenburg<sup>14</sup> (1734-1801) divide os instrumentos, que ele define como “tipos antigos de trompetes” (p. 6-8), em três diferentes classes, dentre as quais mencionaremos as duas primeiras.<sup>15</sup> Na primeira classe inclui os instrumentos hebraicos: o já citado *shofar* (*jobel* ou *keren* em hebraico); os trompetes “feitos por Moisés” (p. 7), identificados por ele como *tuba antiqua ebraea*; e ainda o *cano* ou *bucca*, que era utilizado pelos músicos da Antigüidade, particularmente para dar sinais em batalhas, como comandos de ataque ou de retirada. Já na segunda classe, Altenburg enumera três tipos de instrumentos comuns aos romanos: a *Tuba*, também identificado por ele como *tuba directa*, por possuir um formato reto e semelhante a um tubo; o *Lituus*, pouco menor do que a *tuba*, curvado em direção ao fim; e a *Buccina*, instrumento curvado ao longo de seu corpo.

---

<sup>13</sup> Além do *salpynx*, podemos observar, por meio do site pertencente a este museu, que a coleção de instrumentos antigos contém diversos tipos de trompetes, trombones, trompas etc. Disponível em: <<http://www.mfa.org>>. Acesso em 15 de maio de 2008.

<sup>14</sup> Natural de Weissenfels, J. E. Altenburg atuou como trompetista e organista. Em seu tratado são discutidos diversos tópicos, tais como: o trompete em “tempos antigos”, a posição hierárquica dos trompetistas na música Barroca, os construtores e trompetistas, e o estilo de execução de seu tempo. Utilizaremos uma tradução de seu trabalho feita por Edward Tarr, porém, as referências serão feitas de acordo com o original (ALTENBURG, 1795).

<sup>15</sup> Na terceira classe, Altenburg refere-se a instrumentos de cultura predominantemente oriental.

Bate (1972, p. 94-97) também associa aqueles três instrumentos à cultura romana, acrescentando ainda outro, denominado *Cornu*, “[...] grande chifre, gentilmente amarrado com fita pela maior parte de seu comprimento e com uma moderada campana em forma de funil. Sua medida total era algo em torno de 11 pés”.<sup>16</sup> Destacamos que este autor atribui uma função militar aos instrumentos romanos, descrevendo-os da seguinte forma: *tuba* – “[...] instrumento de Infantaria equivalente ao grego *Salpynx*”; *lituus* – “[...] instrumento de Cavalaria cônico-cilíndrico”; *buccina* – “O protótipo de *buccina* seria um chifre de boi com a extremidade cortada e usado tanto com ou sem um bocal de metal, assim como hoje é utilizado pelas pessoas do campo em muitas partes do mundo”. Ainda de acordo com ele, o termo *buccina* seria ambíguo devido a uma descrição feita por antigos escritores clássicos, que estenderiam seu significado de forma a incluir um *cornu* maior.

Embora Bate (1972, p. 95) mencione uma possível origem etrusca para o *lituus*, Tarr (1988, p. 25) defende que, além deste instrumento, a *tuba* e o *cornu* também se originaram entre os etruscos, civilização que os utilizava em procissões e batalhas. Acerca dos instrumentos relacionados, Tarr acredita que: “A confusão reinante, tanto nos trabalhos modernos quanto antigos, no que se refere à nomenclatura e ao uso destes instrumentos foi resolvida recentemente por Meucci (1985)”.

Assim, de acordo com os estudos mais recentes para sua época, Tarr apresenta uma descrição mais detalhada para os instrumentos já mencionados, sendo mais específico no que se refere ao formato, às medidas e ao material utilizado em sua construção. Desta forma, a *tuba*, denominada por ele *tuba romana*, “tinha o comprimento de aproximadamente 120 cm e possuía o tubo cônico, com um diâmetro de 10 mm na extremidade menor, expandindo-se para aproximadamente 26 mm na extremidade maior”<sup>17</sup> (1988, p. 7).

Vejamos ainda a sua definição para a *Buccina* e para os outros dois instrumentos:

---

<sup>16</sup> Medida equivalente a 30,48 cm. Assim, a medida desse instrumento seria de, aproximadamente, 3,35 metros.

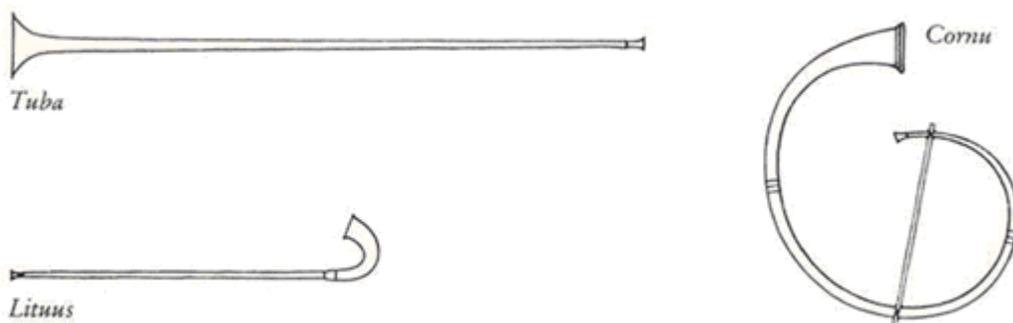
<sup>17</sup> Segundo Tarr (1988, p. 25), o *Museo Nazionale Etrusco* (Museu Etrusco), em Roma, possui um exemplar preservado.

A *buc(c)ina* foi um instrumento no formato de um gancho ou um ‘J’, e sem dúvida originado de uma haste de junco (ou algum material similar) que foi provida de uma campana feita de um chifre de animal.

O *cornu*, um instrumento longo e curvado, feito de bronze e na forma de um G, [...] mas não um trompete no senso de nossa discussão.

[...] o *lituus* é confundido em fontes antigas com a *bucina*. Ele também tinha o formato de um gancho e parecia variavelmente ser feito de dois tipos de materiais [...] <sup>18</sup> (TARR, 1988, p. 25).

Para exemplificar as descrições apresentadas por Tarr, reproduzimos a seguir uma ilustração, na qual observamos três dos instrumentos já citados:



**Fig. 6** *Tuba*, *lituus* e *cornu* segundo Tarr.  
**Fonte:** TARR *apud* SIMÃO (2007, p. 8).

Ao procurar uma definição geral para trompete, Tarr relaciona características de dois instrumentos antigos, a *tuba romana* e o trompete natural “Barroco”, e outros dois instrumentos modernos, o trompete em Si bemol e o trompete *piccolo* em Si bemol. Assim identifica que a presença do bocal e da campana, o diâmetro do tubo relativamente estreito, e o fato de que, com poucas exceções, o trompete sempre apresentou o formato reto e não coloidal, são comuns a todos os trompetes ao longo da história. Desta maneira, sua definição é a seguinte:

---

<sup>18</sup> *The buc(c)ina was an instrument in the shape of a hook or a ‘j’, and no doubt originated from a stalk of cane (or some other similar material) which was provided with a bell made out of an animal horn. The cornu, a long, curved instrument made out of bronze in the form of a ‘G’, [...] but not a trumpet in the sense of our discussion. [...] the lituus, is confused in the old sources with the bucina. It was also hook-shaped and seems variously to have been made of two kinds of material [...].*

O trompete é um instrumento de sopro feito para soar através das vibrações dos lábios do instrumentista: além de um bocal mais ou menos desenvolvido, ele consiste de um tubo cilíndrico ou cônico de diâmetro relativamente estreito que não é coloidal, terminando em uma campana<sup>19</sup> (TARR, 1988, p. 8).

No que se refere à origem da palavra trompete, Altenburg (1795, p. 1-2), identifica que “a palavra alemã *Trompete* é derivada de diversas maneiras”. Ele menciona que “alguns a delinham da palavra grega **tromos**, outros do latim **tremor**, i.e. uma vibração ou um tremor – ambos nomeadamente por seu som de vibração ou tremor”. Portanto, uma relação entre vibração e produção do som. De acordo com este mesmo autor:

[...] Outros [derivam trompete] da palavra francesa **trompe**, i.e., uma tromba de elefante, desde que os longos trompetes e tubos soprados pelos romanos tivessem aproximadamente a forma de tal tromba no final do instrumento, assim, eles formariam seu diminutivo *trompette*, i.e., uma pequena tromba. A maioria, no entanto, olha para a origem na antiga palavra alemã **Tromm**, na qual um som, vibração, ou ruído é expresso ao fechar os dentes; e através da antiga palavra *Trommet* é dito ser originada. Posteriormente, meramente por causa de eufonia, o *p* é dito ser acrescentado, e de tal maneira o instrumento veio a se chamar *Trompete*<sup>20</sup> (ALTENBURG, 1795, p. 3).

Ainda sobre a questão etimológica, Tarr (1988, p. 39) acredita que o termo *trumpa* – que designou um instrumento,<sup>21</sup> possivelmente de origem Árabe –, mencionado pela primeira vez nos escritos de William de Palermo, por volta de 1180, foi significativa para a posteridade. Segundo ele, a partir de formas derivadas deste termo, desenvolveram-se outros, pertencentes às diversas linguagens. Dentre eles:

---

<sup>19</sup> *The trumpet is a wind instrument which is made to sound by the vibrations of the players' lips: besides its more or less well-developed mouthpiece, it consists of a relatively narrow-bore conical or cylindrical tube which is not coiled, ending in a flared bell.*

<sup>20</sup> [...]Others [derive it] from the French word **trompe**, i.e., an elephant's trunk, for since the long tubes and trumpets blown by the Romans had approximately the form of such trunk at the end of the instrument, thus they formed from it diminutive *trompette*, i.e., a small trunk. Most, however, look for the origin in the Old German word **Tromm**, with which a sound, vibration, or noise made by the closing of the teeth is expressed; and thus the old word *Trommet* is said to have originated. Afterwards, merely for euphony's sake, the *p* is said to have been inserted, and in such a manner the instrument came to be called *Trompete*.

<sup>21</sup> De acordo com Tarr (1988, p. 39), este foi demonstrado a Ricardo Coração de Leão (1157-1199) durante a Terceira Cruzada, em sua passagem pela Sicília.

- *trumpa, trumb, trum(m)et, trompete*, em Alemão;
- *trompe, trompette*, em Francês;
- *trump, trumpet*, em Inglês.<sup>22</sup>

Outras palavras que devem ser consideradas para a etimologia de trompete são aquelas herdadas do italiano, possivelmente oriundas do Latim: *tromba, trombeta, e trombeta*. Como exemplifica Tarr (1988, p. 54), o uso escrito do termo *trombeta* pode ser verificado já na transição do século XIII para o XIV, ou seja, no Inferno da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321).

Por outro lado, no que se refere especificamente ao instrumento, na época das Cruzadas, a *Busine* é considerada por Tarr (1988, p. 38) como o mais importante tipo de trompete para o mundo ocidental. De acordo com ele, este instrumento pode ser definido como um trompete longo de metal, usualmente cilíndrico, cujo nome derivou do termo francês *buisine* (por volta de 1250); ambos os termos, tanto *busine* quanto *buisine*, possivelmente são derivados da palavra latina *bucina*.



**Fig. 7** *Busine*.

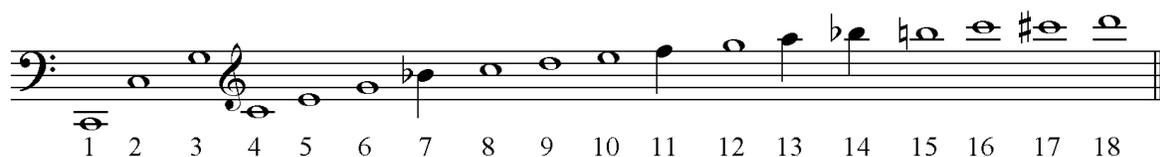
**Fonte:** MENDE (1978, p. 27).

<sup>22</sup> Mesmo que a palavra *trompete*, indicando um possível aportuguesamento em tempos modernos da palavra inglesa *trumpet*, ainda possa ser encontrada, não consideramos seu uso adequado. Em português, utilizamos a palavra *trompete*.

Assim, até o presente momento, procuramos desenvolver brevemente algumas considerações acerca do trompete, tanto no que diz respeito à etimologia da palavra quanto aos aspectos organológicos dos diferentes instrumentos que poderíamos considerar como seus ancestrais. Percebemos que as informações históricas sobre o trompete são numerosas e, por vezes, dúbias. Se, da mesma forma que Briney (1982), considerarmos a concha como o primeiro ancestral deste instrumento, sua origem estaria distante de nós em aproximadamente 9.000 anos, ou mesmo, em 8.800 anos do tempo de Altenburg, época em que ainda se utilizava o trompete natural.

## 1.2 - O trompete natural utilizado durante o período Barroco

O trompete natural é aquele que possui um tamanho fixo de tubo, e assim está limitado ao uso das notas da série harmônica natural. Portanto, por meio desta definição, poderíamos considerar naturais tanto os trompetes utilizados no período Barroco (1600-1750), quanto os trompetes egípcios, o *salpynx* e a *tuba romana*, dentre outros. Na figura 8 apresentamos a série harmônica com base em Dó, que serve de modelo para os trompetes naturais utilizados no período Barroco:



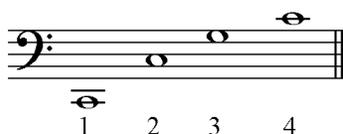
**Fig. 8** Série harmônica em Dó.  
**Fonte:** Figura criada pelo autor.

Observando a série harmônica acima, podemos constatar que há uma ausência de mais notas na região grave do instrumento, ou seja, uma distância intervalar grande entre os primeiros harmônicos (de 1 a 5), podendo, no entanto, realizar uma escala diatônica a partir do harmônico de número 8, e uma escala cromática somente a partir do harmônico de número 13. Como há maior número de notas na região aguda, mais recursos melódicos são

possíveis na mesma. Ainda com relação à figura anterior, destacamos que as notas representadas pelas semínimas apresentam maiores desvios de afinação em relação ao temperamento igual.<sup>23</sup> De acordo com este sistema de afinação, os harmônicos de números 7 (Si bemol), 13 (Lá) e 14 (Si bemol) são notas baixas, e o de número 11 (Fá) é uma nota alta. A altura da série harmônica é alterada de acordo com o comprimento do tubo do instrumento. Desta maneira, quanto maior o tubo, mais grave ela será encontrada.

Possivelmente por questões de praticidade e uso, os trompetes são denominados de acordo com a série harmônica utilizada. Por exemplo: conhecemos por trompete em Dó aquele com a base em Dó; e trompete em Ré aquele com a base em Ré. Lembramos ainda que a nota fundamental da série harmônica “principal” representa a afinação do instrumento.<sup>24</sup>

Acreditamos que, inicialmente, o instrumento não utilizava todas as notas pertencentes à série harmônica. Uma informação que colabora com este pensamento é fornecida por Johannes de Grocheo (ca.1255-ca.1320), que escreveu sobre a “extensão” do trompete em seu tratado *De arte musicae* (ca.1300). Segundo Tarr (1988, p. 42), aquele teórico menciona que o trompete tinha o domínio das três consonâncias perfeitas, definindo desta forma, o uso dos quatro primeiros harmônicos da série, ou seja, “os trompetistas tocavam no registro grave de seus instrumentos”.



**Fig. 9** Tessitura do trompete do final da Idade Média segundo Grocheo.

**Fonte:** TARR (1988, p. 42).

<sup>23</sup> Sistema de afinação utilizado atualmente, que divide a coma pitagórica em 12 partes exatamente iguais.

<sup>24</sup> Como o trompete moderno possui uma série harmônica correspondente a cada diferente posição, adicionamos o adjetivo “principal” para representar aquela que não aciona nenhuma válvula, ou então, a conhecida por nós como primeira posição. Atualmente, utilizamos a palavra afinação de duas maneiras: afinação do instrumento (*pitch*, em inglês), representada pela fundamental da série harmônica “principal”; e afinação em relação a outro instrumento ou a um sistema (*tune*, em inglês), por exemplo, em relação ao temperamento igual. Diferente da tradição oral que, por exemplo, nos ensina a dizer instrumento afinado em Dó, a melhor proposta talvez seja a utilização da palavra “fundamentação”. Portanto, neste caso, o correto seria chamá-lo de trompete em Dó, aquele fundamentado na série harmônica de Dó.

Embora essas consonâncias perfeitas sejam representadas por este autor na região grave (clave de Fá), o tamanho do tubo não deve ser desconsiderado, uma vez que: se o instrumento da época possuísse o mesmo comprimento de tubo de um trompete egípcio, ou mesmo de um trompete moderno sem auxílio das válvulas, os sons emitidos seriam mais agudos e, desta maneira, ao invés do uso da clave de Fá, seria mais adequada a representação dos mesmos harmônicos na clave de Sol ou uma oitava acima.<sup>25</sup>

Ainda de acordo com Tarr (1988, p. 53), por volta de 1400, os construtores de instrumentos do final da Idade Média descobriram uma técnica que permitiria dobrar os tubos, modificando desta maneira o formato do instrumento. Esta técnica, que consistia em utilizar os pontos de fusão dos diferentes tipos de metal, resultou no desenvolvimento de um trompete em forma de S, ilustrado na figura 10,<sup>26</sup> ou ainda no *folded trumpet* (trompete dobrado), nome atribuído ao instrumento cujo formato é comum à maioria dos trompetes utilizados no período Barroco, como veremos adiante.



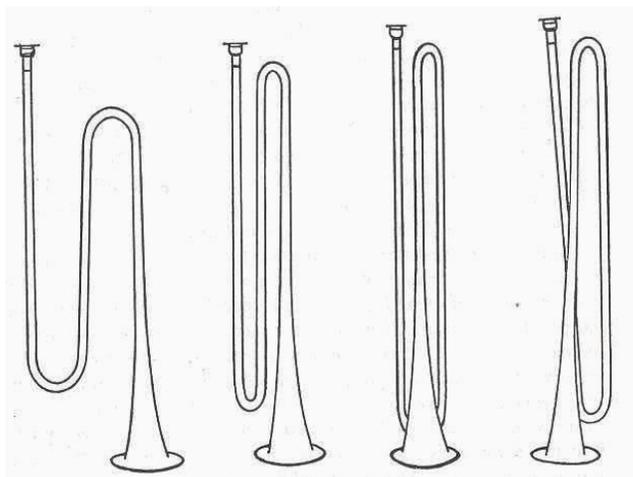
**Fig. 10** Trompete em forma de S.  
**Fonte:** MENDE (1978, p. 32).

---

<sup>25</sup> Se considerarmos a informação de Bate (1972, p. 102) que permite identificar a *buisine* como um instrumento que possuía o comprimento de 4 pés (aproximadamente 122 cm), as consonâncias sugeridas por Grocheo deveriam ser representadas na clave de sol, pois esta medida é equivalente à medida aproximada de um trompete moderno em Dó (Ver Quadro 1).

<sup>26</sup> Segundo Emilie Mende, a imagem é um “detalhe da pintura de Filippino Lippi, datada do século XV, que se encontra na *Nacional Gallery*, em Londres”.

Ao tratarmos do formato do trompete, observando a figura 11 compreendemos parcialmente sua evolução entre os séculos XIII e XVIII. Nesta imagem, Bate divide o desenvolvimento em quatro estágios, nos quais o instrumento vai sendo retorcido para uma forma cada vez mais próxima à da atualidade.



**Fig. 11** Dobramento do trompete.  
**Fonte:** BATE (1972, p. 103).

O primeiro estágio localiza-se entre os séculos XIII e XIV, período em que o trompete possuía uma forma semelhante à de um S em um mesmo plano, como vimos na figura 10. No segundo estágio, encontramos a forma de S mais estreita, ou seja, como o próprio autor afirma, o “vai e vem”<sup>27</sup> do instrumento encontra-se mais próximo. O terceiro estágio representa o momento em que este “vai e vem” encontra-se em dois planos, referente ao fim do século XV e século XVI. Já em relação ao quarto estágio, no qual o trompete possui os tubos do bocal e da campana cruzados, Bate considera como uma variante do terceiro. Ainda segundo este autor, o formato mais satisfatório foi aquele em que as três seções de tubos estavam posicionadas paralelamente (terceiro estágio), ou seja, aquele que identificamos como modelo padrão do período Barroco, referente aos séculos XVII e XVIII.

Sabendo que os instrumentos deste tipo necessitavam de um comprimento maior, podemos deduzir que essa modificação de formato simplificou o manuseio dos

---

<sup>27</sup> Para referir-se às curvas do instrumento, Bate utiliza a palavra “zigzag”.

trompetes. Tarr (1988, p. 53-54) menciona que, com a técnica de dobrar o metal, os instrumentos que possuíam cerca de dois metros de comprimento teriam seu tamanho reduzido para aproximadamente um terço, e acrescenta ainda que poderiam ser transportados mais facilmente para campanhas militares ou eventos cerimoniais.

Apesar de considerarmos trompetes naturais a maioria dos instrumentos anteriormente citados nesse trabalho, o nome trompete natural foi atribuído por estudiosos, como Nikolaus Harnoncourt (1993) e Tarr (1988), com maior intensidade aos trompetes utilizados no período Barroco. De acordo com Reine Dahlqvist (1975, p. 2), este instrumento esteve presente nas orquestras durante todo o período Barroco e seu uso se estendeu até a era Romântica (ca.1600 até ca.1830-35). Porém, devido ao desenvolvimento da construção do instrumento e à especialização técnica de determinados músicos, que pode ser notada por meio do repertório, consideramos o apogeu do trompete natural durante o período Barroco. Em *The Trumpet* (1988, p. 85-137), Tarr nomeia essa época como a Idade de Ouro do Trompete Natural.

Entre os primeiros trompetistas atuantes nesse período podemos destacar Cesare Bendinelli<sup>28</sup> (1542?-1617), que escreveu o *Volume di tutta l'Arte della Trombetta* (1614), e Girolamo Fantini<sup>29</sup> (1600-d1675), autor do método de trompete publicado em 1638, *Modo per imparare a sonare di tromba*. Em ordem cronológica, Tarr (In BENDINELLI, 1975 [ca.1614], p. 10) menciona outros quatro documentos relacionados ao trompete no início deste período:

1. Os apontamentos de dois trompetistas alemães atuantes na corte dinamarquesa: Hendrich Lübeck (?-1619), escritos aproximadamente entre 1596 e 1609, e Magnus Thomsen (?-1612), escritos em 1598.

---

<sup>28</sup>Atuante tanto na Renascença quanto no Barroco, segundo Tarr (In BENDINELLI, [ca.1614] 1975, p. 10), Cesare Bendinelli veio de Verona, serviu por um tempo em Viena e, posteriormente, foi para Munique, onde liderou o grupo de trompetes na corte ducal de 1580 a 1617. Em direção ao final de seu período de serviço, em 4 de fevereiro de 1614, Bendinelli doou para a *Accademia Filarmonica* de Verona um trompete (Fig. 14) e o tratado *Volume di tutta l'Arte della Trombetta*.

<sup>29</sup> Até o presente momento, a única referência em português que trata deste músico é o trabalho de Flávio Fernando Boni (2008).

2. A *Tocatta* do *L'Orfeo* (1607) de Cláudio Monteverdi (1567-1643), o único registro completo preservado de improvisação em um grupo de cinco partes de trompetes.<sup>30</sup>

3. Significativas instruções de Michael Praetorius (1571-1621), presentes no terceiro volume do *Syntagma musicum* (1619).

4. Os sinais militares transmitidos por Marin Mersenne (1588-1648), em *Harmonie universelle* (1636-1637).

Esse trompete natural, utilizado antes mesmo de 1600, não possuía mecanismos que permitiam alterar as notas de sua respectiva série harmônica, a não ser com técnicas criadas posteriormente pelos instrumentistas.<sup>31</sup> Entretanto, uma vez que raramente encontramos partes de trompetes com notas não pertencentes a esta série, acreditamos, pelo menos até o presente momento, que tais técnicas eram consideradas difíceis, ou então, não aplicadas tradicionalmente. Um músico que merece destaque nesse tipo de técnica é o já mencionado Girolamo Fantini. De acordo com Iginio Conforzi<sup>32</sup> (In FANTINI, 1638 [1998], p. V), “Fantini utiliza, freqüentemente, notas que não fazem parte da escala dos harmônicos naturais: Si<sup>2</sup>, Ré<sup>3</sup>, Fá<sup>3</sup>, Lá<sup>3</sup>, Si<sup>3</sup>, Dó<sup>#4</sup>, Sol<sup>#4</sup>”.<sup>33</sup> Na figura 12, representamos com semínimas a seqüência destas notas, intercalando-as com aquelas pertencentes à série harmônica natural, representadas pelas semibreves:



**Fig. 12** Série harmônica com notas extras utilizadas por Fantini.

**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir de Conforzi (In FANTINI, 1638 [1998], p. V).

<sup>30</sup> Segundo Iginio Conforzi (ver nota 32), ela é na verdade a primeira partitura impressa de um conjunto de trompetes e, ainda, composta por Monteverdi; portanto, não improvisada.

<sup>31</sup> Esse tipo de técnica é, possivelmente, a que conhecemos em inglês por *lipping/bending*. Ou seja, o músico desvia a coluna de ar com a modificação postural dos lábios, baixando a nota cerca de meio tom ou mais. Também há casos em que o músico consegue elevar a nota.

<sup>32</sup> Professor de trompete do Conservatório *Giovan Battista Martini* de Bolonha (Itália), dedica-se a pesquisas sobre a história e o método de Girolamo Fantini. Conforzi também realizou gravações de músicas barrocas, incluindo peças de Fantini, interpretando trompete natural.

<sup>33</sup> Informações disponíveis na p. V, Prefácio do tratado de Fantini, reeditado por Iginio Conforzi em 1998.

A respeito da construção dos trompetes utilizados durante o período Barroco, Briney (1982) identifica que “[...] os primeiros construtores de trompete barroco, como [Anton] Schnitzer [?-1608]”, começaram sua produção em cerca de 1590. A partir dos trabalhos de Bate (1972, p. 7) e Tarr (1988, p. 83) observamos dois modelos diferentes construídos por Schnitzer. O primeiro deles, datado de 1581, se encontra no *Kunsthistorisches Museum* em Viena<sup>34</sup> e possui a forma tradicional de um trompete natural.



**Fig. 13** Trompete de 1581 do construtor Anton Schnitzer.

**Fonte:** *Kunsthistorisches Museum Vienna*.

Já o segundo modelo de Schnitzer, datado de 1585, é um instrumento que pertenceu a Bendinelli, e apresenta forma retorcida semelhante ao número 8, como observamos na figura 14.



**Fig. 14** Trompete de Bendinelli construído por Anton Schnitzer.

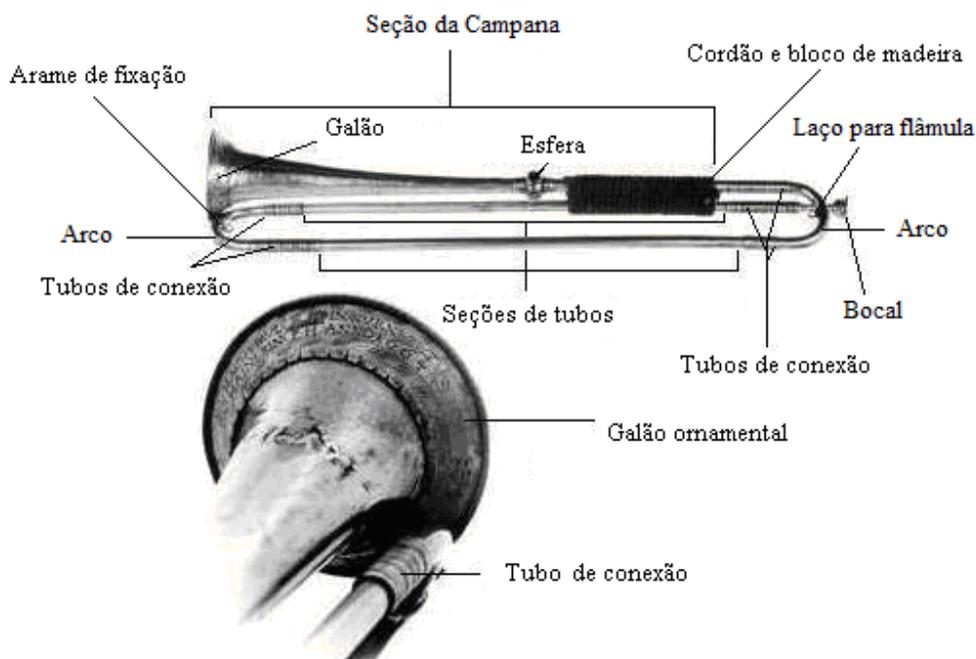
**Fonte:** *TapsBugler.com*.

Para maiores detalhes do modelo de trompete utilizado no período Barroco, reproduzimos a imagem de um trompete natural em Mi bemol, construído por Paul

---

<sup>34</sup> Disponível em: <<http://www.khm.at/system2E.html?/staticE/page3.html>>. Acesso em 07 de junho de 2008.

Hainlein (1626-1686). A partir desta, identificamos suas principais partes de acordo com a nomenclatura utilizada por Tarr (1988, p. 11) e Don L. Smithers (1988, p. 26-27).<sup>35</sup> Segundo o *Trompetenmuseum Bad Säckingen*, este instrumento de Nürnberg<sup>36</sup> (Alemanha) é datado de 1664.



**Fig. 15** Partes do trompete natural de Paul Hainlein.

**Fonte:** *Trompetenmuseum Bad Säckingen*. As anotações foram inseridas por nós.

Na figura apresentada observamos as seguintes partes: o bocal, peça que fica em contato com a boca do trompetista, responsável pela transmissão da vibração labial para o corpo do instrumento; os tubos de conexão (*ferrules*), partes que conectam as seções de tubos; os arcos (*bow* ou *bent*), pedaços de tubos dobrados que servem para unir os tubos retos (*lengths of tubing* ou *yards*) entre si e com a seção da campana; a seção da campana (terceira seção de tubo), parte do instrumento em que ocorre a saída do ar, responsável

<sup>35</sup> Na carência de nomenclatura específica em língua portuguesa, sugerimos aqui algumas traduções para os termos originais em inglês, as quais adotaremos em nosso trabalho. Para maiores detalhes, utilizamos uma foto encontrada no site do Museu do Trompete de *Bad Säckingen*. Imagem disponível em: <http://www.trompetenmuseum.de/exp.htm>. Acesso em 4 de julho de 2006.

<sup>36</sup> Em português: Nurembergue.

também pela maior amplificação do som; além da esfera (*ball*), do galão ornamental (*garland*), do cordão e bloco de madeira, do arame de fixação entre a campana e o primeiro arco e dos dois laços (localizados nos arcos) que servem para pendurar uma flâmula.

De acordo com Smithers (1988, p. 25-26), a esfera, além de decorativa, divide a terceira seção do tubo – parte na qual se encontra a seção da campana – ajudando o músico a segurar o instrumento. Já em relação ao galão ornamental, Smithers o define como uma tira de metal que cobre a campana, adicionando potência e servindo como elemento importante na decoração, e onde normalmente se encontrava a marca do construtor. O bloco de madeira encontra-se entre a primeira e última seção de tubos e, junto com o cordão (que pode ser também decorativo e envolve as três partes citadas), serve para fixar os tubos paralelamente.

A partir do instrumento ilustrado anteriormente, destacamos a importância da cidade de Nürnberg na história do trompete, não somente pelos construtores já mencionados, como Schnitzer e Hainlein, mas também pela presença de outras famílias que se especializaram na construção de instrumentos desse tipo, como é o caso da família Haas. De acordo com Tarr (1988, p. 100), esta foi, provavelmente, a mais reconhecida, da qual sobrevivem instrumentos construídos por três gerações: Johann Wilhelm Haas (1649-1723), Wolf Wilhelm Haas (1681-1760) e Ernst Johann Conrad Haas (1723-1792).

Nürnberg foi ainda um referencial com relação à construção de outros instrumentos de metal, como é o caso dos trombones. No Anexo I, reproduzimos um quadro com nomes e datas de diversos construtores daquela cidade. Além de Schnitzer e Hainlein, considerados por Tarr (1988, p. 99) como os nomes mais antigos entre os construtores, o autor destaca ainda o “[...] novo nome mais importante, a família Ehe”, da qual considera além de Isaac (1586-1632) e Georg Ehe (1595-1668), outras três gerações de construtores com o mesmo nome: Johann Leonhard Ehe I (1638-1707), J.L. Ehe II (1663-1724) e J.L. Ehe III (1700-1771). No *National Music Museum*<sup>37</sup> encontramos dois instrumentos originais de J. L. Ehe II, datados de ca.1710.

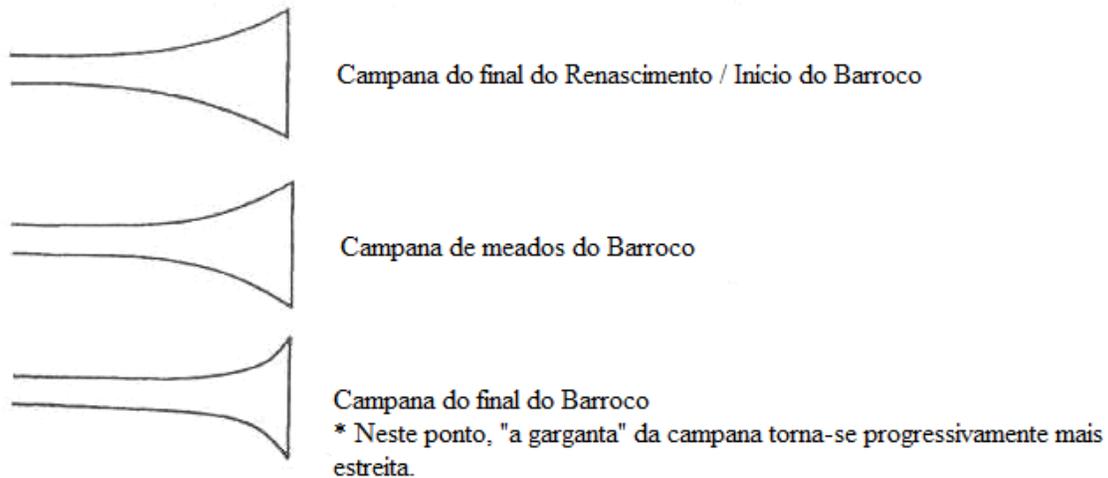
---

<sup>37</sup> Museu da universidade de Dakota do Sul. Disponível em: <<http://www.usd.edu/smm/UtleyPages/NaturalTrumpets/ThreeNurembergTrumpets.html>>. Acesso em 20 de junho de 2008.



**Fig. 16** Trompete original construído por Johann Leonhard Ehe II.  
**Fonte:** *National Music Museum.*

Para exemplificar o desenvolvimento do instrumento naquele período, vejamos a seguir uma ilustração, apresentada por Tarr, na qual observamos diferentes tipos de campana, correspondentes a três momentos distintos na construção dos instrumentos na cidade alemã já mencionada:



**Fig. 17** Três estágios de evolução da campana.  
**Fonte:** TARR (1988, p. 102).

A partir da imagem, podemos verificar que o primeiro desenho de campana possui um alargamento em forma de sino para fora e, posteriormente, sofre uma mudança significativa em sua construção. Tarr utiliza o termo “garganta” (*throat*) da campana para melhor descrever essa alteração, e ao falar do final do período Barroco conclui que: “Neste ponto, a garganta da campana começa a ser progressivamente mais estreita” (1988, p.102).

Em relação ao formato da campana, Arthur H. Benade<sup>38</sup> (1925-1987) nos permite identificar que esta é uma peça essencial na formação do timbre de um instrumento de metal. De acordo com este autor:

A frequência particular na qual a radiação torna-se realmente eficiente depende do formato interno e, especialmente, do formato da campana. Este é o motivo dominante para os diferentes membros de um coro de metais possuírem diferentes cores de som; até se bocais idênticos forem utilizados [...], os formatos de campana enfatizarão, de diferentes maneiras, os vários ingredientes de vibração<sup>39</sup> (BENADE, 1992, p. 188).

Ainda segundo Benade (1992, p.188), a afinação do instrumento depende do formato interno em seus três primeiros quartos (75% inicial do tamanho do instrumento) ou de sua medida total, enquanto a principal qualidade sonora (timbre), desconsiderando o bocal, depende do último terço (aproximadamente os últimos 33% do seu tamanho). Fundamentando-nos nestes dados, desenvolvemos uma linha de raciocínio para obter resultados aproximados, em instrumentos deste tipo, das medidas que influenciam nos fatores afinação e timbre (Anexo II). Vejamos a seguir a aproximação destas proporções para um trompete de 212 cm<sup>40</sup> (2,12 m):

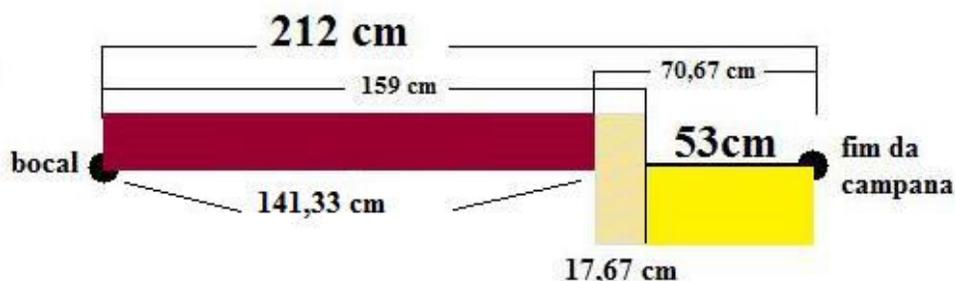
---

<sup>38</sup> Estudioso que se dedicou à pesquisa de acústica, realizando trabalhos relacionados à música, como as obras *Fundamentals of Musical Acoustics* (1976) e *Horns, Strings, and Harmony* (1960 [1992]), a qual utilizamos para nosso estudo.

<sup>39</sup> *The particular frequency at which the radiation becomes really efficient depends on the shape of the bore, and especially on the form of the bell. This is a dominant reason why different members of the brass choir have different tone colors; even if identical mouthpieces were used [...], the different bell shapes will have different ways in which they emphasize the various vibration ingredients.*

<sup>40</sup> Utilizamos aqui um exemplo de 212 cm em função de esta ser a medida aproximada de um trompete barroco em Ré. Mais informações de medidas para instrumentos de metal podem ser encontradas no tópico 1.4 de nosso trabalho.

## Trompete com 212 cm de comprimento



159 cm Região significativa para a afinação

70,67 cm Região significativa para o timbre

	Região significativa para afinação e timbre	17,67 cm
	Região significativa apenas para timbre	53 cm
	Região significativa apenas para afinação	141,33 cm

**Fig. 18** Proporções de medidas relacionadas com timbre e afinação.  
**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir de Benade (1992, p. 188).

Benade reitera seu ponto de vista ao citar como exemplo a utilização da surdina, peça inserida na campana que modifica significativamente a sonoridade do instrumento sem alterar a afinação<sup>41</sup> (1992, p. 188). Apresentamos agora duas surdinas utilizadas no período Barroco:<sup>42</sup>

<sup>41</sup> A experiência prática, no entanto, demonstra que isto não é definitivo, uma vez que a utilização da surdina na orquestra atual exige, às vezes, um pequeno ajuste na afinação geral do trompete moderno. Deve-se levar em consideração que as medidas dos instrumentos, trompete barroco e trompete moderno, são diferentes e, portanto, uma mesma medida exerce maior modificação na afinação do instrumento menor. Outro fator que influi nesse aspecto é a intensidade, mais especificamente a pressão que a coluna de ar exerce sobre os lábios. Portanto, quanto mais forte o instrumentista de metal toca, maior é a tendência em baixar a afinação e, quanto mais piano, maior a tendência em subi-la.

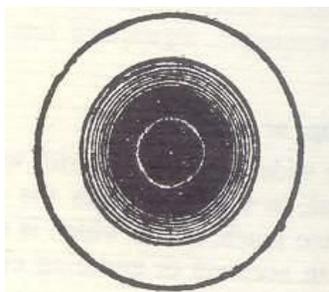
<sup>42</sup> Esta imagem das surdinas foi adicionada à obra de Altenburg na tradução para o inglês feita por Edward Tarr. Segundo este último, a surdina da esquerda, supostamente datada do séc. XVII, está sob a posse do Museu Histórico de Basel, enquanto a da direita, possivelmente do séc. XVIII, é pertencente a Gerhard Stradner (Viena). Ambas as surdinas possuem a altura aproximada de 15 cm.



**Fig. 19** Surdinas utilizadas nos séculos XVII e XVIII respectivamente.  
**Fonte:** ALTENBURG (1795, p. 87-88).

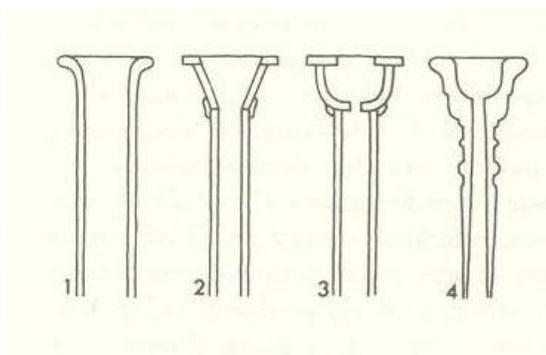
Traçando um paralelo entre o desenvolvimento das técnicas de construção e de tocar notas agudas, Tarr menciona também que a modificação de formato da campana (figura 17) colaborou para a transformação do som do trompete barroco, ou seja, “do pesado e escuro para o leve e claro” (1988, p. 102). A esse registro agudo do trompete foi atribuído o nome *clarino*, que também nos remete à palavra clarim, termos para os quais seremos mais específicos em tópico a seguir. Esta transformação, junto com o desenvolvimento da construção em Nürnberg, iniciou-se por volta de 1500.

Outro aspecto fundamental para o desenvolvimento técnico da prática desse registro foi o tipo de bocal utilizado no período. De acordo com Altenburg, “[...] o bocal é sem dúvida a mais importante das ferramentas nas quais o trompetista precisa praticar sua arte; [...]” (1795, p. 81-83). Este autor desenvolve algumas considerações acerca desta peça, incluindo, dentre outros, os materiais empregados em sua construção, como o latão, a prata e o bronze. Ele ainda ilustra a forma externa do bocal, tendo como referência o modelo utilizado por seu pai, Johann Caspar Altenburg, ressaltando também algumas qualidades técnicas deste músico com esta “ferramenta”. A seguir a ilustração feita por Altenburg da parte do bocal que fica em contato com a boca:



**Fig. 20** Bocal ilustrado por Johann Ernst Altenburg.  
**Fonte:** ALTENBURG (1795, p. 82).

Já Edward Tarr (1988, p. 51), ilustra o possível desenvolvimento da construção do bocal (figura 21), desde a leve expansão do tubo (em 1), passando pela manufatura feita com placas de metal (em 2 e 3), até seu desenho moderno (em 4). Este último é semelhante ao formato presente no período Barroco, diferenciando-se basicamente em suas medidas.<sup>43</sup>



**Fig. 21** Possível desenvolvimento da construção do bocal.  
**Fonte:** TARR (1988, p. 51).

Podemos dizer que este instrumento permitiu aos trompetistas a realização de um repertório significativo, com recursos melódicos aplicados em seu registro agudo. Exemplos podem ser observados através de peças dos seguintes compositores:<sup>44</sup> Arcangelo Corelli (1653-1713) – *Sonata para Trompete, Cordas e Baixo Contínuo*; Giuseppe Torelli (1658-1709) – *Concerto em Ré maior para Trompete, Cordas e Baixo Contínuo*; Henry Purcell (1659-1695) – *The Genius of England*; Alessandro Scarlatti (1660-1725) – *Cantata Su Le Sponde Del Tebro*; Tomaso Albinoni (1671-1709) – *Sonata em Dó para Trompete*,

<sup>43</sup> Tarr também apresenta uma fotografia de raios-X de um bocal construído em 1578 (1988, p. 51).

<sup>44</sup> Lembramos que, além de diversos outros compositores que realizaram trabalhos semelhantes, utilizamos apenas uma peça de cada compositor citado para exemplificar a utilização do registro agudo no instrumento.

*Cordas e Baixo Contínuo*; Antonio Vivaldi (1678-1741) – *Concerto em Dó maior para dois Trompetes*; Georg Philipp Telemann (1681-1767) – *Concerto em Ré maior para Trompete, Cordas e Baixo Contínuo*; Johann Sebastian Bach (1685-1750) – *Missa em Si menor*; George Frideric Handel (1685-1759) – *Fogos de Artifício*; Johann Friedrich Fasch (1688-1758) – *Concerto em Ré maior para Trompete, 2 Oboés, Cordas e Baixo Contínuo*; Johann Melchior Molter (1696-1765) – *Concerto n° 2 em Ré maior para Trompete*; Joseph Arnold Gross (1701-1783?) – *Concerto em Ré para Trompete*; Leopold Mozart (1719-1787) – *Concerto em Ré maior para Trompete*; Johann Wilhelm Hertel (1727-1789) – *Concerto n°3 para Trompete, Cordas e Baixo Contínuo*; e Johann Michael Haydn (1736-1806) – *Concerto n° 1 em Ré maior para Trompete*.

Dentre as peças mencionadas, destacamos este último concerto de Michael Haydn, cujo primeiro movimento apresenta a tessitura do instrumento ascendendo até o vigésimo quarto harmônico, ou seja, a nota Sol5.<sup>45</sup>



24

**Fig. 22** Harmônico de número 24.  
**Fonte:** Figura criada pelo autor.

### 1.2.1 - Clarim, um trompete natural e suas variações

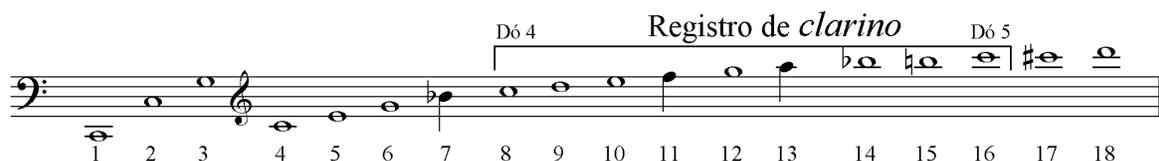
Acreditamos que a palavra clarim tenha origem nos termos *clarin* ou *clarino*, referindo-se tanto a um registro musical, que trata do uso de notas agudas, quanto a um instrumento musical de sopro. Segundo Dahlqvist (1975, p. 2), estes termos são derivados da palavra latina *clarus*; e em relação a ambos, Tarr afirma que: “[...] mesmo que por si mesmas as palavras pareçam italianas, *clarin* ou *clarino* eram termos germânicos” (1988, p.73). Embora Tarr identifique os termos desta maneira mediante o efetivo uso destas

<sup>45</sup> Destacamos que o trompete utilizado para este concerto é afinado em Ré. Portanto, se desconsiderarmos o diapasão, esta nota mais aguda seria equivalente ao Lá5 do piano.

palavras nas regiões de línguas germânicas, acreditamos, devido ao próprio radical, que elas possuam suas origens no italiano ou mesmo no latim.

Considerando-o “germânico”, este último autor conclui que: “ao contrário da opinião preferida pela maioria, o termo não designava um instrumento, mas particularmente, a parte mais aguda em um grupo de trompetes, e também o registro agudo do trompete natural” (TARR, 1988, p. 73). Ele ainda ressalta que, na Itália, a designação era geralmente *tromba*, e algumas vezes *trombetta*.

Harnoncourt afirma também que o termo *clarino* pode tratar-se de “uma parte de trompete agudo”, ou seja, a “quarta oitava do trompete natural”, que se localiza “entre o  $d_4$  e o  $d_5$ ”. Porém, este mesmo autor acrescenta ainda outras possibilidades para essa palavra, podendo “[...] significar que o trecho deva ser tocado pelo primeiro trompete”, ou até mesmo por “[...] outro instrumento empregado na quarta oitava” (HARNONCOURT, 1993, p. 64). Abaixo apresentamos o registro de *clarino* do trompete natural.



**Fig. 23** Série harmônica do trompete natural com destaque do registro de *clarino*.

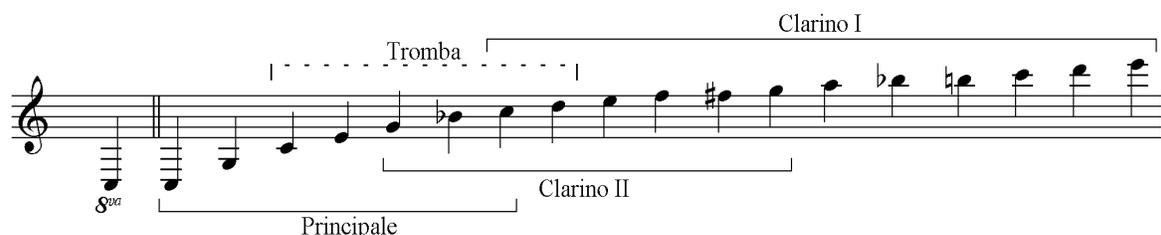
**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir da definição de Harnoncourt.

Se considerarmos a melodia como a parte principal, esta seria a região de *clarino*, pois, como observamos durante a fase áurea do trompete no período Barroco, na maioria dos casos a melodia era realizada na região aguda do instrumento. Por outro lado, além deste termo, encontramos constantemente em nossa bibliografia a palavra *principale*, utilizada não para representar a parte principal do trompete, mas sim outro registro, a região mais grave do instrumento. Nesse sentido, Tarr acrescenta:

Em alguns trabalhos, como *Sonata Sublationis* de Bertali (de 1665), há a utilização de *clarini* e *trombae*. Foi um hábito na Áustria e Moravia, até por volta de 1850, dividir as partes agudas e graves de trompete desta maneira, ao passo que na Alemanha, utilizou-se os termos *clarini* e

*principale*. Esses termos, é claro, não designavam diferentes tipos de instrumentos, mas sim as partes, aguda e grave<sup>46</sup> (TARR, 1988, p. 117).

Já Bate (1972, p. 106) sugere uma divisão de registros para o trompete, delimitando-os na série harmônica da seguinte forma:



**Fig. 24** Registros do trompete natural segundo Philip Bate.  
**Fonte:** BATE (1972, p. 106).

Como podemos observar em sua divisão, além de utilizar o *principale* para o registro grave, Bate emprega duas vezes o termo *clarino* – separando-os em I e II, portanto, o mais agudo e o menos agudo – acrescentando ainda a palavra *tromba* que é utilizada neste caso como um possível registro.

Por outro lado, diverso dos significados acima descritos, o termo “clarim” pode ser utilizado para representar um instrumento (não apenas um registro). Tarr menciona o uso da palavra clarim para identificar os instrumentos da “Charamela Real de Lisboa”<sup>47</sup> (1988, p. 138-140). Em terras brasileiras, de acordo com Fernando Binder e Paulo Castagna – com base em Rafael Bluteau (1789) – o termo clarim também foi utilizado para representar o trompete.<sup>48</sup>

[...] No Brasil existem muitas evidências, mas pouca literatura a respeito. Aqui, no final do século XVIII e início do XIX, o instrumento que atualmente chamamos de trompete, ou melhor, trompete natural, não era

<sup>46</sup> In some works, such as Bertali’s *Sonata Sublationis* from 1665, both clarini and trombae are called for. It was a custom in Austria and Moravia until about 1850 to divide the high and low trumpet parts from one another in this way, whereas in Germany, the terms utilized were clarini and principale. These terms, of course, did not designate different kinds of instruments, but rather the parts, high and low.

<sup>47</sup> A Charamela Real foi um grupo de trompetistas e timpanistas pertencente à corte portuguesa. Mais detalhes serão informados no segundo capítulo deste trabalho, tópico 2.2.

<sup>48</sup> In: XV CONGRESSO DA ANPPOM. 2005. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, p. 1123-1130.

conhecido por estes nomes. Na época utilizava-se trombeta ou clarim. Estes dois constam da segunda edição de 1789 do dicionário de Rafael Bluteau, que definia o primeiro como “instrumento de sopro, consta de hum cano de latão, ou prata, retorcido, e mais largo num extremo, que no que se applica a boca, serve na musica, e para fazer sinaes na guerra”. (1789, vol. 2: 494-495) o segundo como “trombeta de som agudo, e claro” (1789, vol. 1: 278) (BINDER; CASTAGNA, 2005, p. 1126).

Em manuscritos pertencentes ao Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro,<sup>49</sup> além do uso dos termos clarim e *tromba*, encontramos ainda *trombe*. Este último, também utilizado em italiano para designar o plural de *tromba*, é possivelmente uma abreviação de *trombeta*, ou talvez um termo mais próximo da raiz, como *trompe*<sup>50</sup> – mencionado no primeiro tópico de nosso trabalho. Os exemplos apresentados a seguir ilustram os diferentes termos. Inicialmente, a página de rosto da parte de clarim da obra *Te Deum Laudamus* de Damião de Barbosa Araújo (1778-1856) assim comprova:



**Fig. 25** Parte de clarim 1º do *Te Deum Laudamus* (1848) de Barbosa Araújo.

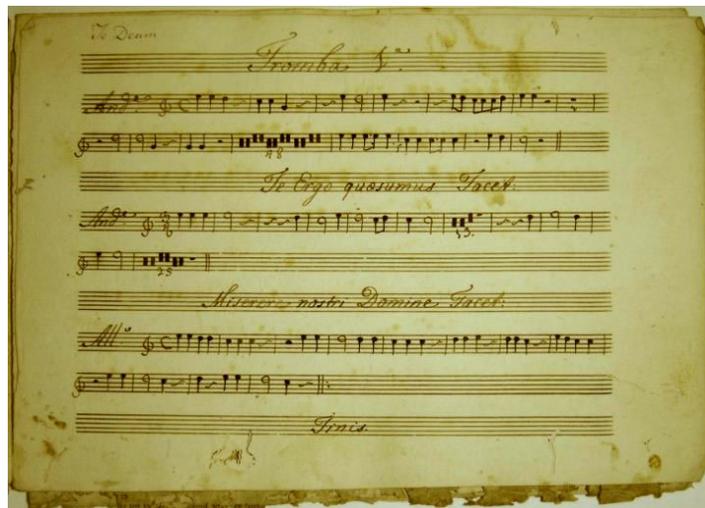
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Já em outros manuscritos, observamos a utilização da nomenclatura *tromba* e *trombe*. O *Hino de Ação de Graças em Dó maior*, representado na figura 26, para o qual se

<sup>49</sup> Sobre este acervo, seremos mais específicos no terceiro capítulo de nosso trabalho. Lembramos que esse material pertenceu à Capela Real e Imperial.

<sup>50</sup> ALTENBURG, 1795, p. 3.

indica com dúvida a composição de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830),<sup>51</sup> nos mostra o nome *tromba*.



**Fig. 26** Parte de tromba 1ª do *Hino de Ação de Graças*, em *Dó maior*.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Nas *Matinas de São Pedro*, em *Dó maior* (1815), cuja autoria é atribuída a Nunes Garcia, encontramos *trombe*:



**Fig. 27** Parte de trombe da peça *Matinas de São Pedro*, em *Dó maior*.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

<sup>51</sup> No catálogo do acervo a autoria está indicada da seguinte forma: [GARCIA, José Maurício Nunes? (1767-1830)].

O Dicionário Musical de Raphael Coelho Machado<sup>52</sup> (1842) e o Dicionário Musical de Ernesto Vieira (1899), ambos publicados no século do respectivo objeto de pesquisa, nos informam que o termo clarim representa um instrumento. Para Coelho Machado, – “Clarim; s.m. instrumento de ordem dos sopros de metal, de som claro e agudo, tymbre marcial; este instrumento, ordinariamente, é empregado nos cheios da orchestra. Syn. Trombeta” (1842, p. 21). Ele também relaciona suas definições no mesmo dicionário da seguinte maneira:

Trombetas de Harmonia, syn. de clarins. Estes instrumentos ordinariamente servem de reforçar a harmonia, o seu emprego na orchestra é a duo, a sua escala é muito limitada e imperfeita; para eleva-la ou abatel-a tem o socorro das voltas ou pontos assim como a Trompa (MACHADO, 1842, p. 35).

Observando o verbete de Machado, notamos que clarim não é apenas um termo referente ao registro agudo do trompete, mas sim um nome de instrumento musical, sinônimo de trombeta. Podemos interpretar a limitação da escala, sugerida pelo autor, como a ausência de notas no instrumento, ou seja, utilizavam-se apenas notas pertencentes à série harmônica. Já em relação à sua “imperfeição”, acreditamos ser considerada desta maneira em função dos diferentes sistemas de afinação utilizados, ou mesmo da adoção e estabelecimento do temperamento igual como padrão de referência sonora.

Abaixo, Vieira vai além quanto à descrição do instrumento, falando sobre diferentes tipos de clarins e suas funções.

Clarim, *s. m.* Instrumento de metal usado na orchestra, banda militar e fanfarra; é também empregado nos regimentos de cavallaria e artilheria, em logar da corneta usada pela infantaria. Pertence á classe dos instrumentos de tubo estreito, como o trombone, ao contrario da corneta, que tem o tubo largo.

O clarim não é mais do que a trombeta usada na Edade media, derivada da *tuba* empregada pelos romanos; consiste n’um tubo muito extenso voltado

---

<sup>52</sup> Segundo Lenita Nogueira (1997, p. 38), Machado foi autor do primeiro dicionário musical editado no Brasil.

duas ou mais vezes sobre si mesmo, afim de ocupar menor espaço, e n'isto se distingue da tuba, que era completamente direita, e da trombeta, que tinha uma só volta.

O clarim de cavallaria conserva a sua forma antiga, isto é não possui mecanismo que lhe permita fazer a escala completa ou mudar de tom; por isso só produz um som fundamental e os seus harmônicos como a trompa lisa e a corneta.

As notas que, na sua totalidade, pode produzir são estas: dó<sub>2</sub>, sol<sub>2</sub>, dó<sub>3</sub>, mi<sub>3</sub>, sol, si bemol<sub>3</sub>, dó<sub>4</sub>, e seguidamente re, mi, fa, sol; também pode dar si bemol, si natural e dó agudissimo, mas com muita dificuldade.

Tem um timbre muito estridente e característico, distinguindo-se notavelmente da corneta, cujo som aberto lhe faz oposição. O seu tom próprio é de mi bemol, mas, por meio de um pontilho póde também armar em tom de re. Por causa de ter o tubo mais estreito do que a corneta, as suas notas agudas produzem-se com mais dificuldade, sendo por isso mais usado nas notas graves.

Nas marchas e signaes da ordenança só se empregam as notas mais faceis, que são: sol<sub>2</sub>, dó<sub>3</sub>, mi, sol, dó<sub>4</sub>.

O clarim do exercito francez tinha antigamente a forma circular, parecendo-se com uma pequena trompa, pelo que os nossos músicos lhe chamavam *trompim*. (V. o respectivo artigo).

O clarim antigo d'orchestra, ou clarim liso, tem diferentes roscas ou *tons* por meio das quaes pode dar as notas acima descriptas, em qualquer tom. Para se obter do clarim a escala chromatica completa inventou-se o *clarim de varas*, que assimilha a um pequeno trombone. Imaginou-se tambem adicionar-lhe algumas chaves, como nos instrumentos de madeira, e assim se produziu a *corneta de chaves* (V. o respectivo artigo).

A invenção dos pistões ou cylindros foi porém o ultimo e mais completo melhoramento; o clarim de pistões é um instrumento tão perfeito como o cornetim ou outro qualquer do mesmo genero, só com a differença de ser consideravelmente mais difficil de tocar. A sua extensão completa é de tres oitavas, dó<sub>2</sub> a dó<sub>5</sub>; não é porém facilmente praticavel senão de mi<sub>2</sub> a mi<sub>4</sub>, duas oitavas, podendo ainda subir sem muito grande difficuldade até sol<sub>4</sub>. O clarim de pistões tambem pode armar em diversos tons como o clarim liso, mas só na orchestra; na banda e fanfarra usam-se unicamente em fa e em mi bemol. (V. Tons, Transpositor).

N'uma orchestra completa, como n'uma banda ou fanfarra bem organizada, o clarim é um instrumento indispensavel; o seu timbre mordente, muito característico nos pianissimos, rasgado e brilhante nos grandes fortes, não póde ser substituido por outro instrumento sem prejuízo para o effeito geral. Como porém a sua execução é difficil, os

tocadores rareiam n'alguns paízes; por isso muitas orquestras mediócras não tem clarins, sendo a sua falta preenchida por cornetins. Na Alemanha, porém, o clarim é um instrumento vulgaríssimo, usando-se ainda muito ali o clarim liso d'orquestra.

O clarim em francez denomina-se *trompette*, em alemão *trompete*; em italiano tem o nome de *tromba a squillo* ou *tromba naturale*, o clarim liso, e *tromba a macchina* o clarim de pistões (VIEIRA, 1899, p. 147-149).

Ambos os dicionários nos permitem identificar o clarim como um instrumento natural, ou seja, aquele que possui suas notas musicais pertencentes a uma mesma série harmônica e não pode ter seu tamanho de tubo alterado instantaneamente. Entretanto, verificamos exceções, como o clarim de varas, que possivelmente poderia ser um tipo de *tromba da tirarsi*<sup>53</sup> ou alguma derivação; a corneta de chaves, oriunda do clarim “liso” segundo Vieira, à qual Binder e Castagna (2005, p. 1128) se referem como um trompete de chaves; e o clarim de pistões, que vimos ser identificado também por Vieira, no final do século XIX, como aquele que possui o “último e mais completo melhoramento”.

Desde que o clarim, citado por Vieira como “antigo d'orquestra”, pudesse “armar” para outras afinações, ou tivesse, de acordo com Machado, o “socorro das voltas ou pontos”, poderíamos associá-lo a um modelo clássico, ou ainda como afirmará Anthony Baines (1993), a um “método de transição”. Pensamos também que o clarim do exército francês, assim denominado por Vieira, possa ser um instrumento semelhante àquele que Rainer Egger nomeia *Tromba da Caccia* e que Barry Bauguess<sup>54</sup> conhece por *Reiche Coiled Trumpet*,<sup>55</sup> ou então, uma espécie de *Posthorn*.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> *Tromba da tirarsi* foi um instrumento utilizado por J. S. Bach. O instrumento possuía um sistema que permitia o prolongamento do tubo, favorecendo a execução de notas não pertencentes ao trompete natural.

<sup>54</sup> Barry Bauguess é trompetista e proprietário de uma loja virtual de instrumentos, enquanto Rainer Egger é construtor de instrumentos de metal.

<sup>55</sup> Instrumento construído a partir do retrato de Gottfried Reiche. Para mais esclarecimentos, ver tópico “A reconstrução do trompete barroco e os instrumentos históricos hoje”, neste mesmo capítulo.

<sup>56</sup> Este instrumento é uma espécie de trompa lisa pequena, que foi utilizado em alguns países para sinalizar a chegada ou partida dos serviços de correio.

### 1.3 - A busca pelo cromatismo no trompete

Segundo Smithers (1988, p. 26), “da Renascença até o séc. XIX, os trompetes estiveram em duas categorias: de afinação fixa e de afinação variável”. No caso da primeira, podemos exemplificar por meio do trompete natural que, como vimos, emite somente os sons pertencentes à sua série harmônica. Já em relação à segunda categoria, “pertenciam os trompetes que eram capazes de exceder as poucas notas emitidas pelos trompetes de afinação fixa”. Baines (1993, p. 178-205) também menciona instrumentos para os quais foram criados mecanismos que propiciaram o aumento do número de notas possíveis de serem executadas, referindo-se a estes como “métodos de transição”. De certa forma, estes métodos contribuíram para o desenvolvimento do trompete, permitindo o uso da escala diatônica, e até mesmo da escala cromática, desde o registro grave até o agudo.

Ainda de acordo com Smithers (1988, p. 26), enquanto se tocava, a variação de afinação do instrumento podia acontecer de três diferentes maneiras:

1 – por meio da alteração da medida atual do corpo do instrumento.

2 – por meio da alteração da porção de ressonância do corpo do instrumento pela inclusão de dedilhados ou furos nodais.

3 – por meio da alteração das características de ressonância por *hand-stopping*.<sup>57</sup>

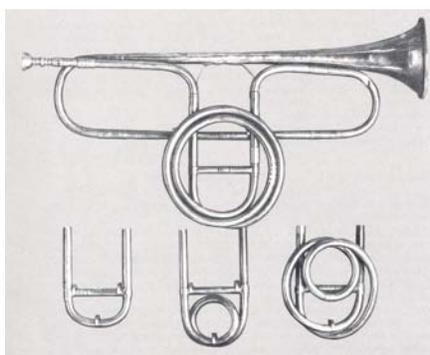
Dentro do que é proposto como número 1, podemos destacar inicialmente dois tipos de mecanismos adotados: o de voltas (*crooks* em inglês) e o de êmbolo (tubo deslizante, ou conhecido popularmente como vara).

O mecanismo de voltas consiste em remover ou acrescentar uma seção de tubo ao instrumento, ou seja, desta maneira o músico diminui ou aumenta o tamanho do trompete e, conseqüentemente, modifica a altura da série harmônica. Embora tenhamos

---

<sup>57</sup> Técnica que consiste em inserir a mão na campana, modificando a altura da nota.

informações de que este era um mecanismo existente já no período Barroco, como é o caso dos instrumentos desenhados por Praetorius, em seu trabalho *Theatrum Instrumentorum* de 1620 (*apud* MENDE, 1978, p. 11), acreditamos que o uso tenha sido mais efetivo no Classicismo e no início do Romantismo. Desse período, encontramos mais freqüentemente partes de trompetes com seções distintas em diferentes tonalidades, porém, com intervalos de pausas suficientes para que o músico realize a troca das voltas. Vejamos a seguir um instrumento que possui um sistema de voltas como este:<sup>58</sup>



**Fig. 28** Trompete de Invenção em Fá.  
**Fonte:** MENDE (1975, p. 14).

Como exemplo referente aos instrumentos que utilizam o mecanismo de êmbolo, podemos citar tanto um trombone de vara quanto um trompete construído de maneira similar, que conhecemos por “Trompete Deslizante” (*Slide Trumpet* em inglês, *Zugtrompete* em alemão, *Trompette à coulisse* em francês, *Tromba da Tirarsi* em italiano). De acordo com Smithers (1988, p. 28), a aparência deste instrumento é semelhante a um trompete de afinação fixa. Porém, a principal diferença é que o tubo, onde encontramos o bocal, é telescópico. Desta maneira, ao passo em que o músico segura a parte do bocal, o corpo todo do instrumento desliza, possibilitando um aumento do comprimento de tubo e, conseqüentemente, o uso de uma escala diatônica do registro médio ao agudo. Observamos na figura 29 um instrumento com sistema de êmbolo.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Segundo Mende, este instrumento é do início do século XIX e está montado em Si bemol. De acordo com ela, as outras três voltas são para Fá, Ré sustenido, e Dó.

<sup>59</sup> Instrumento retratado na pintura feita por Hans Memling (ca. 1490).



**Fig. 29** Trompete Deslizante.  
**Fonte:** MENDE (1978, fig. 6ª da Seção II).

No que é proposto por Smithers como número 2, conseguimos exemplificar por meio da comparação com uma flauta doce – quando o músico abre um furo no corpo do instrumento, ele modifica a porção de ressonância. Assim, quanto menor esta porção, mais agudo será o som produzido. No caso dos metais, toda a série harmônica se desloca. Um destes instrumentos é o trompete de chaves, do qual a invenção era, segundo Dahlqvist (1975, p. 1), erroneamente atribuída ao trompetista Anton Weidinger (1767-1852).<sup>60</sup> De acordo com o autor, “[...] essa suposição provavelmente deriva de Wilhelm Schneider, *Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente* (Leipzig, 1834) página 43, [no qual] Schneider aponta que Weidinger inventou seu trompete de chaves em 1801”. A respeito da invenção desse instrumento, Dahlqvist conclui:

A invenção do trompete de chaves aconteceu pela necessidade de um instrumento cromático e não pela falta de executantes de *clarino*. Os experimentos com as chaves começaram por volta de 1770 ou mesmo antes, quando a arte de tocar partes agudas de trompete ainda florescia,

---

<sup>60</sup> Segundo Dahlqvist (1975, p. 10), Weidinger nasceu em Viena e foi educado por Peter Neuhold, trompetista chefe da corte daquela cidade. Dentre outras informações biográficas transmitidas por este autor, destacamos a amizade do trompetista com Joseph Haydn (1732-1809), compositor do Concerto em Mi bemol para trompete – “Foi uma tradição na família Weidinger [defender] que Haydn compôs um concerto para Anton Weidinger e seu trompete de chaves”. Dentre suas interpretações encontramos uma *Concertante em Mi bemol* composta por Leopold Kozeluch (1747-1818), o *Concerto a Tromba principale*, datado de 1803 e composto por Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), e uma parte de trompete de chaves em um *Réquiem*, composto por Sigismund Neukomm (1778-1858).

especialmente nos corpos de trompete em Dresden<sup>61</sup> (DAHLQVIST, 1975, p. 20).

Este autor afirma também que a informação mais antiga em relação ao uso das chaves em instrumentos de metal é a de Ferdinand Kölbl.<sup>62</sup> Segundo ele, Kölbl realizou experimentos com este tipo de mecanismo na trompa. Entretanto, por mais que as chaves tenham sido adicionadas ao trompete, e Weidinger interpretado os concertos de Joseph Haydn (1732-1809) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) no início do século XIX – que utilizam cromatismo –, Bate (1972, p. 145) destaca que, além da existência do sistema de varas, a primeira idéia registrada de se construir instrumentos de metal cromáticos foi creditada ao irlandês Charles Clagget (1740?-ca.1795) que, em 1788, obteve uma patente inglesa para seu “Trompete Cromático e French Horn”.<sup>63</sup> Já em 1795, Altenburg (p. 112) menciona, comparando o trompete a outros instrumentos de sopros, as possibilidades de um sistema de chaves, e também referencia a seguinte notícia:

[...] Em 1766, foi reportado de Petersburgo que um certo **Kölbl** teve sucesso, após inúmeras tentativas, na produção de todos os semitons da trompa em várias oitavas, por meio de alguns furos ou dedilhado. Ele interpretou seu instrumento e foi geralmente aclamado. Parece-me que esta questão é bem digna de uma cuidadosa investigação<sup>64</sup> (ALTENBURG, 1795, p. 112).

---

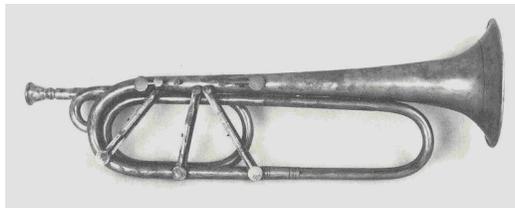
<sup>61</sup> *The invention of the keyed trumpet was brought about by the need for a chromatic instrument and not because of the lack of clarino players. The experiments with keys began about 1770 or earlier, when the art of playing high trumpet parts still flourished, especially at the trumpet corps in Dresden.*

<sup>62</sup> Segundo Dahlqvist (1975, nota de rodapé 14), Kölbl nasceu cerca de 1700 a 1705 e foi para São Petersburgo por volta de 1725, onde foi engajado por Pedro I. No início do reinado da imperatriz Elizabeth deixou o serviço para viajar. Apareceu em Viena e passou um tempo em Constantinopla. Em julho de 1756, assinou um novo contrato com a orquestra em São Petersburgo.

<sup>63</sup> Este instrumento é descrito por Bate como um híbrido de trompa e trompete afinados com diferença de um semitom entre si, e conectados por um bocal.

<sup>64</sup> [...] *In 1766 it was reported from [St.] Petersburg that a certain **Kölbl** had succeeded, after oft-repeated attempts, in producing all of the half steps on the horn throughout the range of several octaves, by means of some finger or tone holes. He performed on his instrument and was generally acclaimed. It seems to me that this matter is well worthy of a careful investigation.*

Na figura 30 observamos um trompete que possui sistema de chaves, possivelmente semelhante ao instrumento utilizado por Weidinger.<sup>65</sup>



**Fig. 30** Trompete de Chaves.  
**Fonte:** DAHLQVIST (1975, p. vi).

A terceira e última maneira, proposta por Smithers, de alterar a afinação em um instrumento de metal, ocorre por meio da técnica de *Hand Stopping*. Essa técnica consiste na alteração de afinação do som pela inserção da mão no instrumento, ou seja, o músico muda a posição de sua mão dentro da campana conseguindo, desta maneira, produzir sons que não pertencem à série harmônica natural. Defendendo que um formato coloidal pequeno facilita esta técnica, Smithers (1988, p. 30) utiliza os recursos iconográficos para nos mostrar um exemplo referente ao período Barroco, denominado *tromba da caccia* ou *Jägertrompete*.<sup>66</sup> De acordo com o autor, um instrumento como este pode ser observado no retrato de Gottfried Reiche (1667-1734).<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Segundo Dahlqvist (p. vi), este instrumento que reproduzimos – em Sol, com volta para aproximadamente Mi – é feito por um construtor alemão anônimo, em cerca de 1820 a 1830, e está em posse do *Musikmuseet*, em Estocolmo.

<sup>66</sup> Smithers afirma que este instrumento tem as mesmas proporções de diâmetro interno de um trompete “militar” normal (*‘Field’ trumpet*), que supostamente se originou na Itália e foi preferido pelos trompetistas de música de Câmara (*Kammertrompeter*) por disponibilizar a correção dos harmônicos desafinados por *Hand-stopping*.

<sup>67</sup> Trompetista e compositor alemão, natural de Weissenfels. Nada se sabe sobre sua iniciação musical, entretanto, lembramos que foi na corte desta cidade que surgiram outros trompetistas, como os Altenburg (Johann Caspar, e seu filho Johann Ernst). Reiche chegou a Leipzig em 1688 e ficou conhecido por tocar as partes de primeiro trompete da obra de J. S. Bach. Possivelmente, interpretou também partes de trompa, corneto e talvez trombone soprano. Provavelmente em seu aniversário de 60 anos, Elias Gottlob Haussmann pintou a óleo o seu retrato, assim como fez posteriormente com Bach. Retrato de Reiche disponível em <<http://www.baroquetrumpet.com>>. Acesso em 11 de junho de 2008.



**Fig. 31** Retrato de Gottfried Reiche.  
**Fonte:** *The Baroque Trumpet Shop*.

Lembramos que, na atualidade, utilizamos basicamente dois sistemas de válvulas: o de pistões e o de rotores (tradicionalmente mais usual nos países de influência germânica). Ambos os sistemas permitem uma mudança instantânea no comprimento de tubo do instrumento e, desta forma, podemos identificá-los também como pertencentes ao grupo condizente com a primeira maneira proposta por Smithers. De acordo com Tarr (1988, p. 15-17), tornou-se possível interpretar o trompete cromaticamente após a invenção da válvula, ocorrida por volta de 1815.<sup>68</sup> Ele ainda afirma que “[...] um tipo de sistema de rotor foi inventado em 1835 por Joseph Riedl” e outro sistema de pistões “[...] desenvolvido em 1839 por François Périnet (fl. 1829-55)”.

#### **1.4 - Identificação e classificação do trompete na família dos metais**

Até o presente momento, podemos dizer que houve uma evolução significativa dos instrumentos construídos em metal e que, de acordo com as necessidades da sociedade, desde o tempo dos trompetes egípcios, diversas formas foram desenvolvidas. Junto a essa

---

<sup>68</sup> Arnold Myers (In: HEBERT, 2002, p.121) defende que o primeiro tipo de válvula a ser adotado amplamente foi introduzido em 1814 pelo músico Heinrich Stölzel (1777-1844) na Prússia. Para este autor, a válvula de rotor aparentemente foi introduzida por Friedrich Blühmel (1777?-1845).

variedade de formatos surgiu um problema no que diz respeito à classificação destes instrumentos. Sobre isso, Fernando Binder salienta:

Segundo o modelo de Hornbostel e Sachs, os instrumentos usualmente chamados como *instrumentos de metal* estão contidos na grande categoria 423 denominada trompetes; instrumentos cujo som é produzido quando “uma corrente de ar passa através dos lábios do executante, dando passagem intermitente à coluna de ar que é para ser posta em vibração” (Hornbostel, Sachs, 1961 [1914]: 27). Tal categoria ainda é subdividida em outras duas; a dos trompetes naturais e a dos trompetes cromáticos, cada uma delas sendo igualmente subdividida em vários outros grupos e subgrupos (BINDER, 2005, p. 12-13).

Ao subdividir a categoria dos trompetes em cromáticos e naturais,<sup>69</sup> Binder referencia o método desenvolvido por Curt Sachs e Erich von Hornbostel para classificar instrumentos musicais.<sup>70</sup> De acordo com esses autores, podemos dizer que o termo trompete não foi apenas utilizado para representar um instrumento musical específico, mas sim uma categoria de instrumentos, no caso a família dos metais. Desta forma, as cornetas de fanfarra<sup>71</sup> – com exceção daquelas que possuam mecanismos para alterar suas notas sem que seja a própria técnica do músico – e as trompas lisas se encaixariam no grupo de trompetes naturais,<sup>72</sup> enquanto os instrumentos de metal utilizados atualmente em orquestras, como as trompas e os trompetes (de pistões ou rotores), os trombones de vara (com ou sem rotor) e as tubas, se encaixariam no grupo de trompetes cromáticos.

Ainda que a definição apresentada por Hornbostel e Sachs seja aplicada a todos os instrumentos de metal, existem aspectos determinantes para diferenciá-los no atual momento: a tessitura de melhor ressonância, as medidas em geral – como comprimento dos tubos ou calibre<sup>73</sup> –, a tradição em determinadas localidades dos diferentes tipos de

---

<sup>69</sup> Philip Bate (1972, p. 38) também divide os trompetes nesses dois grupos.

<sup>70</sup> Dos três números descritos na citação (423), o primeiro (4) representa que o instrumento é um aerofone, o segundo (2) representa que a coluna de ar é contida pelo instrumento, e o terceiro (3) representa que os lábios do executante causam a vibração do ar diretamente.

<sup>71</sup> Instrumento de sopro usado para sinalizar em manobras militares, geralmente feito de metal e dotado de bocal, possui tubo cilíndrico liso recurvado sobre si mesmo e pavilhão (campana) cônico; também é utilizado em corporações musicais em desfiles.

<sup>72</sup> Algumas cornetas possuem recurso de pistões ou mecanismo de vara semelhante ao do trombone.

<sup>73</sup> Calibre é o termo usual para descrever o diâmetro padrão do tubo utilizado na construção dos instrumentos de metal. Exemplos são: calibre fino para trompete e trompa, e calibre grosso para trombone e tubas.

mecanismos utilizados (pistões, chaves, varas, etc.),<sup>74</sup> as características timbrísticas, ou até mesmo, as diferentes funções musicais desempenhadas em um determinado período.<sup>75</sup>

A classificação vocal tradicional serve de modelo para uma divisão dos instrumentos de metal utilizados atualmente nas orquestras. Desta forma, os de calibre fino desempenham um papel musical semelhante ao das vozes femininas e os de calibre grosso semelhante ao das vozes masculinas. Hoje, conhecemos por trompetes os instrumentos que normalmente realizam a linha mais aguda em um coro de metais, basicamente o mesmo papel desempenhado por um soprano em um coro vocal. Tarr cita a comparação entre a parte de soprano e a de *clarino* feita por Altenburg, e ainda nos deixa atentos a essa mesma relação realizada, já no século XVII, por Fantini:

O grande teórico do final do séc. XVIII, Johann Ernst Altenburg, comparou a parte de *clarino* [registro agudo do trompete] com a parte de soprano na música vocal.

[...] Girolamo Fantini, em seu método de trompete de 1638, chamou o registro mais agudo de *soprano*<sup>76</sup> (TARR, 1988, p. 73).

Desta mesma forma, podemos relacionar os outros registros vocais com os outros instrumentos de metal: as trompas e o trombone alto com os contraltos, os trombones com os tenores, e o trombone baixo ou as tubas com os baixos.

Com base na construção desses instrumentos, podemos afirmar que houve dificuldade, até mesmo por parte dos músicos, em identificá-los e classificá-los. De certa forma a contradição ainda existe, porém vem diminuindo com as pesquisas que são desenvolvidas por músicos e musicólogos que se aprofundam nessas questões particulares. Tarr (1988, p. 7) afirma que, “por um longo tempo, musicólogos diferenciaram os trompetes das trompas com base no formato desses instrumentos”:

---

<sup>74</sup> Por mais que haja exceção, um exemplo de tradição é a utilização do sistema de rotores (válvulas rotativas) por trompetistas alemães. Já no Brasil, a tradição é utilizar o trompete com o mecanismo de pistões.

<sup>75</sup> Há diversas contradições no que diz respeito à nomenclatura e classificação dos instrumentos de metal. Porém, devido à tradição, ou mesmo à idiomática deles, identificamos características de escrita musical que nos remetem a um determinado instrumento. Este assunto será melhor desenvolvido no 3º capítulo.

<sup>76</sup> *The great theorist of the late eighteenth century, Johann Ernst Altenburg, compared the clarion part with the soprano part in vocal music[...]Girolamo Fantini, in his trumpet method of 1638, called the high register soprano.*

[...] De acordo com essa antiga definição, eram considerados trompetes aqueles que possuíam dois terços do tamanho em forma cilíndrica e um terço cônico, e trompas aqueles instrumentos que tinham um terço de seu tamanho cilíndrico e dois terços cônicos. Essa definição não se aplica mais<sup>77</sup> (TARR, 1988, p. 7).

Como podemos observar, aquele autor afirma que a diferenciação entre trompetes e trompas a partir dessas definições, que ele considera antigas, não pode mais ser aplicada, uma vez que tanto um trompete moderno em Si bemol quanto um trompete *piccolo* são “mais de 80 por cento cônicos”. Tarr ainda acrescenta que as proporções cilíndricas estão localizadas em áreas que possam ser utilizadas ou não, como é o caso dos caminhos pertencentes às válvulas por onde passa o ar (1988, p. 7). Embora não possamos diferenciar estes instrumentos dessa maneira, pensamos ser possível fazê-lo pelo grau de conicidade e, principalmente, por suas medidas.

Uma sistematização para a classificação dos instrumentos de metal é demonstrada por Emilie Mende (1978), com a divisão em quatro diferentes seções: 1ª seção – a família dos cornetos; 2ª seção – a família dos trompetes e trombones; 3ª seção – a família das trompas; e 4ª seção – *flugelhorns*, *cornets*, *saxhorns* e tubas. Ainda que haja coerência nas classificações feitas pela autora, esta sistematização pode ser considerada difícil, como podemos notar em suas próprias palavras:

A linha de descendência é suficientemente clara entre os instrumentos naturais dos primeiros três grupos, i.e. dos cornetos, trompetes, trombones e trompas, mesmo após a introdução das chaves. Entretanto, as dificuldades surgiram com a invenção e aplicação de válvulas. Muitos dos instrumentos de válvula são híbridos e, desta forma, extremamente difíceis de classificar. As dificuldades são ampliadas pelo fato de que a terminologia, assim como foi desenvolvida ao longo da história, é frequentemente ambígua, ou até mesmo contraditória. Conseqüentemente, não é sempre possível ter recursos que delimitem as definições organológicas<sup>78</sup> (MENDE, 1978, p. 7).

---

<sup>77</sup> [...] According to this old definition, the trumpet's bore is supposed to be about two thirds cylindrical and one third conical, but that of the horn one third cylindrical and two thirds conical. This definition does not apply anymore.

<sup>78</sup> The line of descent is sufficiently clear among the natural instruments of the first three groups, i.e. of the cornets, the trumpets, the trombones and the horns, even after the introduction of keys. Difficulties arise,

Para que possamos ter uma comparação das medidas de alguns instrumentos de metal, mostramos a seguir parte de um quadro organizado por Baines (1993, p. 26), que apresenta a medida aproximada do comprimento de tubo dos mesmos.

**Quadro 1** Medidas aproximadas de instrumentos de metal.

Fundamental	Medida (cm)	Exemplo
<i>BB</i>	62	Trompete <i>Piccolo</i> em Sib
<i>Eb</i>	96	<i>Cornet</i> soprano
<i>D</i>	102	Trompete em Ré
<i>C</i>	116 ('4 pés')	Trompete em Dó
<i>BB</i>	131	Trompete ou <i>Cornet</i> , em Sib
<i>F</i>	177 ('6 pés')	Trompete em Fá Clássico
<i>Eb</i>	200	Trombone Alto
<i>D</i>	212 ('7 pés')	Trompete Barroco em Ré
<i>BB</i>	270 ('9 pés')	Trombone ou Trompa, em Sib
<i>G'</i>	326	Trombone Baixo em Sol
<i>F'</i>	369 ('12 pés')	Trompa em Fá
<i>Eb</i>	416	Trompa em Mib
<i>Bb''</i>	563 ('18 pés')	Trombone Contra-baixo

---

*however, with the invention and application of valves. Many of the valve instruments are cross breeds and, as such, extremely difficult to classify. The difficulties are increased by the fact that terminology, as developed in the course of history, is often ambiguous, even contradictory. Consequently, it is not always possible to have recourse to clear-cut organological definitions.*

### 1.5 - A reconstrução do trompete barroco e os instrumentos históricos hoje

Em busca de um conhecimento qualitativo, observamos cada vez mais pesquisas sobre a história da humanidade. Junto com essas, vemos estudos no campo da recuperação sonora, onde se procura reproduzir sons semelhantes àqueles do passado. Na atualidade, o processo de gravação contribui sobremaneira com esse aspecto, porém não é possível utilizarmos este recurso em uma época anterior à sua descoberta. Portanto, para que possamos encontrar uma solução para esse problema na música, além da pesquisa teórica, realizada basicamente por meio de consultas bibliográficas e de documentos manuscritos, é necessária também uma pesquisa prática, como aquela a respeito da construção dos instrumentos que produziam os sons.

Recentemente, vários construtores realizam estudos dos antigos instrumentos musicais encontrados em museus, pesquisando minuciosamente desde medidas até o material utilizado em sua construção. Assim, torna-se possível fabricar cópias fidedignas ou adaptadas que possibilitem a produção sonora semelhante à daqueles utilizados no passado. Segundo esta proposta de reconstrução, podemos ter a música da época do instrumento antigo interpretada hoje com as características sonoras semelhantes às daquele tempo, o que possivelmente nos permite ouvir a música como naquele período. Como já mencionado anteriormente, os instrumentos musicais de interesse para nossa pesquisa são os trompetes, e dentre eles, os Renascentistas, os Barrocos e os Clássicos.

Embora acreditemos que o termo “instrumento histórico” refira-se a instrumentos antigos que tiveram sua função na história da música, alguns construtores e trompetistas da atualidade utilizam essa nomenclatura para instrumentos modernos, que na verdade são “cópias” daqueles preservados em museus.

De acordo com Barry Bauguess, Adolf Egger<sup>79</sup> foi o pioneiro dos construtores de trompetes históricos, responsável pela fundação da companhia *Blechblas-Instrumentenbau Egger* em 1940, na qual construiu diversos instrumentos de metal de

---

<sup>79</sup> Pai do já mencionado Rainer Egger.

vários tamanhos, inclusive *sacabuchas*.<sup>80</sup> Além dele e de seu filho Rainer Egger<sup>81</sup> (Basel-Suíça), podemos citar diversos outros construtores que atuaram ou ainda atuam nesta área, como Michael Laird, Graham Nicholson, Robert Barclay (pioneiro na construção de trompetes naturais), Mainl e Lauber, Frank Tomes, Andrew Naumann, Michael Münkwitz e Richard Seraphinoff, dentre outros.

Para Bauguess, o termo “trompete barroco” (*Baroque Trumpet*) designa aquelas cópias construídas a partir de instrumentos utilizados no período Barroco, em suas diversas variações: tamanho, mecanismo, bocal, entre outros, como veremos adiante. Ao especificar a diferença entre o trompete barroco e o trompete natural (*natural trumpet*), ele afirma o seguinte:

Para propósitos comerciais (não acadêmicos), nós consideramos trompetes naturais os instrumentos autênticos ou cópias de instrumentos que não possuem furos. Nossa definição comercial dos trompetes Barrocos é a de instrumentos com um a quatro furos anacrônicos. Uma vez que, nem todos, mas a maioria dos construtores utilize o termo “Trompete Barroco” para seus instrumentos com furos, permaneceremos, para fins comerciais, com a definição deles<sup>82</sup> (BAROQUE TRUMPET SHOP).

Desta maneira, consideramos ser adequado o uso do termo “trompete natural” para os instrumentos sem furos e sem uma modificação de tamanho de tubo instantânea – como o trompete natural utilizado durante o período Barroco. No entanto, para os trompetes barrocos, o mais correto seria: “cópia fiel”, no caso de instrumentos atuais idênticos aos do século XVIII, ou até mesmo “cópia adaptada”, caso haja alteração de elementos utilizados em sua construção ou em algumas de suas partes.

---

<sup>80</sup> *Sacabucha* é o nome atribuído ao antecessor do trombone.

<sup>81</sup> Atualmente, este trabalha junto a uma equipe de músicos e estudiosos de acústica desenvolvendo “instrumentos históricos” de metal, na mesma companhia.

<sup>82</sup> *For commercial (not scholarly) purposes, we consider natural trumpets either authentic instruments or copies of instruments with no vent holes. Our commercial definition of Baroque trumpets are instruments with one to four anachronistic vent holes. Since most, but not all, makers use the term "Baroque Trumpet" for their vented instruments we will, for commercial purposes, stick with their definition.*

Para Tarr (1988, p. 191), o primeiro rumo à “redescoberta” do trompete natural utilizado no Barroco foi o instrumento de Julius Koseck<sup>83</sup> (1825-1905). De acordo com aquele autor, o músico de Berlim desenvolveu, a partir de uma *busine* antiga, o instrumento denominado posteriormente “Trompete de Bach” do século XIX.<sup>84</sup> Tarr considera ainda que, embora Koseck tenha se especializado nas partes agudas de trompete do repertório de Bach, o nome trompete de Bach foi atribuído sem fundamentação ao seu instrumento, fato que ocorreu tanto na Alemanha (Berlim e Eisenach) quanto na Inglaterra – lugares em que o trompete foi apresentado ao público por Koseck, em 1881, 1884 e 1885 respectivamente (p. 191). Esta terminologia também foi erroneamente atribuída ao trompete *piccolo*.

Na Alemanha a noção de ‘Trompete de Bach’ tem persistido obstinadamente até o presente momento, apesar do instrumento não ter nada a ver com o trompete da época de Bach, e não ser mais usado neste formato. Para o trompete agudo da atualidade, amantes e críticos da música deveriam fazer uso da terminologia utilizada pelos músicos profissionais modernos, falando simplesmente trompete ‘agudo’ ou ‘*Piccolo*’, ou nomeando-o a partir de sua afinação, ‘Trompete *Piccolo* em Si bemol’<sup>85</sup> (TARR, 1988, p. 192).

Ainda para Tarr, por mais que o instrumento de Koseck tenha sido copiado e produzido para o mercado, ele foi abandonado no início de 1892, quando foram construídos trompetes menores afinados em Ré<sup>86</sup> (1988, p. 192). Segundo ele, na década de 30 houve duas tentativas de introduzir o uso do trompete Barroco (aquele reconstruído em tempos modernos), porém sem sucesso, conforme podemos verificar no quadro 2, a seguir. Neste

---

<sup>83</sup> Trompetista e executante de *cornet* de Berlim, Koseck foi o responsável por interpretar, pela primeira vez na Inglaterra – 21 de março de 1885 – a *Missa em Si menor* de Bach completa e com as partes no registro correto.

<sup>84</sup> Segundo Tarr, este trompete é afinado em Lá, uma quinta acima do trompete natural barroco, e possui duas válvulas.

<sup>85</sup> *In Germany the notion of the ‘Bach trumpet’ has obstinately persisted up to the present day, although the instrument has nothing to do whatsoever with the trumpet of Bach’s Day, and is not used anymore in this form. Music lovers and critics should make use of the terminology of the modern professional musician for the present day high trumpet, speaking simply of “high” or “piccolo” trumpet, or naming it after its key, e.g. “piccolo B-flat trumpet”.*

<sup>86</sup> Estes instrumentos são uma quarta mais aguda do que o trompete de Koseck. De acordo com Tarr (1988, p. 190), o instrumento em Ré com válvulas possui metade do comprimento do instrumento em Ré do período Barroco, e parece ter sido utilizado para interpretação dos trabalhos de Bach por volta de 1870 em Bruxelas, 1890 na Alemanha, e após 1892 na Inglaterra, onde foram construídos pela primeira vez em forma reta (*straight form*).

quadro, mostramos nas quatro colunas um panorama dessas tentativas, apresentando o ano de sua realização, o músico responsável, e os construtores dos instrumentos, incluindo a tentativa de 1959 que obteve sucesso no uso prático.<sup>87</sup>

**Quadro 2** Tentativas na introdução do trompete barroco de tempos modernos de acordo com Tarr.

Ano	Músico	Construtor	Sucesso
1931	Hans Eberhard Hoesch De Hagen	Alexander de Mainz	Não
1934	Werner Menke	Alexander de Mainz	Não
1959	Walter Holy (1921-2006)	Otto Steinkopf (1904-1980) e Helmut Finke (1923- )	Sim

De acordo com Tarr (1999, v. 1, p.8),<sup>88</sup> o instrumento utilizado por Holy<sup>89</sup> possuía um formato coloidal desenhado a partir do retrato de Gottfried Reiche,<sup>90</sup> que tinha a campana com o diâmetro de 9,5 cm, três furos e era tocado com um bocal de dimensões modernas, com a haste um pouco mais estreita como na figura a seguir:<sup>91</sup>

<sup>87</sup> Lembramos que, na publicação de *The Trumpet* (1988), a data referente a essa tentativa é 1960.

<sup>88</sup> *The Art of Baroque Trumpet Playing* (vol. 1).

<sup>89</sup> Holy é considerado o pioneiro em tocar trompete barroco no séc. XX. A partir de 1960, como principal trompetista da Cappella Coloniensis, realizou gravações incluindo a do 2º Concerto pertencente à obra *Six concerts avec plusieurs instruments* de Bach, tradicionalmente conhecida como Concertos de Brandemburgo.

<sup>90</sup> O retrato que visualizamos no tópico 1.3 deste capítulo.

<sup>91</sup> Disponível em: <[http://www.finkehorns.de/English/Detail\\_NatTrClarin.html](http://www.finkehorns.de/English/Detail_NatTrClarin.html)>. Acesso em 02 de setembro de 2008.



**Fig. 32** Réplica atual do instrumento de Gottfried Reiche segundo Finke.  
**Fonte:** *Finkehorns*.

Segundo o mesmo autor (1988, p. 192), este instrumento recebeu o falso nome “*clarino*”, defendido por Tarr como um termo utilizado no período Barroco para designar um registro agudo, e não uma forma de instrumento. Já em relação à autenticidade deste instrumento, notamos em nossa pesquisa, que os três furos foram adicionados por Finke para facilitar sua execução técnica. Esse sistema de furos, desenvolvido por volta de 1960, permitiu, de acordo com o temperamento igual, correções de afinação no instrumento, principalmente ao tratarmos dos harmônicos de número 11 e 13. Considerando este sistema, Smithers (1988, p. 30) afirma que o instrumento moderno, denominado *clarino*, apresenta um número de anomalias, as quais não têm precedentes nos instrumentos autênticos dos séculos XVII e XVIII. De acordo com ele, as dimensões de campana e do corpo do instrumento não são corretas, e conseqüentemente, o timbre é “grosseiramente distorcido”.

Segundo Tarr (1999, v. 1, p. 8), “as próximas reproduções de Trompetes Barrocos tinham uma forma longa com a característica de dois arcos, comum a aproximadamente todos os instrumentos originais sobreviventes”. Entretanto, estas reproduções ainda possuíam algumas diferenças, como a presença de um furo transpositor e a possibilidade de regulagem do tubo no qual se encaixa o bocal (conhecido também por *pontio* ou *tudel* em português, ou *leadpipe* em inglês) – que Tarr desenvolvera a partir de um trompete Haas da coleção Bernoulli<sup>92</sup> junto a Meinel & Lauber, em 1967. Posteriormente, os mesmos construtores desenvolveram um modelo menor, também com o

---

<sup>92</sup> Atualmente esta coleção se encontra no Museu Histórico de Basel (Suíça).

sistema de três furos,<sup>93</sup> adicionando voltas que poderiam ser trocadas, modificando assim a altura completa da série harmônica do instrumento. Em função da presença dos furos e das voltas, consideramos este instrumento uma “cópia adaptada”.<sup>94</sup> Ainda em colaboração com Tarr, Adolf Egger e seu filho iniciaram a construção de instrumentos deste modelo.



**Fig. 33** Cópia adaptada do trompete utilizado no período Barroco.  
**Fonte:** *Blechblas-Instrumentenbau Egger*.

Após esse período, Rainer Egger construiu também outros instrumentos com base nos originais de Hainlein (1632), J. L. Ehe II (ca. 1700), W.W. Hass (ca. 1750), e A. Wolf (ca. 1800). De acordo com Tarr (1999, v. 1, p. 9), outras companhias copiaram os modelos de Egger e de Meinl & Lauber.

Identificamos que entre o trompete moderno e o trompete barroco – tanto o atual quanto aquele natural utilizado no período Barroco – existem características em comum, dentre elas: a utilização de uma liga metálica em sua construção,<sup>95</sup> a presença do bocal e a existência da campana e do tubo (parte principal do instrumento). Entretanto, destacamos que, apesar das similaridades, estes instrumentos diferem-se principalmente no que diz respeito às suas medidas e, em consequência disso, seus timbres são distintos. O fator determinante para distingui-los é o mecanismo de válvulas, presente apenas no trompete moderno.

Se observarmos as séries harmônicas do trompete barroco e do trompete moderno, desconsiderando o material utilizado na construção de ambos e baseando-os em

---

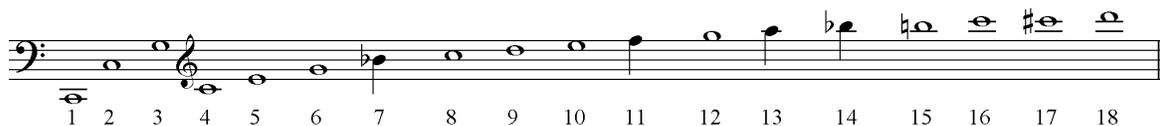
<sup>93</sup> Há também o sistema de quatro furos, cujo pioneiro a utilizá-lo foi Michael Laird. Conhecido também por sistema inglês, ele possui apenas um furo em comum com o sistema de Finke, e permite que o instrumento seja construído no formato longo.

<sup>94</sup> É comum a utilização do termo Trompete Barroco também para se referir a este instrumento.

<sup>95</sup> Embora a consideremos importante para o instrumento, não seremos específicos em relação ao tipo de material utilizado na construção desses dois instrumentos.

um mesmo diapasão, conseguiremos relacionar comparativamente suas características de sonoridade e de tamanho.

### Trompete Natural Barroco

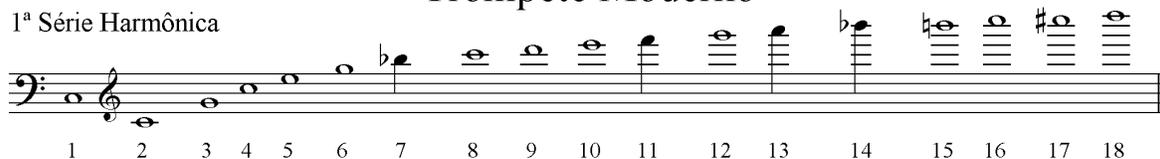


**Fig. 34** Série harmônica do trompete barroco.

**Fonte:** Figura criada pelo autor.

### Trompete Moderno

1ª Série Harmônica



**Fig. 35** Série harmônica principal do trompete moderno.

**Fonte:** Figura criada pelo autor.

Ao observarmos a diferença de alturas dos harmônicos, com as condições anteriormente mencionadas, podemos concluir que:

- Pelo fato de o trompete barroco possuir os harmônicos em uma região mais grave, além de um formato diferente de campana, sua sonoridade não deve ser tão brilhante quanto à de um trompete moderno. Assim, definiríamos o timbre do trompete barroco como “claro” e o do trompete moderno como “brilhante”.
- A série harmônica do trompete moderno inicia uma oitava acima da mesma no trompete barroco. Portanto, fisicamente o tubo deste corresponde praticamente ao dobro daquele pertencente ao trompete moderno.

Diversos instrumentos ainda são construídos para tentar suprir a necessidade de se obter uma sonoridade próxima dos originais. Descrevemos a seguir alguns destes

trompetes e suas características, apresentando-os em ordem cronológica de acordo com o período de existência de seus originais.<sup>96</sup>

### 1. Trompete Deslizante (*slide trumpet*) da Renascença



**Fig. 36** Trompete construído a partir da pintura de Hans Memling.  
**Fonte:** *Blechblas-Instrumentenbau Egger*.

Este instrumento, construído com base em iconografia de Hans Memling (citada anteriormente, Fig. 29), possui mecanismo telescópico e permite ao instrumentista deslizar-lo com uma mão enquanto segura o bocal com a outra, modificando desta maneira o comprimento do tubo.

### 2. Trompete em Ré e em Dó (A= 415hz)



**Fig. 37** Cópia do trompete de Michael Nagel.  
**Fonte:** *Blechblas-Instrumentenbau Egger*.

Construção com medidas baseadas no instrumento de Michael Nagel, feito em 1657 na cidade de Nürnberg, que se encontra na coleção de instrumentos musicais no *Kunsthistorischen Museum* de Viena. A decoração é baseada no instrumento Vasa de

---

<sup>96</sup> Disponível em: <<http://www.eggerinstruments.ch/>>. Acesso em 02 de setembro de 2008.

Nagel, localizado em Estocolmo. A cópia possui tubos soldados a martelada com chapas de metal e polidos a mão; galão, conectores e esfera ornamentados. Ainda que possua um formato de campana semelhante daqueles utilizados no período Renascentista, acreditamos, mediante o ano de fabricação do original (1657), que deva ser classificado como cópia de trompete barroco.

### 3. *Tromba da Caccia*



**Fig. 38** *Tromba da Caccia*.  
**Fonte:** *Blechblas-Instrumentenbau Egger*.

Rainer Egger utiliza o nome *Tromba da Caccia* para referir-se a este instrumento e, de acordo com ele, sua campana é feita a partir do denominado *Corno da Caccia*, construído em Nürnberg (1688) por Johann Wilhelm Haas. Este instrumento original se localiza no *Trumpet Museum* em *Bad Säckingen*, na Alemanha.

### 4. Trompete Barroco em Ré (A=415hz)



**Fig. 39** Cópia do trompete de Johann Wilhelm Haas.  
**Fonte:** *Blechblas-Instrumentenbau Egger*.

Cópia construída com base no instrumento de Johann Wilhelm Haas, que se encontra no Museu Grassi, em Leipzig. Possui campana e tubos soldados com chapas de prata legítima, polidos a mão; galão, conectores e esfera decorados com ornamentos Haas.

#### 5. Trompete Barroco em Ré (A=415Hz)



**Fig. 40** Cópia do trompete de Leonhard Ehe.  
**Fonte:** *Blechblas-Instrumentenbau Egger*.

Este trompete possui a construção baseada no instrumento feito por Johann Leonhard Ehe, em 1746, na cidade de Nürnberg. A cópia tem tubos soldados com chapa de metal a marteladas, polimento a mão, além de possuir galão, esfera e conectores ornamentados e banhados a prata.<sup>97</sup> Segundo Egger, o instrumento original está localizado no Museu Nacional Alemão em Nürnberg.

---

<sup>97</sup> Neste ponto da pesquisa identificamos uma disparidade de informações: Egger atribui a autoria do original a J. L. Ehe II em seu site, com fabricação em 1746, ao passo que verificamos no quadro de construtores elaborado por Smithers (Anexo I) e em *The Trumpet* (TARR, 1988, p. 99) a data 1724 para falecimento de Ehe II. Assim, pode ter ocorrido um simples equívoco de digitação no site, ou então a construção do instrumento deve ser atribuída à outra pessoa. Caso seja comprovada a ligação com a família Ehe, sugerimos autoria para Johann Leonhard Ehe III (1700-1771).

## 6. Trompete de Chaves em Sol



**Fig. 41** Cópia do trompete de chaves de Alois Döke.  
**Fonte:** *Blechblas-Instrumentenbau Egger*.

Instrumento construído com base no original de Alois Döke (Linz), que se encontra na coleção de instrumentos de metal Bernoulli, em Basel. A cópia é feita de tubos soldados, possui cinco chaves e voltas para a afinação em Mi e Mi bemol.

## 7. Trompete Clássico Demilune



**Fig. 42** Cópia do trompete clássico Demilune.  
**Fonte:** *The Baroque Trumpet Shop*.

Trompete construído por Richard Seraphinoff para a interpretação do repertório Clássico. Segundo o construtor (In: *The Baroque Trumpet Shop*), esta réplica é baseada em instrumentos pertencentes ao final do século XVIII e permite ao músico, por meio de seu formato em meia lua, a realização da técnica de *hand-stopping*. De acordo com as especificações para este modelo, é possível a utilização de voltas para as afinações Fá, Mi, Mi bemol, Ré, Dó e Si bemol, tanto para o diapasão convencional para repertório Clássico quanto para o nosso contemporâneo (aproximadamente  $A = 430$  e  $440$  Hz). Seraphinoff

iniciou a fabricação desse tipo de instrumento em 2008, realizando a cópia a partir de um original pertencente à Coleção Bate em Oxford, Inglaterra.<sup>98</sup>

## 8. Trompete Clássico de Orquestra



**Fig. 43** Cópia do trompete clássico de orquestra  
**Fonte:** *The Baroque Trumpet Shop*.

Instrumento reproduzido<sup>99</sup> também por Seraphinoff a partir de C. Missenharter (meados do século XIX), Ulm, Alemanha. Para o autor, este trompete é o adequado para a interpretação do repertório Clássico. O instrumento possui voltas que permitem, assim como o Demilune, a afinação em Fá, Mi, Mi bemol, Ré, Dó e Si bemol, tanto em A=430Hz quanto A=440Hz. Acreditamos, até o presente momento, que um trompete como este é o modelo ideal para a interpretação do repertório brasileiro escrito nos moldes Clássico.

Após apresentar este panorama histórico sobre o trompete, desenvolveremos no capítulo a seguir as questões relacionadas à introdução deste tipo de instrumento no Brasil, principalmente no que se refere à presença do clarim como um trompete natural. Como veremos a seguir, este instrumento fez parte da tradição musical brasileira, e em nosso estudo, seremos mais específicos com relação a sua utilização no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX, fundamentados em documentação existente no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, que nos remete à participação deste instrumento junto à Capela Real e Imperial.

<sup>98</sup> Informações obtidas por meio eletrônico em 29 de junho de 2009. De acordo com ele, este tipo de instrumento francês foi utilizado por volta de 1800 a ca. 1840.

<sup>99</sup> Segundo o construtor, por meio eletrônico, este instrumento começou a ser fabricado por ele em 2006, a partir de um original pertencente ao Museu Germânico em Nürnberg. Ainda de acordo com ele, este tipo de instrumento foi utilizado por volta de 1780 a 1850. Seraphinoff também produz esta cópia com furos anacrônicos, o que permite correções de afinação em relação ao temperamento igual.

## **Capítulo 2 - O Clarim no Brasil, do “descobrimento” até a vinda da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro**

### **2.1 - Portugueses, Indígenas, Jesuítas e Negros – Introdutores do trompete no Brasil**

Ainda que existissem diferentes povos nas terras de nosso país, em um período anterior à chegada dos portugueses, as informações históricas mais difundidas – possivelmente pelo próprio conhecimento da língua portuguesa e pela cultura adquirida com a colonização – são aquelas posteriores a este acontecimento. Devido à escassez de documentação histórica, os primeiros indícios da participação do trompete no Brasil são incertos. Entretanto, a partir do conhecimento histórico, tanto geral quanto musical específico, conseguiremos delinear um determinado percurso para a introdução deste instrumento na prática musical brasileira.

No período referente às grandes navegações, os maiores interesses dos conquistadores, como portugueses e espanhóis, consistiam em encontrar novas terras para explorar e obter recursos, favorecendo a metrópole. Em 1494, dois anos após a “descoberta” da América realizada pelo italiano Cristóvão Colombo (1451?-1506), com o propósito de evitar guerras entre Portugal e Espanha, estas duas nações assinaram o tratado de Tordesilhas, dividindo “o mundo novo” em duas partes: a oeste, a América Espanhola, e a leste, a América Portuguesa.

No primeiro terço do século XVI, após a chegada dos primeiros portugueses à América, com Pedro Álvares Cabral (1467?-1520) e Pero Vaz de Caminha (1450-1500), iniciou-se o período que conhecemos por Pré-Colonial (1500-1530). Neste momento, além da exploração das riquezas naturais, houve os primeiros contatos entre os portugueses e os indígenas que aqui habitavam. Embora haja indícios da vinda de instrumentos nas

embarcações de Cabral (BUENO, 1998, p. 10 *apud* SILVA, 2008, p. 13),<sup>1</sup> ou mesmo considerando que os índios utilizassem algo semelhante a um antecessor do que hoje identificamos como trompete (HOLLER, 2006, p.103),<sup>2</sup> quer seja na maneira de tocar ou no formato, independentemente do material utilizado em sua construção, até o presente momento, não identificamos nenhuma documentação que faça referência à participação de instrumentos desse tipo naquela época.

Os primeiros documentos dos quais temos informações são condizentes com o período pouco posterior – atuação dos Jesuítas –, portanto já pertencentes ao período Colonial (1530-1808). Responsável por percorrer diversas regiões e transmitir conceitos europeus e católicos aos povos que habitavam a terra que conhecemos por Brasil, a Companhia de Jesus<sup>3</sup> foi um dos grupos mais representativos para a colonização e evangelização na América Portuguesa. Segundo Vasco Mariz (2005, p. 33-34), a música era uma ferramenta utilizada pelos padres, colaborando desta maneira para a fundação de escolas de música para crianças em determinadas aldeias.

O trabalho realizado por Marcos Holler<sup>4</sup> nos mostra um panorama histórico-musical sobre a trajetória desta Ordem na América Portuguesa. Nele verificamos uma diversidade significativa de nomenclaturas referenciais. Para o nosso caso, considerando corneta, clarim e trombeta, este autor afirma:

Desses termos, o mais freqüente nos textos jesuíticos é “trombeta”; presente nos estabelecimentos jesuíticos desde o início de sua atuação, a trombeta é mencionada até o final do séc. XVII. Uma carta [<sup>5</sup>] de Nóbrega de 1549 descreve uma “procissão com grande música, a que respondiam as trombetas” (HOLLER, 2006, p. 102).

---

<sup>1</sup> Eduardo Bueno refere-se a um órgão trazido por frades franciscanos em uma embarcação de Cabral e utilizado para a celebração de uma missa.

<sup>2</sup> De acordo com Holler (CASTAGNA, 1991, vol. 1, p. 508, nota 363 *apud* HOLLER, 2006, p. 103), no Brasil colonial existiam vários instrumentos de sopro indígenas que poderiam receber o nome trombeta.

<sup>3</sup> Fundada pelo padre Inácio de Loyola (1491-1556), a companhia tinha como um dos seus principais propósitos a evangelização. Seus integrantes são conhecidos por Jesuítas.

<sup>4</sup> *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: A Música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese de Doutorado publicada pela Unicamp em 2006.

<sup>5</sup> De acordo com Holler (2006, v.2, Parte 1, p.57), a “Carta do Padre Manoel da Nóbrega ao Padre Simão Rodrigues. Bahia, 9 de agosto de 1549” localiza-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1-5,2,38,ff. 3-5.

Ele demonstra também que, além de Manuel da Nóbrega (1517-1570), outros padres fizeram referência à trombeta em cartas e crônicas,<sup>6</sup> dentre eles Simão de Vasconcelos (1596-1671), Antônio Vieira (1608-1697) e João Felipe Bettendorf (1625-1698). A documentação para estudo dos instrumentos a partir do século XVII é maior em relação ao tempo de Nóbrega, pois aumentam as referências aos diversos instrumentos musicais (HOLLER, p. 102-103). Outros termos, como *charamelas*<sup>7</sup> e *tubae*, são encontrados em documentos do início dos seiscentos. Já *tubae*, é defendido pelo autor como um termo que pode designar charamela ou trombeta. Ele apresenta em seu trabalho traduções para o Latim de documentos portugueses dos Jesuítas, nos quais os termos charamelas e trombetas são traduzidos por *tubae* (2006, p. 92).

Em crônica do padre Vasconcelos, de 1663, identificamos um elogio aos índios na realização de uma missa, pela qual é dita ter a pompa comparada a uma celebração em Portugal. Holler afirma que esse texto condiz com a “[...] atuação dos primeiros jesuítas nas aldeias do Brasil, na qual os índios seriam ‘destros em todos os instrumentos músicos, charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes...’” (VASCONCELOS, 1663, p.179 *apud* HOLLER, 2006, v.1, p. 99). Já o Pe. Bettendorf, em sua crônica de 1698, durante viagem de Lisboa ao Maranhão, relata o nome clarim para se referir ao instrumento executado no dia da festa de Santo Inácio.<sup>8</sup> Tanto o Pe. Vieira quanto Bettendorf utilizaram a nomenclatura trombeta também para se referir a determinados instrumentos indígenas (HOLLER, 2006, p. 102-103).

Abaixo observamos os nomes mais antigos, pelo menos até o presente momento, relacionados diretamente aos primeiros indícios de trompete no País:

O Índio Jorge Tagaibuna oferece seus serviços à coroa portuguesa e pede, para que possam celebrar o Sacrifício da Missa, “um sino e umas charamelas” (Car.MiAnd, 1659, p. 222), o que também é solicitado pelo tapuia Francisco Aragiba, segundo uma carta do Cabo Antônio Mendes, do mesmo ano (Pet.AntMen, 1659, p. 102) (HOLLER, 2006, p. 91).

---

<sup>6</sup> As referências a estes documentos podem ser encontradas no segundo volume do trabalho de Holler.

<sup>7</sup> Segundo Marcos Holler (2006, p. 92), nos séculos XVII e XVIII o termo charamela foi utilizado para se referir tanto a instrumentos de madeira com palheta dupla quanto a instrumentos de sopro de metal, como as trombetas.

<sup>8</sup> Esta festa é comemorada no dia 31 de julho, data de falecimento do padre Inácio de Loyola.

Como observamos, neste relato há uma referência a charamela, que pode ou não significar uma trombeta. Entretanto, pela Crônica de Bettendorf, percebemos o acréscimo do adjetivo “trombeteiro”.

[Os mosquitos] foram nos seguindo, tanto que não houve Padre nem ainda índio que pudesse fechar olho para dormir; o que vendo eu que levava em nossa companhia um índio, por nome Thomazio, trombeteiro, mandei-lhe que tocasse trombeta, virado para banda de um outeiro, para com a agradável correspondência do eco que ali havia, passarmos a noite com algum alívio, ou ao menos com menos moléstia pelo divertimento que causou. (Cro.JoBett, 1698, p. 260 *apud* HOLLER, 2006, p. 102).

Outra informação que consideramos significativa é aquela presente nos relatos de Anton Sepp (1655-1733), jesuíta de origem alemã mais conhecido por Pe. Antônio Sepp.<sup>9</sup> Trata-se especificamente da fabricação de instrumentos musicais de metal, já no período correspondente à transição do século XVII para o XVIII, construídos em terras, consideradas hoje, brasileiras. De acordo com o relato, podemos dizer que o Pe. Sepp ficou admirado com esta situação ocorrida em São Miguel:<sup>10</sup>

E' quase incrível o que vou contar agora: vive aqui em São Miguel um bugre de nome Inácio Paica. E' músico distinto, sabe fabricar cornetas e tocá-las, sabe fazer clarins ou trombetas de guerra; além disto, é ferreiro consumado, cunhador de moedas, pulidor de objetos de metal, funileiro e fundidor de bacias, caldeirões, tachos e marmitas. Foi Inácio Paica que fez um sem-número de campainhas para os meus dansarinos; sabe trabalhar perfeitamente com o burril, para fazer esferas astronômicas e espingardas [...] Com o nosso Inácio Paica o caso é bem diverso. E' o meu organista por excelência. Tôdas as manhãs toca corneta na igreja durante o ofício divino. Terminada a missa, toma sua merenda. Em seguida, derrete o ferro, funde o aço e, qual Proteu admirável, vaza com grande perícia

---

<sup>9</sup> É interessante notar que ao final da página de rosto do livro editado por Johann Hoffmanns, em 1698, encontramos o seguinte: “Mandado imprimir por Gabriel Sepp, von und zu Rehegg./ seu irmão carnal/ Com licença dos Superiores/Nüremberg”. Desta maneira, acreditamos que possa haver algum tipo de relação, principalmente do padre Antônio Sepp, com o já mencionado centro de construção de trompetes, Nürnberg.

<sup>10</sup> Localidade conhecida hoje por São Miguel das Missões, no Noroeste do Rio Grande do Sul. Segundo o relato (p. 246-247), identificamos que estas terras pertenciam ao Paraguai no período e, ainda de acordo com Sepp, os “brasileiros” levaram para a escravidão mais de cem mil índios daquelas mesmas terras no século anterior.

centenas de objetos de variados moldes, configurações e matérias (SEPP, 1655-1733 [1980], p.246-247).

Além da atuação dos jesuítas, houve outro fator significativo para a colonização do domínio português, a divisão da América Portuguesa em Capitanias Hereditárias. Embora esta situação não tenha sido permanente, as terras foram divididas em doze partes pelo rei de Portugal e entregues a donatários, desde que estes as protegessem de possíveis invasores, povoando-as e também tornando-as produtivas.

Com o início da produção de cana-de-açúcar nestas terras no período Colonial, foi necessário conseguir mão-de-obra para o aumento da exportação de açúcar para Portugal, e como a escravização dos índios não foi bem sucedida, devido à “indolência e ao anseio de liberdade dos indígenas” (MARIZ, 2005, p. 25), negros eram trazidos da África para trabalhar como escravos em terras de senhores de engenho. Embora as tradições deste último povo tenham sido renegadas pelos portugueses, os negros trouxeram aspectos positivos para a música<sup>11</sup> – como elementos rítmicos – e, posteriormente, seus descendentes, os mulatos, representariam parte relevante do quadro de músicos no país.

Inicialmente, a região que mais se desenvolveu e, conseqüentemente, mais enriqueceu foi a Nordeste, uma vez que a produção de cana-de-açúcar teve sucesso na mesma e tornou-se um negócio lucrativo para a metrópole perante o continente europeu. De acordo com Harry Crowl<sup>12</sup> (2006, p. 24), é “nas capitanias-gerais da Bahia e Pernambuco que encontraremos as referências musicais comprovadamente mais antigas do Brasil”.

Desta região mencionada, Mariz destaca uma banda de música existente na Bahia, em 1610. Segundo o viajante francês François Pyrard de Laval (1570-1621), uma pessoa rica possuía um grupo de “[...] trinta figuras, todos negros escravos, cujo regente era um francês provençal” (LAVAL *apud* MARIZ, 2005, p. 34-35). Outros grupos presentes

---

<sup>11</sup> De acordo com Mariz (2005, p. 34), “[...] No Brasil, a contribuição africana para a música brasileira só explodiu após a abolição da escravatura. Esse aporte cultural, embora reprimido e contido havia dois séculos, vinha sendo alimentado regularmente pelas sucessivas levas de novos escravos, que só terminariam em 1850”.

<sup>12</sup> Compositor e musicólogo. Tem obras apresentadas no Brasil e em outros países. Professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Diretor artístico da Orquestra Filarmônica Juvenil da Universidade Federal do Paraná. Produtor de programas da Rádio Educativa do Paraná e da Rádio MEC. Presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (2002-2005).

em Pernambuco, também referenciados por este autor, são os conjuntos de “chameleiros”. De acordo com ele:

[...] Os conjuntos de “chameleiros” de Pernambuco estão registrados em nossas crônicas do século XVIII, com muitos louvores à habilidade interpretativa dos negros músicos, que aliás eram, por vezes, luxuosamente vestidos por seus amos como prova de sua abastança. Até no Pará havia orquestra de doze músicos (MARIZ, 2005, p. 35).

Considerando que o termo charamela foi utilizado durante os séculos XVII e XVIII para se referir tanto a instrumentos de madeira com palheta dupla quanto a instrumentos de sopro de metal, como a trombeta (HOLLER, 2006, p. 92), podemos supor a participação de trombeteiros<sup>13</sup> nestes grupos “luxuosamente vestidos”. Assim, uma vez que havia a ligação Metrópole-Colônia – a ponto de conseguir chegar a Lisboa um carregamento de 500 quilos de ouro em 1699 e alcançar a marca de 25 mil quilos em 1720 (SCHWARCZ, 2002, p. 86) –, traçamos, também a partir da suposição mencionada, um paralelo entre os chameleiros aqui presentes e aqueles pertencentes à Charamela Real de Lisboa, tanto no que se trata de instrumental utilizado quanto de aplicação técnica e prática, enfatizando ainda que, pelo menos inicialmente, os primeiros não possuíam toda a pompa e desenvolvimento técnico pertencente ao grupo português.

## **2.2 - A Charamela Real em Portugal e suas “inevitáveis” implicações na prática brasileira**

Ernst Altenburg (1795) foi o primeiro, do qual temos conhecimento, a escrever acerca da Charamela Real em seu tratado.<sup>14</sup> Ele fez menção a um grupo de trompetistas e timbaleiros alemães pertencentes à corte portuguesa durante o reinado de Christian II. No que se refere a isso, segundo Tarr (1988, p.138), Altenburg teria errado ao escrever o nome

---

<sup>13</sup> Eventualmente pode-se utilizar outros termos para representá-los, como clarinistas e trompetistas, ou ainda, trombetas e trombetistas.

<sup>14</sup> Conforme menção apresentada no “primeiro capítulo”, p. 8.

do rei de Portugal, uma vez que neste país, no período correspondente, reinava D. João V (1689-1750).

De qualquer forma, o dado significativo transmitido por aquele primeiro autor é referente à influência direta de músicos alemães na corte portuguesa. Para Altenburg (p.39), os trompetistas alemães tinham vantagens em particular, das quais é bastante enfático ao tratar de “prestígios” a eles concedidos. Acreditamos que estes prestígios existiam devido ao avanço técnico-artístico que possuíam, o qual é identificado por nós particularmente entre os capítulos X e XIII de seu tratado.<sup>15</sup> Segundo ele, estes músicos “eram procurados e promovidos para os fins mais remotos da Europa”. No caso de Portugal, em 1722, vinte trompetistas e dois timbaleiros teriam sido aceitos simultaneamente para prestar serviços ao rei (ALTENBURG, 1795, p. 39).

De acordo com a documentação reunida por Gerhard Doderer<sup>16</sup> (2003, p. 9) – referente à contratação de músicos alemães para o grupo português entre os anos de 1721 e 1724 – constatamos a chegada de dois timbaleiros e dezesseis trompetistas a Portugal, o que não permite confirmar o número de trompetistas informado por Altenburg. Estes documentos encontram-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, mais especificamente no arquivo pessoal do 4º Conde de Tarouca, o diplomata João Gomes da Silva<sup>17</sup> (1671-1738).

Baseando-nos nas informações apontadas por Doderer (2003, p. 8-10), organizamos, em itens numerados de 1 a 8, um breve relatório cronológico da constituição do grupo neste período:

1. Março de 1721 – D. João V encarrega Diogo Mendonça<sup>18</sup> (1658-1736) de tratar da criação de um numeroso corpo de trombetistas para a corte;
2. 11 de Março de 1721 – Instruções passadas para o 4º Conde de Tarouca;

---

<sup>15</sup> Ele trata de assuntos musicais específicos para trompetista, tais como equipamento utilizado, diferentes tipos de articulação, estilo de execução e ornamentação dentre outros.

<sup>16</sup> Organista e Professor Catedrático do departamento de Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa, membro da Academia Portuguesa da História, da academia Brasileira de Música e da Reial Academia Catalana de Bellas Arts de Sant Jordi.

<sup>17</sup> Segundo Doderer, Gomes da Silva foi representante dos interesses de Portugal em Haia e, em 1726, teria se mudado para Viena com o propósito de assumir a função de embaixador.

<sup>18</sup> Secretário de Estado da Corte Real.

3. Após Junho de 1723 – Gomes da Silva (Conde de Tarouca) cuida do equipamento de viagem dos músicos contratados, dezoito trombetistas e três timbaleiros que se juntariam a outros (seis trombetistas + um timbaleiro) em um total de vinte e oito integrantes;
4. Agosto de 1723 – Conde de Tarouca informa que os preparativos para a viagem estão prontos, mencionando ainda o alto custo e a ausência de três músicos necessários (dois trombetistas + um timbaleiro);
5. Outubro de 1723 – Ofício mais abrangente, como uma espécie de relatório tratando da partida prevista para breve; da composição e qualificação do corpo de músicos; do contrato redigido em português e francês; de treze caixotes com instrumentos, trajes e equipamentos; e dos músicos contratados, incluindo seus nomes e algumas características em um quadro (Anexo III);
6. 1º de novembro de 1723 – partem da cidade de Haia, chegando à capital portuguesa três meses depois.
7. Fevereiro de 1724 – chegada dos músicos alemães às margens do rio Tejo;
8. A partir de 1724 – existia em Portugal uma banda real<sup>19</sup> formada por vinte e dois trombetistas e três timbaleiros que, posteriormente, foi aumentada para vinte e quatro trombetistas e quatro timbaleiros.

A listagem de acessórios mencionada no ofício de outubro de 1723 (item nº 5) é bastante detalhada, incluindo características dos instrumentos que partiram em direção a Lisboa (DODERER, 2003, p. 29-31). Já no que se refere ao grupo em sua formação final (item nº 8), ou seja, composto por vinte e oito músicos, tanto Tarr quanto Doderer nos remetem à relação com o grupo existente em Versalhes (França). Doderer (2003, p. 10) afirma que este número total de músicos do grupo português está “[...] certamente relacionado com os 24 trombetistas da *Garde Du Corps* de Luís XIV [...]”, ao passo que, para Tarr (1988, p. 139), “[...] este grupo de trompetes foi uma imitação [...]” do grupo francês. Embora este último autor descreva a Charamela Real de Lisboa como uma

---

<sup>19</sup> O nome Banda Real é utilizado por Doderer para se referir à Charamela Real.

“imitação”, ele a considera, em comparação a formações semelhantes pertencentes a outras cortes, como o grupo mais representativo.<sup>20</sup>

Ainda hoje, no Museu Nacional dos Coches,<sup>21</sup> em Lisboa, é possível observar instrumentos e acessórios que pertenceram à Charamela, como na foto<sup>22</sup> a seguir:



**Fig. 44** Instrumentos e acessórios pertencentes ao Museu dos Coches.

**Fonte:** Acervo Pessoal.

Como observa Doderer (2003, p. 16), a partir da análise da documentação existente e dos objetos pertencentes ao Museu, “[...] pode reconstruir-se, hoje em dia, o aspecto e a apresentação desta Banda Real”.

Acerca dos instrumentos pertencentes à coleção portuguesa, Tarr afirma que:

---

<sup>20</sup> O tópico referente à Culminação dos Grupos de Trompetes na Corte é dividido por Tarr (1988, p. 138-141) em duas partes: A Charamela Real de Lisboa e Outros Grupos de Trompetes de Corte.

<sup>21</sup> Este museu possui número significativo de carros nobres dos séculos XVII, XVIII e XIX, e ainda, um conjunto de arreios, objetos para torneios e cortejos, instrumentos musicais, fardamento e pintura com retratos da Família Real Portuguesa.

<sup>22</sup> As imagens fotográficas relacionadas à Charamela Real foram feitas por Alexandra van Leeuwen em Lisboa, 2008.

[...] Há 22 instrumentos de prata ricamente ornamentados, nos quais as partes ornamentadas – galão, esfera e conectores – são douradas. Vinte são de 1761, dois datam de 1785 correspondendo conseqüentemente ao período do reinado de José I e Maria I respectivamente, nomes registrados no galão ornamental. Eles foram, provavelmente, construídos em uma oficina local. Estes instrumentos são afinados em Ré moderno, o contemporâneo Mi bemol. As flâmulas para alguns dos instrumentos também sobrevivem, mostrando dois anjos trompetistas segurando entre eles a coroa Real [...] <sup>23</sup> (TARR, 1988, p. 139-140).

A figura a seguir exemplifica um daqueles trompetes, <sup>24</sup> pertencentes ao Museu dos Coches, e comprova a descrição apresentada por Tarr.



**Fig. 45** Trombeta pertencente ao Museu dos Coches.

**Fonte:** Acervo Pessoal.

---

<sup>23</sup> [...] *There are 22 richly ornamented instruments of silver, whose ornamental parts – garland, ball and ferules – are gilded. Twenty are from 1761, two date from 1785 and fall consequently during the reign of Joseph I and Maria I, respectively, whose names are imprinted on the garland. They were probably made in a local workshop. These trumpets are pitched in modern D, the contemporary E-flat. The silk banners belonging to some of the instruments also survive, showing two angel trumpeters holding between them the royal crest. [...].*

<sup>24</sup> Tarr (1980, p. 197) apresenta um quadro com informações específicas de cada um dos vinte e dois trompetes, indicando-os com letras do alfabeto, de A a V.

Outro aspecto relevante é a existência de repertório musical junto à coleção do Museu, provavelmente interpretado pela Charamela Real durante seu período de atuação. Referente a este material, Tarr afirma que “[...] Em nenhum outro lugar, como em Lisboa, a música para um grupo de trompete e timbale de 28 partes é preservada” (1988, p. 139). De acordo com este autor, reconstituem-se cinquenta e quatro Sonatas de procissão sem títulos a partir de vinte e seis livros com música,<sup>25</sup> das quais a última é para quatro coros de trompetes e timbale, dez são para dois coros e o restante para um coro. A “sonata de número 6”, da qual uma parte é apresentada na próxima imagem, possui uma linha particularmente ágil, composta por semicolcheias e fusas que exigem determinado grau de “virtuosismo” por parte do intérprete.<sup>26</sup>



**Fig. 46** Parte de clarim da sonata de nº 6 da Charamela Real.

**Fonte:** Acervo Pessoal.

Em relação às apresentações da Charamela Real realizadas no período de atuação deste grupo, Doderer (2003, p. 11) enfatiza que o aparecimento em público da Banda Real foi descrito várias vezes em documentos consultados por ele, no qual o grupo tocava em sua formação completa ou parcial “[...] sempre acompanhando o monarca ou

<sup>25</sup> Dois livros estão desaparecidos, mas são fáceis de serem reconstruídos (TARR, 1988, p. 139). Alguns destes livros podem ser observados no canto esquerdo inferior da Fig. 44.

<sup>26</sup> Algumas destas músicas foram editadas por Tarr em 1982 (Amadeus-Verlag, Winterthur, Suíça 3 vl.). No mesmo ano, parte desse repertório foi gravada em Cd: *Die Silbertrompeten von Lssabon und Lusitanische Orgelmusik*.

membros da Família Real fora do Paço, como acontecia regularmente aquando de procissões, exéquias ou outros acontecimentos especiais [...]”.

Referente ao período de D. Maria I, Tarr (1980, p. 204) demonstra um quadro, o qual transcreveremos a seguir, com nomes de músicos que integraram a Charamela Real, suas respectivas datas de atuação, possíveis maneiras de serem identificados, quais instrumentos utilizaram, além de suas funções instrumentais – representadas pelas abreviações alemãs Tr. (trompete), Pk. (timbale), unbek. (desconhecido) e od. (ou).

**Quadro 3** Músicos pertencentes à Charamela Real segundo Tarr.

Instrumento	Abreviação	Nome do Músico
C 1761	José João	José Joaquim Romão (1784), Tr. od. Pk.
F 1761	P J (JP?)	Luís José Pientzenhauer (1784), Tr. od. Pk. Carlos José Prints (1779-88), unbek. João António Prints (1769-88), unbek. Jerônimo Proneman (1769-90), unbek. João Puig (1784), Tr. od. Pk.
F 1761	A B	António Bento (1769-84), unbek.
H 1761	FJS Pinto	Francisco Pinto (1784), Tr. od. Pk.
R 1761	JR B	Januário Borges (1772), unbek.
S 1761	A. C.	Anastácio José da Conceição (1784), unbek.
J 1785	JR	José Rampino (1771-81), unbek. José Joaquim Romão (1784), Tr. od. Pk.
V 1785	CT	Caetano José Tomás (1779-1802), clarim

Embora não tenhamos encontrado no Brasil, até o presente momento, material semelhante ao da Charamela Real de Lisboa, acreditamos que, devido à tradição que este grupo gerou em Portugal e às “estreitas” relações entre a Metrópole e a Colônia, tanto a prática de execução quanto a maneira de apresentação dos trompetistas no período de atuação da Banda Real se relacionaram diretamente em ambos os países, ainda que no Brasil ocorressem posteriormente.

### 2.3 - O clarim da Idade do Ouro para a Terra do Ouro

No Brasil e em Portugal era comum o uso da música, tanto em festividades reais quanto populares e religiosas. Simão Ferreira Machado relata, pela descrição do *Triumpho Eucharistico* de 24 de maio de 1733, que esta festa católica ocorrida nas Minas Gerais teria contado com a presença de trombetas. Na primeira vez em que o termo trombeta é mencionado pelo autor, o instrumento musical acompanha a figura representativa do vento Oeste na procissão.

Seguiaõ-se logo quatro figuras acavallo, representando os quatro ventos, Norte, Sul, Leste, Oeste, vestidos á tragica. O vento Oeste trazia na cabeça huma caraminholla de tisso branco, coberta de peças de prata, ouro, e diamantes, cingida de huma peluta branca, matisada de nuvens pardas; rematada posteriormente em hum laço de fita de prata, côr de rosa, coberto de huma joya de diamantes; ao alto de hum cocar de plumas brancas, cingido de arminhos: o peito coberto de pennas brancas, humas levantadas, outras baixas, todas miudas; guarnecido de renda de prata: o capillar de seda branca de flores verdes, guarnecido de galoens de prata: vestia huns manguitos de cambray transparente, e finissimas rendas: tres fraldões, de seda branca de flores verdes, e côr de rosa, guarnecidos de franjas de prata: os borgeguins cobertos de penas; nas costas duas azas, e hum letreiro do seu nome: na mão esquerda huma trombeta, de que pendia hum estendarte de cambray transparente, bordada á maõ, guarnecido de laços de fita de prata, côr de rosa, e côr de fogo (MACHADO, 1734, p. 49-51).<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Grafia como no fac-símile.

Há também o emprego da palavra clarim na menção à participação de um músico alemão, o qual era acompanhado por oito negros tocando charamelas.

Precedia montado em hum fermoso cavallo hum Alemaõ, rompendo com sonoras vozes de hum clarim o silencio dos ares: fazia com invectivas da arte, que nas vozes do instrumento fosse amelodia encanto dos ouvidos: isto deu causa á eleiçaõ que delle se fez para concorrer neste acto.

Vestia á castelhana de hum velludo roxo com capa do mesmo, passado todo de ouro: cobrialhe a cabeça hum chapeo agaloado do mesmo, disposto em dous ventos; formaraõ-lhe as presilhas dous broxes de diamantes de grandesa naõ vulgar; sobresahia delles hum cocar de plumas, que na variedade de vivas cores, naõ tinha menos lustre, que os diamantes.

O cavallo era russo: os jaeses, de velludo carmesim bordado de ouro: os areyos, cobertos do mesmo: na cabeçada hia firme hum martinete de seda, e plumas brancas; e nella, e nas crines, em varia ordem, dispostas fitas de ouro; na cauda, outras de varias cores.

Atraz deste, distancia de dous passos, vinhaõ apé oito negros, vestidos por galante estillo: tocavaõ todos charamellas, com tal ordem, que alternavaõ as suas vozes com as vozes do clarim, suspendidas humas, em quanto soavaõ outras (MACHADO, 1734, p. 57-58).

Além do cavaleiro Alemão,<sup>28</sup> duas outras “figuras” que precediam Mercúrio na procissão do *Triumpho...* são descritas. Segundo o autor (p. 71-72), estas “offereciaõ de longe com dous clarins sonora melodia aos ouvidos”. Entretanto, na descrição realizada por Machado em trechos distintos, ele torna a mencionar o uso da trombeta, na parte do desfile que se refere aos planetas (p. 68) e também em trecho que relaciona quatro negros tocando trombeta (p. 96).

Embora seja possível que, no período do relato de Machado, ambos os termos – trombeta e clarim – estejam relacionados a tipos diferentes de instrumentos, pressupomos que estas palavras foram empregadas para se referir a formas diversas de interpretação, por exemplo, aos diferentes registros já citados no tópico 1.2.1. Assim, consideramos desta maneira, uma vez que na própria Charamela Real de Portugal – grupo atuante na época em

---

<sup>28</sup> Ainda não descartamos a possibilidade deste músico possuir algum vínculo com os músicos pertencentes à Charamela Real de Lisboa devido a sua possível nacionalidade.

questão – verificamos o uso do termo clarim de forma similar ao emprego da palavra trombeta, ou seja, como sinônimos, o que se comprova pelos manuscritos pertencentes ao Museu dos Coches e também pelos dicionários mencionados no Capítulo 1.

Como observamos nas informações transmitidas por Machado, o emprego deste instrumento musical ocorreu de forma significativa naquela cerimônia que, por sua vez, demonstrava a riqueza da região na própria confecção dos trajes que foram utilizados durante o desfile. Dentre o material utilizado na confecção desses trajes, Machado menciona a seda, a prata, o ouro e os diamantes.

Devido à descoberta de ouro na colônia, o movimento entre metrópole e colônia cresceu significativamente, gerando dessa maneira um crescimento populacional no futuro Brasil, e de modo especial nas Minas Gerais, que passou a ser um pólo de riqueza em função da grande quantidade de minérios presente na região. Segundo Lilia Moritz Schwarcz (2002, p. 86), “[...] após 1729 foram descobertas jazidas de diamante na área setentrional de Minas Gerais, o que resultou no aumento do fluxo de bens que aportavam em Portugal [...]”.

Em consequência do aumento do número de habitantes e da riqueza que ali se encontrava, construções de igrejas e formações de grupos de artistas – seja de músicos, pintores ou escultores dentre outros – também se intensificaram, transformando a região em um referencial cultural da colônia portuguesa. Testemunhando tal crescimento cultural, podemos citar a Casa da Ópera de Vila Rica<sup>29</sup> (PRADO, 1993), inaugurada em 1769. Sobre o destaque musical, acontecido nessa região, Mariz (2005, p. 35) relata: “Pesquisas recentes fixam em 250 o número de músicos em atividade em Ouro Preto no período áureo da mineração (em Diamantina teriam sido 150), e mais de mil foram relacionados no século XVIII na capitania”.

---

<sup>29</sup> Atual Teatro Municipal de Ouro Preto. Considerado um dos mais antigos da América do Sul e ainda em funcionamento.

A pintura sobrevivente do forro da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto (MG), realizada já em 1804, por Manuel da Costa Ataíde<sup>30</sup> (1762-1830) apresenta entre outros instrumentistas a imagem de um anjo trompetista.



**Fig. 47** Pintura no forro da Igreja São Francisco de Assis (Ouro Preto-MG).  
**Fonte:** Wikipédia.

Verificamos o destaque deste trompetista, demonstrado por Binder<sup>31</sup> em 2005, na próxima figura:



**Fig. 48** Anjo tocando trompete. Pintura de Athaide.  
**Fonte:** BINDER (2005, p. 1126).

---

<sup>30</sup> De acordo com as informações fornecidas pela Wikipédia, o nome deste artista em grafia arcaica era Manoel da Costa Athayde. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ataide-teto.jpg>>. Acesso em 28 de abril de 2009.

<sup>31</sup> Este autor refere-se ainda a outra imagem do instrumento, de época pouco posterior, pintada no forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Sabará (MG), em 1818, por Joaquim Gonsalvez da Rocha.

Considerando que São Paulo e Rio de Janeiro ainda eram vilas neste período, os músicos teriam ido, em sua maioria, da região Nordeste – Pernambuco e Bahia que eram centros a princípio – para Minas Gerais, a região “mais rica” (MARIZ, 2005, p. 39). Para Mariz, estes músicos se organizavam em irmandades<sup>32</sup> e forneciam música efemérides (cívicas) e sacras por meio de contratos. Podemos citar como exemplos de irmandades pertencentes ao território nacional as seguintes: da Ordem do Carmo, de Santa Cecília, do Santíssimo Sacramento e de São José dos Homens Pardos. Desta última, destacamos o “trombeteiro” Florêncio José Ferreira Coutinho<sup>33</sup> (1750-1820), que é definido por Harry Crowl da seguinte maneira:

Florêncio José Ferreira Coutinho (1750-1820) foi regente, cantor (baixo) e trombeteiro do Regimento de Cavalaria Regular. Por três vezes foi contemplado com a contratação para a realização do serviço anual das festas oficiais do Senado da Câmara de Vila Rica. Em 1770, entrou para a Irmandade de São José dos Homens Pardos, que lhe registrou o falecimento em 10/06/1820 (CROWL, 2007, p. 28).

Para Crowl, “[...] as irmandades eram denominadas também como ordens terceiras, confrarias e arquiconfrarias, de acordo com sua importância na comunidade, além de serem distribuídas por etnias, ou seja, homens brancos, pardos ou negros”. Estas irmandades cuidavam “[...] desde a construção da igreja até a contratação de artistas para a realização da decoração interna, talha, escultura e pintura [...]”, e ainda eram responsáveis pela “[...] contratação de músicos para a criação e interpretação da música que deveria ser usada nas cerimônias” (CROWL, 2007, p. 27). Dentre os músicos deste período e região,

---

<sup>32</sup> De acordo com ele, as irmandades de música começaram a surgir no século XVII. Dentre elas, ele afirma que a mais importante foi a de Santa Cecília, “[...] cuja sede estava localizada em Lisboa, e que funcionava como uma espécie de sindicato dos músicos [...]” (MARIZ, 2005, p. 35).

<sup>33</sup> Segundo Binder, Coutinho foi mestre de música e timbaleiro do Regimento de Cavalaria de Linha. Ele assinou em 1812, junto “com alguns trombetas e soldados músicos”, um pedido para a criação da Irmandade de Santa Cecília (LANGE, *apud* BINDER, 2006, v.1, p. 31). Outras informações biográficas deste músico são apresentadas pelo mesmo autor (2006, v. 2, p. 6-7).

que consideramos significativos para o estudo histórico do trompete no Brasil destacamos: Marcos Coelho Neto (1746?-1806) e seu filho (?1763-1823)<sup>34</sup> com o mesmo nome.

[...] Coelho Neto, que era trompista, clarinista (trompetista), timbaleiro do 9º Regimento, além de compositor e regente, exerceu ainda, segundo documento localizado no cartório do 1º ofício de Ouro Preto pelo professor Ivo Porto de Menezes, o ofício de alfaiate. Em 1785 foi designado pelo Governador-Geral Luís da Cunha Menezes para reger a música de três óperas e dois dramas reais, por ocasião dos festejos do casamento dos infantes D. João e Mariana Vitória. Em 1804, ano do recenseamento geral de Vila Rica, o compositor declara contar com 58 anos, tendo nascido, portanto, em 1746. De sua obra, podemos citar o hino *Maria Mater Gratiae*, de 1787, o *Salve Regina* de 1796, e a *Ladainha em Ré Maior*, denominada em alguns manuscritos como *Ladainha das Trompas*.

Seu filho, também chamado Marcos Coelho Neto, foi trompista e trombeteiro do 19º Regimento. Em 1804, ele declarou ter 28 anos. Faleceu em 1823. Acreditamos que as obras que levam o nome de Marcos Coelho Neto são da autoria do pai, pois apresentam características formais muito semelhantes entre si, e o filho seria demasiadamente jovem quando o hino *Maria Mater Gratiae* foi composto<sup>35</sup> (CROWL, 2007, p. 28-29).

De acordo com Maria Conceição Rezende (1989, p. 612), Marcos Coelho Neto, “O compositor mulato de Vila Rica, também trompetista, deve ter desfrutado de excelente conceito”, além de ter sido “mesário das Irmandades de São José dos Pardos e das Mercês, da Freguesia do Pilar e possivelmente o foi também de outras”. Ainda segundo a mesma autora, o filho de Coelho Neto, por volta de 1780, “figurava como segundo trompetista num rol de músicos e que não parece ter abraçado a profissão de compositor” (REZENDE, 1989, p. 612).

Os Coelhos Neto, pai e filho, tiveram participação também como “clarinistas” na música para o *Te Deum Laudamos*, em comemoração ao malogro da Inconfidência Mineira. O evento realizou-se na atual Ouro Preto, em maio de 1792, aproximadamente um mês após a execução de Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), conhecido por

---

<sup>34</sup> Em Rezende (1989, p. 612), encontramos menção à existência de “uma certidão de batismo, lavrada em 1763, em nome de Marcos Coelho Netto”. Outra documentação referente ao inventário e dívidas de Coelho Neto, disponível no Acervo Curt Lange - UFMG, encontra-se no Anexo IV.

<sup>35</sup> Itálico do original.

Tiradentes (REZENDE, 1989, p. 367-370). Demonstramos no Anexo V uma relação de nomes de músicos que, segundo Aldo Luiz Leoni (2007), atuaram em Vila Rica durante o século XVIII e possuíram vínculos de qualquer natureza com o trompete.<sup>36</sup>

Após o “apogeu artístico” no século XVIII, a região de Minas Gerais entrou em decadência, pois suas fontes de riquezas estavam se esgotando e, em busca de melhores condições de vida, alguns músicos se locomoveram para São Paulo e Rio de Janeiro, cidades que cresciam e tornavam-se “terrenos férteis” para a arte. Gabriel Fernandes da Trindade<sup>37</sup> (1800-1854) foi um exemplo de traslado deste tipo em época pouco posterior. De acordo com André Cardoso<sup>38</sup> (2008, p. 160), Trindade teria nascido em Vila Rica, no ano de 1800, e se mudou com o pai e a família para o Rio de Janeiro (CARDOSO, 2008, p. 160).

No entanto, São Paulo e Rio de Janeiro ainda não se comparavam artisticamente com a Bahia e com Minas Gerais durante sua fase áurea. Por hora, podemos destacar a presença dos dois compositores deste período que ajudariam sobremaneira a impulsionar as atividades musicais dessas regiões: André da Silva Gomes (1752-1844), que tinha assumido o cargo de mestre de capela da Igreja Sé de São Paulo já em 1774, e o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que ocuparia este mesmo cargo no Rio de Janeiro posteriormente.<sup>39</sup>

Segundo André Cardoso (2005, p. 48), há registros de antecessores a Nunes Garcia, ou seja, que ocuparam o cargo de mestre de capela da Catedral do Rio de Janeiro antes mesmo do mulato José Maurício. Dentre estes mestres, o autor destaca os seguintes nomes: padre Cosme Ramos de Moraes, “entre 1645 e 1653”, padre Manuel da Fonseca, “a partir de 1653”, Antônio Nunes de Siqueira, “entre 1733 e 1752”, padre Gervásio da Santíssima Trindade Machado, “nomeado antes de 1760”, e padre João Lopes Ferreira, “a

---

<sup>36</sup> Informações referentes a esses músicos se encontram no trabalho de Leoni, disponível em Anexo na sua dissertação (2007, p. 185-192). Ainda que não entremos em detalhes acerca destes músicos, por não se tratar do centro de nosso trabalho, os consideramos significativos para eventuais pesquisas posteriores acerca da história do trompete.

<sup>37</sup> Violinista e cantor segundo Ayres de Andrade. A data de morte foi retirada de Andrade, v. 2, p. 243.

<sup>38</sup> Violinista e regente graduado pela Escola de Música da UFRJ, da qual é o atual diretor. Realizou pesquisa musicológica referente à Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro.

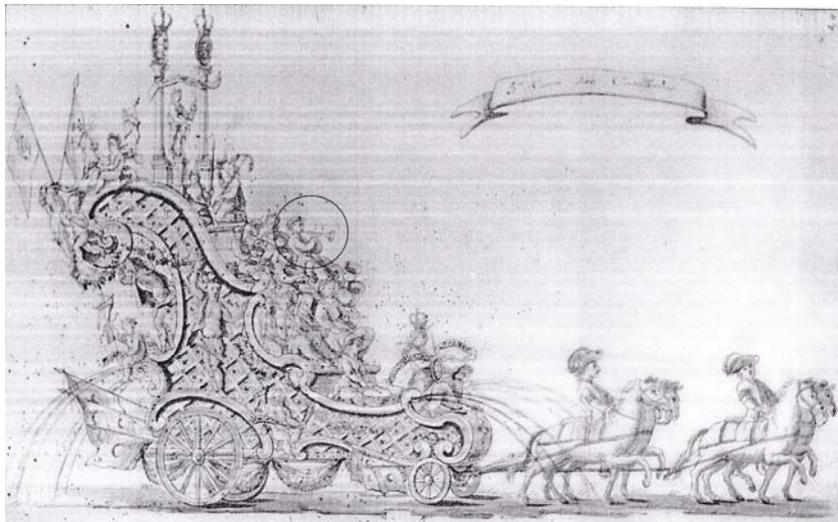
<sup>39</sup> Referente ao período pesquisado, acrescentamos, no Anexo X, uma tabela (organizada por Souza) com os nomes e datas dos mestres de capela da Catedral do Rio de Janeiro posteriores a Pe. José Maurício.

partir de 1770 até 1798”. Cardoso também informa a possibilidade de Pe. José Maurício possuir vínculo com a Catedral Sé desde 1783 (MATTOS *apud* CARDOSO, p. 48).

Por meio de documentação<sup>40</sup> identificada por Mayra Pereira (2005, p. 75), notamos a participação de clarins em desfile realizado durante as festividades, ocorridas no Rio de Janeiro em 1786, pelo casamento do futuro D. João VI (1767-1826)<sup>41</sup> com a espanhola Carlota Joaquina (1775-1830). De acordo com tal documento, isto se comprova da seguinte maneira:

No Carro das Cavalhadas, o quinto a desfilar, “hião sentados pelos degrais 16 Muzicos com instrumentos todos de sopros; a saber trompas, frautaz, clarins, boezes, fagotes, e atabales, vestidos estes atrajica, com vestidos de cabaia, e gorguroens de diverças cores, com turbantes nas cabeças” (SOARES *apud* PEREIRA, 2005, p. 75).

Na ilustração deste carro destacamos, com um círculo, um músico com o instrumento que possivelmente seria um clarim.



**Fig. 49** Carro das Cavalhadas com o destaque de um músico.  
**Fonte:** PEREIRA (2005, p. 76).

---

<sup>40</sup> Relação dos magníficos carros que se fizeram de arquitetura e fogos, os quaes se executaram por ordem de Ilmo. e Exmo. Senhor Luiz de Vasconcelos e Sousa, Capitão General de Mar e Terra & Vice Rei dos Estados do Brasil nas Festividades dos despozorios dos Serenissimos Srs. Infantes de Portugal Nesta Cidade do RJ... (Antônio Francisco Soares). IHGB, Lata 51; Doc. 20, Ano de 1786.

<sup>41</sup> Filho de D. Maria I ainda era príncipe de Portugal neste período.

Mas nem tudo acabava em festa. Foi a partir desse período que as coisas começaram a ficar complicadas na Europa, que começou a se dividir politicamente. Mediante a Revolução Francesa (1789-1799), que era influenciada por ideais iluministas, D. João, que começou a ser o responsável pelas atitudes de Portugal a partir de 1792 – pela morte de D. José e doença de D. Maria I –, ficou em uma situação delicada por ter “laços de sangue” com a Espanha, país que se aliou à França em 1795 (SCHWARCZ, 2002, p. 186-188). De acordo com Schwarcz, [...] “Portugal procurou acomodar-se numa complicada política de neutralidade”, uma vez que mantinha relações também com a Inglaterra, país nada favorável à França, principalmente, pelo “apoio dado pelos franceses” à independência dos Estados Unidos já em 1776.

Apesar de o Brasil já ter adquirido o *status* de Vice-Reino no período mencionado, Portugal ainda mantinha a prática de exploração das riquezas e bens dessas terras, porém, ocorreu posteriormente uma situação relevante para a modificação desse quadro: a vinda da Família Real portuguesa em 1808.

Com a expansão e as invasões que a França realizou na Europa sob o comando de Napoleão Bonaparte (1769-1821), a corte portuguesa, que possuía relações comerciais intensas e estreitas com a Inglaterra, foi forçada a se locomover para local seguro,<sup>42</sup> ou seja, para a colônia – separada de todo o continente europeu pelo Oceano Atlântico. Segundo Reinaldo José Lopes (2008, p. 26), a frota portuguesa, “escortada pelos britânicos, deixou Lisboa em 29 de novembro de 1807, quando o Exército Francês já estava entrando na capital”.

Recebendo a notícia de que a Família Real viria para o continente americano, o Rio de Janeiro, capital do Vice-Reino na época, começa a se preparar para recebê-la. Narramos um pouco dessa preparação na história do Rio com as seguintes palavras de Ayres de Andrade:

Foi um alvoroço sem precedente. Como num passe de mágica, nova fisionomia ganhava a cidade. Não foi apenas a residência do vice-rei que levou pintura nova por dentro e por fora. Não foram apenas as igrejas e

---

<sup>42</sup> Para Lopes (2008, p. 26), “[...] a pressão britânica foi mais forte que a francesa, em especial porque a Inglaterra ameaçava ocupar o Brasil caso o monarca não concordasse com o plano de fugir para a colônia”.

demais edifícios notáveis que se fizeram, num piscar de olhos, mais reluzentes; nem as construções iniciadas, que se aprontaram como por encanto. A par disso, tôda uma série de providências foi assentada com o objetivo de mostrar ao mundo de exilados que vinha engrossar a população da cidade o que esta era na sua acolhedora personalidade. (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 10)

Ao falar de “engrossar a população da cidade”, Andrade refere-se a quinze mil pessoas que viriam de Portugal em navios, no entanto, o dado mais recente que temos refere-se a onze mil e quinhentas pessoas em cerca de quarenta navios.<sup>43</sup> Segundo Andrade, com o mau tempo durante o percurso, os navios se dividiram em duas frotas, sendo que a última a chegar passou antes pela Bahia. De acordo com Lopes, “A comitiva aportou em Salvador em 22 de janeiro de 1808”, onde D. João permaneceu pouco mais de um mês emitindo a ordem de abertura dos portos e se recuperando da intensa travessia dentre outros afazeres (2008, p. 26).

Esta frota, que estava sendo aguardada ansiosamente pelo povo carioca, chegou ao Rio de Janeiro em 7 de março de 1808. Porém, o príncipe regente e outros membros da Família Real desembarcaram apenas às dezesseis horas do dia seguinte, com toda a pompa necessária à nobreza, diferente da recepção que fora realizada “às pressas” com a chegada inesperada na cidade de Salvador. A rainha, que estava doente, desembarcou após dois dias (SCHWARCZ, 2002, p. 240).

De acordo com Andrade (1967, v. 1, p. 10), no momento do desembarque estavam presentes membros da Irmandade de Santa Cecília, que, segundo ele, “era representativa da classe dos músicos” e “teria importante missão a cumprir na recepção dos nobres viajantes”. Além dos “hinos de júbilo em louvor de S. A. R.[<sup>44</sup>]”, interpretados por vozes e instrumentos no coreto da Rua do Rosário, e das “músicas marciais”, executadas durante a primeira caminhada do príncipe regente no Rio de Janeiro (SANTOS, 1981, v.1, p. 179), aconteceu outra participação efetiva da música, aquela apresentada na Igreja do Rosário. Conforme a afirmação de Andrade (v. 1, p. 11), D. João teria decidido que, assim

---

<sup>43</sup> Esse número é informação transmitida por Reinaldo José Lopes na Revista *Aventuras na História para viajar no tempo*, edição 54, janeiro de 2008. p. 24-33.

<sup>44</sup> Abreviação de Sua Alteza Real utilizada para se referir a D. João.

que colocasse os pés em terra, iria com a família “render graças a Deus na igreja que fosse a Catedral da cidade”.

## Capítulo 3 - A Presença do Clarim na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro

### 3.1 - Na Capela Real e Imperial

Após desembarcar, a corte portuguesa participou da recepção na Igreja do Rosário, a Sé provisória desde 1737. Nesta ocasião, o príncipe regente ficou admirado com a música apresentada sob a direção do Pe. José Maurício Nunes Garcia, ocupante do cargo de mestre de capela desde 1798. Segundo André Cardoso (2008, p. 67), as obras musicais que foram interpretadas na primeira cerimônia religiosa assistida por D. João no Rio de Janeiro teriam sido compostas por Nunes Garcia. Embora ainda não haja conclusão acerca disso, o autor cria uma série de hipóteses, a partir dos relatos de Luiz Gonçalves dos Santos (1767-1844) – o padre Perereca,<sup>1</sup> sobre o repertório que pode ter sido apresentado na celebração. Dentre as peças enumeradas por Cardoso, encontram-se o *Te Deum* em Ré (CPM 96) e duas antífonas, *Sub tuum praesidium* (CPM 2) – composta em 1795 – e o gradual para São Sebastião *Justus cum ceciderit* (CPM 143) – composta em 1799.

Nestas obras, interpretadas por uma “grande orquestra”, segundo o padre Perereca (SANTOS *apud* CARDOSO, 2008, p. 66), a orquestração é demonstrada como tipicamente mauriciana, prevendo um par de flautas e outro de trompas, além da ausência das violas na seção de cordas (MATTOS *apud* CARDOSO, 2008 p. 70). Uma vez que existem partes de trompetes em edição disponível do *Te Deum*<sup>2</sup> mencionado, nas quais as notas empregadas pertencem à série harmônica,<sup>3</sup> podemos identificar a participação de

---

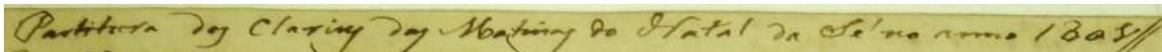
<sup>1</sup> Conhecido assim devido à baixa estatura, corpo franzino e olhos esbugalhados, foi escritor da obra *Memória para Servir à História do Reino do Brasil*, dentre outras.

<sup>2</sup> Edição datada de 2001, de Antonio Campos Monteiro Neto, disponível em:

<[http://www.geocities.com/nunes\\_garcia/JM\\_P\\_Par.htm](http://www.geocities.com/nunes_garcia/JM_P_Par.htm)>. Acesso em 09 de junho de 2009. Por se tratar de uma edição moderna, a referência ao instrumento é realizada pelo termo trompete, o que não nos permite identificar qual seria a nomenclatura original.

<sup>3</sup> Há apenas um Fá (de som real Sol), no compasso de número 3 do primeiro movimento e no 23º compasso do quarto movimento, que foge à regra da série harmônica do instrumento, além de não estar presente na harmonia correta se comparada aos outros instrumentos. Consideramos esta nota errada. O erro pode ser da

trompetes naturais na recepção da Igreja do Rosário, quer sejam representados pelos termos clarim, trombeta, trombe, *trombe lunghe*,<sup>4</sup> ou tromba. Para Cardoso (p. 75), os clarins foram utilizados pelo padre José Maurício, já em 1801, na re-orquestração da obra *Matinas de Natal*<sup>5</sup> (CPM 170), demonstrando que o compositor teria escrito para o instrumento antes mesmo da chegada da corte portuguesa.



**Fig. 50** Título da parte cavada dos clarins na obra *Matinas de Natal*.

**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Como era de se esperar, ocorreram diversas festas e homenagens no período inicial da estadia da corte no Rio, nas quais a música era indispensável. Destacamos a seguinte ocasião, dedicada ainda à recepção dos “portugueses”, narrada pelo padre Perereca:

[...] Junto da porta principal do Real Palácio tinha-se erigido um grande coreto decentemente ornado, onde os músicos não cessavam de cantar, por grande parte das noites, os louvores do grande, e incomparável príncipe, que tínhamos a fortuna de possuir na nossa cidade, e cujas melodiosas vozes eram acompanhadas da harmonia dos instrumentos; e por vezes se recitaram na augusta presença de S. A. poesias, e prosas, que, elogiando o soberano, ao mesmo tempo auguravam a futura felicidade do Brasil (SANTOS, 1981, v. 1, p. 182).

Estas festividades e celebrações, de certo modo, previam a melhoria das condições político-sociais que, de fato, aconteceram no processo de estruturação do Brasil como um país independente.

Para Schwarcz (2002, p. 247), o primeiro ano de D. João no Brasil foi bastante ativo, o “governo deu conta de instalar e fazer funcionar os setores de suas principais áreas

---

edição ou até mesmo do manuscrito, uma vez que o uníssono entre os trompetes e trompas sugere a nota Mi, esta sim, presente na série harmônica e coesa com a orquestração. Este tipo de erro pode ser cometido em outras transcrições de manuscritos, ou ainda por compositores que, ao escreverem para instrumento de outras tonalidades, podem se distrair e escrever a nota real. Outra nota que não pertence à série harmônica encontra-se no compasso de número 105 do primeiro movimento (Ré, entre os harmônicos de número 4 e 5).

<sup>4</sup> Acreditamos que *trombe lunghe* seja outro termo utilizado para representar o trompete natural.

<sup>5</sup> Obra composta em 1799 de acordo com Cardoso (2008, p. 75).

de atuação – segurança e polícia, justiça, fazenda e área militar” e ainda, uma vez que o gosto musical europeu se diferenciava daquele pertencente à colônia e o alto escalão de Portugal estava agora nessas terras longínquas, a música foi outra área que recebeu impulso com a chegada da corte ao Rio de Janeiro. Como afirma Carlos Eduardo de Azevedo e Souza (2003, p. 53), “Com a instalação da família real portuguesa, em 1808, o Rio de Janeiro tornou-se o centro das atividades políticas, econômicas e culturais não só do Brasil, mas de todo o império português”.

Com tanto trabalho que D. João teve nas terras brasileiras para fazer da Colônia uma morada digna da realeza, nada mais justo do que possuir um lugar tranquilo para descansar. Esta era uma das funções da Real Fazenda de Santa Cruz, a fazenda fundada pelos jesuítas que teve importância efetiva na vida da Família Real. De acordo com André Cardoso, o local foi utilizado por D. João para seus longos períodos de descanso afastado da corte, assim como o convento de Mafra em Portugal, que era utilizado pelo monarca para fugir dos problemas estatais e conjugais (CARDOSO, 2008, p. 113).

Antes mesmo da chegada da corte ao Brasil, a fazenda já possuía determinada tradição musical. Como já mencionamos anteriormente (tópico 2.1), a música fazia parte dos ensinamentos transmitidos pelos padres na evangelização e, ainda que os jesuítas não estivessem mais nestas terras devido à sua expulsão – ordenada em 1759 pelo Marques de Pombal (1699-1792) –, vários escravos aprendiam a tocar instrumentos musicais na Real Fazenda. Vejamos uma correspondência de Manoel Martinz do Couto Reys (Anexo VII), transcrita por Cardoso, que se refere à atuação desses músicos escravos:

III<sup>m</sup>º e Ex.<sup>m</sup>º Snr.

Sendo presumível, que o Príncipe Regente Nosso Senhor, queira vir a esta Fazenda, parece muito necessário prevenir alguns objetos; e [?] que a muzica composta dos escravos da mesma Fazenda, merecerá alguma consideração. E como para servirem em algum dia determinado na Igreja, não estão decentemente vestidos, será necessário fardalos de alguma maneira mais agradável, e econômica, como também comprar-se alguns instrumentos novos; porque os velhos, nem remendados podem prestar. A despeza para tudo isto não será grande, e com tudo não me atreverei a fazela sem ordem de V. Ex.<sup>a</sup> ou da Real Junta.

D.<sup>os</sup> G.<sup>de</sup> a V. Ex.<sup>a</sup>

Real Fazenda de S. Cruz aos 16 de junho de 1808

Manoel M[artin]z. do Couto Reys (CARDOSO, 2008, p. 119).

Não descartamos a hipótese de que houve o ensino de clarim nesta “escola de música”,<sup>6</sup> uma vez que encontramos registros de época posterior referindo-se não somente a esse instrumento, mas também ao *piston*,<sup>7</sup> considerado por nós um trompete cromático. Já no período de 1810, identificamos a menção a clarins relacionados à Fazenda de Santa Cruz. Trata-se de uma lista transcrita por Antônio Carlos dos Santos, que contém informações sobre os gastos com o material de música, dentre outros. A lista informa que foram gastos seiscentos e quarenta réis (\$640) em “Concerto de dois Clarins” (SANTOS, 1998, p. 72). Ao invés da palavra “Concerto” se referir à obra ou apresentação musical, acreditamos que ela tenha o significado de reforma, portanto conserto.

Santos (1998, p. 124) também apresenta uma listagem com relação de músicos escravos vinculados àquela fazenda, porém já contextualizada no período Imperial (1822-1889). Nesta relação, de 1860, identificamos a presença de instrumentistas que tocavam clarim e *piston*; esta mesma listagem é demonstrada posteriormente por Souza<sup>8</sup> (2003, p. 186). Ambos os autores indicam que: Manoel de Santa Anna tocava *piston* e tinha boa conduta, Targure José<sup>9</sup> tocava este mesmo instrumento e sua conduta era regular, e Virgílio Joaquim, que tocava clarim, era considerado rebelde.

Retomando os acontecimentos na chegada da corte, logo no início da presença de D. João na Capital do Vice-Reino, o monarca fez questão de que a Igreja dos Carmelitas, próxima ao convento em que se hospedava a Família Real, se tornasse a Sé, nomeando-a ainda Capela Real (ANDRADE, 1967, v. 1, p. 21).

---

<sup>6</sup> Embora a prática musical tenha acontecido na Fazenda de Santa Cruz, colocamos as aspas devido às informações que sugerem não ter existido um “Conservatório de Santa Cruz” (FREITAS *apud* SOUZA, 2003, p. 183).

<sup>7</sup> O imperador D. Pedro II (1825-1891) faz um elogio a um flautista da Banda da Fazenda, criada em 1818, e ainda considera aquele que toca “cornete-a-piston” um bom músico. Ambos os músicos foram escutados por ele em uma aula de música (D.PEDRO II, 1860, *apud* SOUZA, 2003, p. 185).

<sup>8</sup> Este autor utilizou a palavra *clarin* em sua lista.

<sup>9</sup> Santos transcreve o nome deste músico como Targim Jose. É interessante notar que, na listagem de músicos que atuaram na Capela Real e Imperial, apresentada por Souza (p. 395), há o registro de um músico cujo nome é transcrito por Targino Jofé. Achamos curioso o fato de esses três nomes poderem representar a mesma pessoa, uma vez que as transcrições podem não ser as mesmas devido à grafia dos documentos. Esta hipótese tem lógica se forem comparados os nomes em letra de mão.

Para sua maior comodidade, já que o Cabido encontrava-se, após um tumultuoso processo [...], localizado na igreja do Rosário, que ficava a certa distância do paço, D. João preferiu transferir a sé, pelo Alvará de 15 de Junho de 1808, para a igreja do Carmo, ligada ao convento desta ordem, nos fundos do palácio, onde se tinham alojado membros da família real, inclusive a rainha. Assim, D. João, para se fazer presente nas principais solenidades da Catedral, agora com o título e dignidade de Capela Real, praticamente não precisava colocar os pés na rua (SOUZA, 2003, p. 53).

Na próxima figura<sup>10</sup> indicamos, ao lado direito do palácio e do convento respectivamente, a Igreja dos Carmelitas com uma seta, que a partir daquele momento passaria a ser chamada Capela Real.



**Fig. 51** Igreja dos Carmelitas no Paço Real e Imperial.  
**Fonte:** CARDOSO (2005, Capa).

Para este local foram transferidos o mestre de capela, os cantores e os músicos que já atuavam na Sé Catedral, dos quais Cardoso evidencia a presença de Francisco da Luz Pinto (?-1865), “um dos mais destacados alunos de José Maurício” que “chegaria ao posto de mestre de capela substituto” (CARDOSO, 2005, p. 49) e autor da *Matinas de Reis, em Si bemol maior (Hodie in Jordane baptizato)*, de 1832. Nesta obra, a única peça do músico

---

<sup>10</sup> STEINMANN, J. *Largo do Paço*. 1839. Gravura em metal. BN.

disponível no Acervo *on line* do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, identificamos também a participação dos clarins.<sup>11</sup>

Embora já existissem trompetistas na capital, acreditamos que, inicialmente, os intérpretes de clarim não atuavam de maneira fixa na catedral, mas apenas esporadicamente em determinadas cerimônias. Conforme Cardoso indica, pela instrumentação das obras de José Maurício compostas para a Sé do Rio de Janeiro entre 1783 e 1810, a orquestra possuía um grupo de cordas e poucos instrumentos de sopro. Segundo ele, nesta instrumentação o naipe de cordas se apresenta muitas vezes sem violas, ao passo que o de madeiras conta com “um ou dois instrumentos, principalmente flautas e clarinetas”. Além disso, Cardoso menciona também que na escrita de Nunes Garcia geralmente são utilizadas duas trompas e, ocasionalmente, os trompetes aos pares (2005, p. 49).

Para Andrade (1967, v. 1, p. 23), “Desde logo o conjunto foi reforçado pelos músicos que haviam acompanhado a côrte portugûesa”. Como identificamos nos trabalhos de Souza (2003) e Cardoso (2008, p. 82) – que se referem à Capela Real e Imperial –, na lista de passageiros que embarcaram junto à corte para atravessar o Oceano Atlântico havia apenas dois nomes de músicos, o de José do Rosário Nunes, “que poderia ‘ficar para organista, e enquanto se não promptifica mais neste exercissio’, e do padre Francisco de Paula Pereira, que poderia dirigir a música e instruir os ‘cantochonistas’”<sup>12</sup> (SOUZA, 2003, p. 57).

Na realidade, dados de um reforço europeu mais concreto para o grupo musical da capela correspondem a 1809, ano em que José Maurício escreveu as obras profanas *Ulissea* e *Triunfo da América* – ambas possuem partes para clarim – e no qual foi regulamentado o funcionamento da Real Capela “através dos *Estatutos da Sancta Igreja Cathedral e Capella do Rio de Janeiro*”. Cardoso (2005, p. 56-57) revela, a partir da comparação da listagem de músicos portugueses e italianos<sup>13</sup> com as folhas de pagamento

---

<sup>11</sup> Posteriormente, utilizaremos em nossa dissertação a parte de clarins desta obra para exemplificar o uso de diversas afinações no trompete em uma mesma obra.

<sup>12</sup> De acordo com Souza, a lista encontra-se no Arquivo Nacional - Casa Real e Imperial - Capela Imperial - cx. 12, pac. 3, fls 1 a 5 s/d (1808).

<sup>13</sup> Segundo Cardoso (p. 56), a listagem se encontra no volume IX do *Catálogo de música manuscrita da Biblioteca da Ajuda*, elaborado por Mariana Amélia Machado Santos.

da “*Capela Real e Imperial*”, o nome de alguns instrumentistas e cantores que vieram “por ordem do Rei” a partir daquele ano.

Joaquim Manuel Gago da Câmara, José Capranica, José Maria Dias, Antonio Pedro Gonçalves, Nicolau Herédia, Carlos Mazziotti, Fortunato Mazziotti, José Mazziotti, João Mazziotti, Luiza Pio, Marcos Portugal, Simão Portugal, Francesco Reale, José Maria Rodrigues, Ângelo Tielli, José Toti e Salvatore Salvatori (CARDOSO, 2005, p. 57).

Dos nomes citados destacamos aqueles que, posteriormente, seriam mestres de capela da Real Capela e fariam também parte da comissão artística do Real Teatro São João: Marcos Antonio Portugal (1762-1830) e seu irmão, Simão Victorino Portugal (1775-?), além de Fortunato Mazziotti (1782-1855).

Ainda de acordo com Cardoso (2005, p. 49), a orquestra Mauriciana cresceu consideravelmente a partir de 1810, “chegando ao efetivo da *Missa de Santa Cecília*, última obra do compositor, escrita em 1826 e instrumentada para madeiras a 2, 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, tímpanos e cordas, com duas partes de violas”. Além da orquestra, a parte cantada também adquiria reforços com os cantores castrados que vieram do exterior, permitindo a José Maurício escrever linhas mais virtuosísticas para as vozes agudas.

Cleofe Person de Mattos sugere como seria, aproximadamente, a colaboração dos novos músicos para a Capela Real, resultando ainda em modificações com relação ao estilo musical de Nunes Garcia.

Ao centro dos fatores significativos na transformação que processava, importa citar como elemento decisivo a qualificação dos novos intérpretes. O recurso à riqueza sonora colocada à sua disposição [de José Maurício] estabelece outros parâmetros, bem distantes a esta altura das condições vocais e instrumentais dos músicos da velha Sé. Não mais típles ou contraltos infantis, nem instrumentistas de meia força. O novo repertório é concebido com vistas a intérpretes de categoria, habituados a outros vãos fazendo jus a tratamento adequado. Sua escrita vocal desenvolve-se na base da agilidade dos novos intérpretes pondo em relevo, não só a sonoridade específica, mas o seu brilhantismo e o seu estilo próprio (MATTOS, 1997, p. 95-96).

Segundo Cardoso (2008, p. 84), no ano de 1810 D. João ordenou que se trouxesse o arquivo musical do palácio de Queluz, para o qual indicou como arquivista o padre José Maurício, atualizando desta maneira o repertório da capela. Ainda neste mesmo ano, o futuro rei autorizou a construção do Real Teatro São João (CARDOSO, 2008, p. 184-185). Após 1811, o padre Nunes Garcia passou a dividir suas funções de mestre de capela com o recém-chegado Marcos Portugal, músico que estudara na Itália e exercera este mesmo cargo na Capela Real em Portugal (SOUZA, 2003, p. 53 e 62).

Como já exemplificamos anteriormente por meio das peças profanas de José Maurício, a música do Rio não acontecia apenas na Igreja. Embora nosso trabalho tenha como um dos objetivos a identificação da participação do trompete na música religiosa da Capela Real e Imperial, notamos que este instrumento exerceu função musical ainda em outros tipos de produções artísticas, como a participação em Óperas, Bandas Militares, *Academias*,<sup>14</sup> e outros possíveis conjuntos, como o já mencionado grupo de músicos pertencente à Fazenda de Santa Cruz e a Orquestra da Real Câmara.

Podemos exemplificar o uso do clarim na música dramática por meio das obras presentes na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ,<sup>15</sup> *O juramento dos Numes* e o *entremez Os doidos fingidos por amor* de Bernardo José de Souza Queiroz.<sup>16</sup> Como informa Cardoso (2008, p. 188-189), ambas as obras que foram apresentadas no Teatro São João possuem parte para clarins.

Já em relação às Bandas Militares, corporações musicais constituídas por instrumentos de sopro e percussão, indicamos as referências apontadas por Fernando Binder, o qual realizou um trabalho correspondente ao século XIX, que trata especificamente da introdução deste tipo de corporação no cenário “brasileiro”. Este autor informa, dentre diversos aspectos, a atividade musical relacionada ao exército. Segundo ele:

O ensino da música foi oficialmente instituído no exército português pela portaria de 16 de dezembro de 1815 [...]. O mestre deveria ensinar a

---

<sup>14</sup> Segundo Souza (2003, p. 174) é o termo mais em voga no período. Significava um evento público contendo somente música, fosse vocal ou instrumental, envolvendo a participação de vários músicos tocando solo ou fazendo música de câmara.

<sup>15</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>16</sup> Data do compositor desconhecida por nós.

quatro soldados os instrumentos de sopro disponíveis - flautim, requinta, clarineta, clarim (trompete), trompa, trombone ou serpente. Os soldados receberiam gratificação de 120 a 200 réis diários e estariam dispensados de outros serviços (BINDER, 2006, p. 120).

Além das corporações militares, havia também o grupo musical da Real Câmara. Segundo Cardoso (2008, p. 109-111), este grupo se apresentava em formações que variavam de pequenos grupos de câmara até a orquestra completa do período. Conforme as informações dadas por ele, os músicos da Real Câmara “eram chamados para completar ou aumentar a orquestra da Capela Real”, assim como, por vezes, alguns músicos da capela eram emprestados para a orquestra da Real Câmara.

De acordo com Andrade (1967, v. 1, p. 24-27), o grupo pertencente à Capela Real esteve em ascensão durante todo o período em que D. João permaneceu no Brasil, apresentando sua fase de maior esplendor no ano de 1816, época em que a instituição se firmou como “o mais notável centro de música religiosa do continente”. Foi neste mesmo ano, no dia 20 de março, que D. Maria I veio a falecer. Acerca deste acontecimento, Cardoso faz a seguinte afirmação: “Para a história da música brasileira, dona Maria I foi apenas aquela cuja morte deu oportunidade ao nascimento de algumas das melhores obras de Marcos Portugal e de Padre José Maurício Nunes Garcia” (2008, p. 192). Nesse contexto, Cardoso destaca as Missas de *Requiem* desses dois compositores, informando ainda detalhes das peças,<sup>17</sup> como a instrumentação, na qual verificamos a presença de trompetes.<sup>18</sup>

Foi também em 1816 que Fortunato Mazziotti passou a exercer o cargo de mestre de capela à sombra de Marcos Portugal (SOUZA, 2003, p. 67), um ano culturalmente movimentado também pela chegada da Missão Artística Francesa<sup>19</sup> ao Rio de Janeiro (SCHWARCZ, 2002, p. 308-315). Acreditamos que os nomes Desidério Dorison e

---

<sup>17</sup> Para a obra de Marcos Portugal ver p. 193-194 e para a de José Maurício p. 195-196.

<sup>18</sup> *Requiem* de Marcos Portugal disponível no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro na Unidade Musical 093. No site não há uma indicação de que os trompetes estão na instrumentação, porém observamos trechos da partitura que possuem a parte de *trombe*. Última conferência: 22 de junho de 2009.

<sup>19</sup> Grupo de artistas que veio para o Brasil, em viagem preparada por Antônio Araújo de Azevedo (1754-1817) – O conde da Barca – com o apoio de D. João, e ganhou espaço e definição entre 1816 e 1826 (SCHWARCZ, 2002, p. 312). Estes artistas trariam os ideais neoclássicos para o Brasil.

Charles Juste Cavalier, apresentados por nós no tópico referente aos intérpretes, possam ter algum tipo de ligação com esta missão.

Outro fato significativo para a música do período foi a chegada da princesa Leopoldina (1797-1826) em 1817, que veio acompanhada por uma banda de música dirigida por Erdmann Neuparth (1778-1871), da qual eram integrantes outros dois intérpretes, Francisco Roth e Pedro Tevar (BINDER, 2006, p. 40), sobre os quais também trataremos adiante. Na chegada daquela que seria a “futura” imperatriz, há o registro da participação dos trompetes retratado pelo francês T.M.H. Taunay.

Terminado os cumprimentos entre Leopoldina e a família real no Arsenal da Marinha, um longo cortejo de 93 carruagens seguiu em direção à Capela Real. Segundo a descrição publicada na *Gazeta do Rio de Janeiro* uma partida de cavalaria rompia a marcha, seguiam os moços da estribeira, azeméis e, depois destes, “a música das Reais Cavalariças a cavalo”.<sup>[20]</sup> Não se tratava da banda dirigida por Neuparth, contratada algumas semanas após o desembarque. O grupo em questão era um conjunto de trompetes e tímpanos, o mesmo que havia sido substituído por uma banda de música na cerimônia de Maria Teresa, em 1810. A “música das Reais Cavalariças” é chamada, pelo padre Perereca, de “timbaleiros, timbales e outros instrumentos músicos” (SANTOS, 1981, p. 133, v. 2), e foi retratada por Taunay [...] (BINDER, 2006, p. 51).

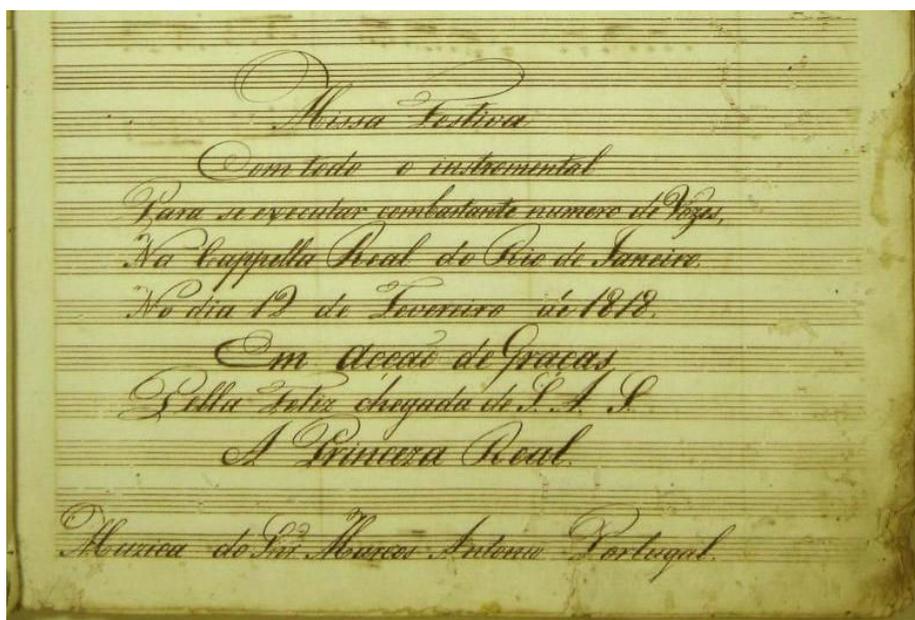


**Fig. 52** Trompetistas a cavalo no desembarque da princesa Leopoldina.

**Fonte:** BINDER (2006, p. 58).

<sup>20</sup> Disponível, segundo Binder, na *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 90, 8 de novembro de 1817, p. 2.

Como observamos no acervo pertencente ao Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, Marcos Portugal apresentou, em 1818, a *Missa Festiva* para comemorar a chegada da princesa.



**Fig. 53** Página de dedicatória à princesa.

**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

No frontispício do manuscrito lemos:

Missa Festiva/

Com todo o instrumental/

Para se executar combastante numero de Vozes,/

Na Cappella Real do Rio de Janeiro,/

No dia 12 de Fevereiro de 1818./

Em Acção de Graças/

Pella Feliz chegada de S. A. S./

A Princeza Real/

Muzica do Snr. Marcos Antonio Portugal.

Considerando que as cópias sejam referentes à orquestração original de Marcos Portugal, seria possível indicar de fato que, além das vozes (soprano, contralto, tenor e baixo), a instrumentação completa utilizada na orquestra da Capela Real em 1818 seria composta por flautas, oboés, clarinetas, fagotes, trompas, trompetes, trombone, tímpanos, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Em relação ao efetivo de músicos atuantes nesta igreja, Cardoso afirma que o número de contratados foi aumentando anualmente (2005, p. 60). De acordo com este autor, eram trinta e dois músicos em 1811, trinta e oito em 1816 e quarenta e um em 1817, chegando posteriormente a sessenta e quatro músicos em 1824, “divididos entre os diversos naipes do coro e da orquestra: ‘supranos 8, contraltos 7, tenores 11, baixos 16. Muzicos estromentistas 18, organistas 3, organeiro 1’. Esse número podia ser bem maior nas grandes solenidades [...]”.

Já no ano de 1821, devido às pressões internacionais e do próprio povo, que ficara “esquecido” em Portugal, D. João VI – rei desde 1818 – retornava à Metrópole, deixando seu filho D. Pedro para “liderar” o Brasil (SCHWARCZ, 2002, p. 353-356). No início do ano seguinte, D. Pedro desobedeceria às ordens das Cortes de Lisboa, decidindo permanecer no Brasil (SCHWARCZ, 2002, p. 484) e, ainda no ano de 1822, proclamaria a independência do país, sendo aclamado imperador D. Pedro I. A partir de então, a Capela Real passaria a ser denominada Capela Imperial. Como podemos observar, a música também acontecia em cerimônias “políticas”, como a aclamação de D. João como rei de Portugal, ou mesmo em homenagem ao novo imperador, coroado em cerimônia na Capela Real (CARDOSO, 2005).

De acordo com Schwarcz (2002, p. 485), a independência brasileira foi reconhecida pelos Estados Unidos em 1824, ao passo que só em 1825 D. João VI assinaria a Carta patente “legitimando a independência política do Império do Brasil e ressaltando formalmente a sucessão de D. Pedro I à coroa de Portugal”. Já em 1826, ano de morte de D. João VI, o padre José Maurício compunha sua última obra, a *Missa de Santa Cecília*. De acordo com Cardoso, embora este padre possuísse o mesmo cargo de Marcos Portugal, após a ascensão deste último compositor ao cargo de mestre de capela, José Maurício ficou responsável pelas cerimônias “menos importantes” (2005, p. 79-80). Segundo este autor,

em 1830, dois meses antes da morte de Nunes Garcia, a Capela Imperial perdia também Marcos Portugal.

Podemos dizer que neste período a capela começaria a enfrentar seus primeiros momentos de crise, uma vez que não possuía mais seus compositores “mais produtivos” e também seus músicos não tinham os salários reajustados desde 1816. Há registros de um documento encaminhado a D. Pedro I, em 11 de novembro de 1828, no qual os empregados da Capela Imperial solicitam aumento de salário e, ainda, outro pedido de época posterior, datado de 1840, assinado pelo mestre de capela que assumira o cargo após a morte do Pe. José Maurício, Simão Portugal (CARDOSO, 2005, p. 79-86). Tratava-se da falta de reajuste salarial desde 1816, ou seja, o cargo de músico tinha a mesma gratificação financeira havia vinte e quatro anos.

Foi em 1831 que a Capela Imperial chegou à sua pior fase, época em que uma portaria ministerial demitiu vários músicos e extinguiu a orquestra devido à abdicação de D. Pedro I em favor de seu filho de praticamente cinco anos de idade, pois precisava retornar a Portugal para ocupar o lugar de D. João VI, que havia falecido.

Como o Brasil estava em período de Regência a partir deste acontecimento, ou seja, D. Pedro II só poderia realmente ser imperador após ter completado dezesseis anos de idade, não havia ainda um soberano coroado no Império. Portanto, não haveria também “investimento vultoso de dinheiro no esplendor do culto realizado na Capela Imperial” (CARDOSO, 2005, p. 84-88). A reorganização da orquestra daquela instituição só aconteceu a partir de 1842, após a coroação de D. Pedro II, quando Francisco Manoel da Silva (1795-1865) assumiu como mestre de capela, após a morte de Simão Portugal (CARDOSO, 2005, p. 89-93).

Não foi apenas a música da Capela Imperial que sofreu com a partida de D. Pedro I para Portugal. Segundo Souza (2003, p. 110), entre os anos de 1832 e 1843, “nem uma ópera foi encenada no Rio de Janeiro. Apenas esporadicamente algum artista apresentava-se em público”. Ainda segundo este autor:

Após a demissão em massa que se seguiu à abdicação de Pedro I, os músicos instrumentistas passaram a servir à Capela Imperial de forma esporádica, apenas em alguns[*sic*] solenidades mais importantes do ano. O

restante do serviço era feito com os cantores e os poucos instrumentistas remanescentes. Por isso, ao abrir-se o segundo reinado, monsenhor Fidalgo, o então inspetor da Capela Imperial, passou a reivindicar do governo a reorganização do conjunto orquestral extinto. A contratação de músicos por função revelava-se, na verdade, segundo o inspetor, mais dispendiosa do que a manutenção dos contratos anuais.

Em um documento assinado por monsenhor Fidalgo, e encaminhado ao ministério em agosto de 1840, afirma-se que ‘continuando-se alguma vez a chamar de fora instrumentistas, vêm certamente a fazer maior despesa do que se eles forem admitidos’ (SOUZA, 2003, p. 79).

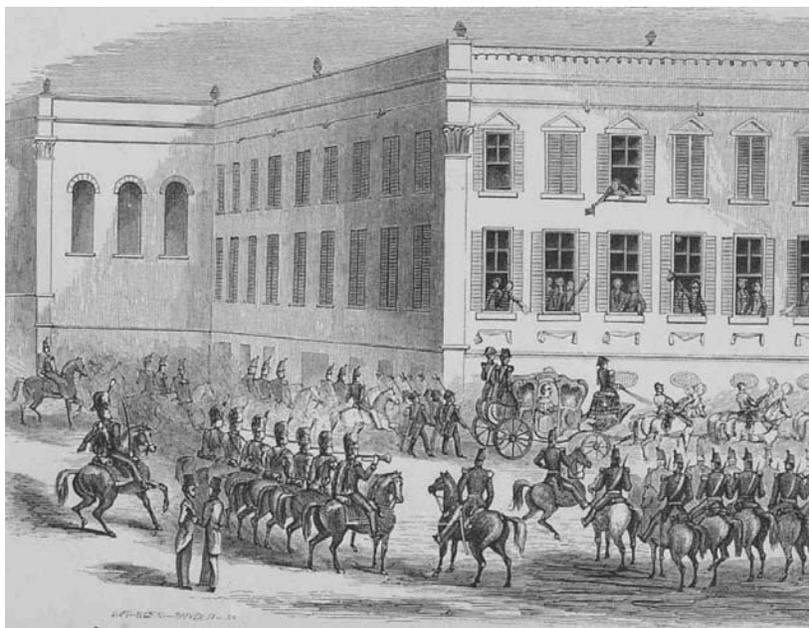
Como observamos na citação, era relevante que se tomassem providências em relação aos gastos excessivos com a “música esporádica” da Capela Imperial. Assim, Francisco Manuel da Silva, com o apoio de Fortunato Mazziotti – também mestre de capela desde o período do professor destes dois músicos, Nunes Garcia –, se fundamentou nestes propósitos para reestruturar a orquestra da capela (SOUZA, 2003, p. 80-81). Segundo Souza, Manuel da Silva apresentou uma proposta para esta reestruturação argumentando o seguinte: se o governo de D. Pedro II direcionasse um pouco mais de verba para a música da Capela Imperial, a orquestra poderia ser reativada efetivamente com mais músicos e, conseqüentemente, não faltaria música nem para as cerimônias ordinárias, uma vez que estes estariam disponíveis para todas as realizações necessárias.

No plano de Manuel da Silva, com um total de vinte e seis músicos contratados em 1843, estavam presentes três músicos relacionados ao trompete, o primeiro clarim Carlos Augusto Cavalier (?-1872), o segundo clarim Mariano José Nunes (?-1864) e o violoncelista Desidério Dorison, os quais seremos mais específicos no tópico a seguir (referente aos intérpretes). Conforme informa a tabela descrita por Souza (2003, p. 81) e a lista por Cardoso (2005, p. 92-93), a Capela Imperial possuía outra vez uma orquestra nesta época:

<b>Instrumentos</b>	<b>Artistas habilitados para exercerem os lugares</b>	<b>Vencimento anual</b>
Pr <sup>o</sup> violino Regente	Manoel Joaq <sup>m</sup> Correia dos Santos	240\$000
D <sup>o</sup> concertino	João Antônio da Matta	220\$000
D <sup>o</sup> Regente dos 2 <sup>dos</sup>	Joze Joaq <sup>m</sup> dos Reis	220\$000
Violino acompanhante	Heliodoro Norberto Florival	200\$000
D <sup>o</sup> d <sup>o</sup>	João Vitor Ribas	200\$000
D <sup>o</sup> d <sup>o</sup>	Joze Miz Ferreira	200\$000
D <sup>o</sup> d <sup>o</sup>	Manoel Francisco Miz	200\$000
D <sup>o</sup> d <sup>o</sup>	Francisco Bosch	200\$000
Violetta	Pe. Manoel Alv. Carneiro	220\$000
Flauta	Thimoteo Eleutério da Fonseca	220\$000
Pr <sup>o</sup> oboé	Siverianno Antônio da Silva	220\$000
Seg <sup>do</sup> d <sup>o</sup>	Bernardo Antônio da Silva	200\$000
Pr <sup>o</sup> clarinetto	João Bartholomeu Klier	220\$000
Seg <sup>do</sup> d <sup>o</sup>	João de Carvalho	200\$000
Pr <sup>a</sup> trompa	Claudio Antunes Benedicto	220\$000
Seg <sup>da</sup> d <sup>a</sup>	Luiz José da Cunha	200\$000
Pr <sup>o</sup> clarim	Carlos Augusto Cavalier	200\$000
Seg <sup>do</sup> d <sup>o</sup>	Mariano Joze Nunes	200\$000
Fagotte	Antônio Xavier da Cruz Lima	200\$000
Pr <sup>o</sup> violoncello	Francisco Duarte Bracarense	220\$000
Seg <sup>do</sup> d <sup>o</sup>	Deziderio Dorisson	200\$000
Pr <sup>o</sup> trombão	Manoel Francisco Tavares	200\$000
Seg <sup>do</sup> d <sup>o</sup>	Antônio Diogo	200\$000
Timpano	Francisco Manoel Chaves	200\$000

**Fig. 54** Tabela de músicos da Capela Imperial de 1843.  
**Fonte:** SOUZA (2003, p. 81).

Outro exemplo significativo da participação de trompetistas no período do Segundo Reinado (1831-1889) é referente ao anúncio de D. Pedro II em uma abertura da Assembléia. Binder (2006, v. 1, p. 60) demonstra a ilustração desta cena retomando ainda a nomenclatura Chameleiros para representar o grupo constituído por trompetes.



**Fig. 55** Chameleiros anunciando D. Pedro II na abertura da Assembléia.  
**Fonte:** BINDER (2006, p. 60).

Se observarmos atentamente a imagem apresentada, verificamos que os trompetes não possuem mecanismo cromático, ou seja, a não ser que o responsável pelo desenho tivesse omitido propositalmente este detalhe, os trompetes utilizados podem ser classificados como naturais.



**Fig. 56** Trompetistas a cavalo com trompetes naturais.  
**Fonte:** Destaque do autor na figura demonstrada por Binder.

A partir da leitura de Cardoso (2005, p. 93) e Souza (2003, p. 81-82), verificamos que ambos mencionam o uso dos pistões na “primeira cerimônia importante celebrada na Capela Imperial após a reorganização da orquestra”, em 1843. Portanto, “no

dia das Solemnes Nupcias”, que concretizava o casamento por procuração do imperador D. Pedro II com a princesa das Duas Sicílias, Tereza Cristina Maria (1822-1889), é que encontramos, até o presente momento, nossa informação mais antiga sobre a participação de instrumentos com válvulas no Rio de Janeiro, e até mesmo em todo o território nacional.

Naquele dia, 4 de setembro de 1843, foi interpretada a obra *Te Deum* de Fortunato Mazziotti, composta por este mestre de capela especialmente para o casamento realizado na Capela Imperial. De acordo com os autores citados no parágrafo anterior, foi necessária a contratação de dezoito músicos extras para a obra de Mazziotti: “quatro violinos, uma violela, um flautim, dois pistões, um oficlido, um contrabaixo, quatro pancadarias (percussão) e quatro cantores” (SOUZA, p. 82). É provavelmente a partir deste período que o trompete cromático começa a ganhar espaço no cenário brasileiro e, conseqüentemente, o instrumento natural passa a ser menos utilizado.

Posteriormente àquele acontecimento, mediante os manuscritos por nós analisados, acreditamos que o uso do trompete natural predominou por algum período nas instituições como a Capela Imperial, o Conservatório de Música – fundado por Francisco Manuel da Silva em 1848 –, e a Fazenda de Santa Cruz. Entretanto, da mesma forma acreditamos que essa soberania não se estendeu por muito tempo, uma vez que nas obras do Acervo do Cabido Metropolitano (indicadas no Anexo VI) as referências ao uso do trompete natural tornam-se mais escassas no repertório composto a partir da década de 50 do século XIX.

### 3.2 - Trompetistas reais e imperiais do Rio de Janeiro

Neste tópico apresentamos a relação de nomes e informações, até o momento encontradas em nossas pesquisas, que se referem a trompetistas que tiveram passagem pela Capela Real e Imperial, ou mesmo pelo Rio de Janeiro. Os nomes dos músicos estão dispostos conforme ordem alfabética do sobrenome, ou nome.

ARAÚJO, Joaquim Luciano de. Trompetista.

“Por portaria de 9 de fevereiro de 1825, é admitido na orquestra da Capela Imperial. Ali fica até 1842. Em 1830 faz parte da orquestra do Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 137). Segundo Souza (2003, p. 394), a atuação deste músico é registrada nos anos de 1837 e 1840, porém este autor não define o instrumento utilizado pelo músico.

AZEVEDO, Adriano Pereira. Trompetista.

“Por volta de 1861 era tido como sem rival no seu instrumento” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 142).

CARVALHO, Norberto Amancio.

Segundo Cardoso (2005, p. 170), este músico foi 1º *piston* e recebeu 20\$000 em janeiro de 1888. De acordo com Souza (2003, p. 390), e também com anotação a lápis identificada por nós em manuscrito, o nome completo do músico era Norberto Amancio de Carvalho.<sup>21</sup> Souza identifica sua participação apenas em 1888, ao passo que abaixo do nome do músico encontrado nos manuscritos há as datas de 18 de abril de 1897 e de 24 de

---

<sup>21</sup> O nome deste músico é escrito, a lápis, na parte cavada de *pistons* da obra *Kyrie eleison* (Ordinário da Missa, em Si bemol maior) de Theodor La Hache, Unidade Musical 014 do Acervo do Cabido Metropolitano. Com grafia semelhante, encontra-se, na mesma parte, o nome Luiz Velho da Silva (acima) e Capela Federal, 18 de abril de 1897 (abaixo). O nome de ambos os músicos também podem ser encontrados da mesma forma na página rosto da parte de *trombe* da *Matinas de São Pedro*, já mencionada no tópico “Clarim, um trompete natural e suas variações”, no Capítulo 1. Entretanto, a data que se encontra é 24 de junho de 1897.

junho do mesmo ano, fator que possivelmente comprova sua atuação posterior às datas mencionadas por Cardoso e Souza.

CAVALIER, Charles Juste. Trompetista.

Segundo Azevedo e Souza (2003, p. 81), o músico foi primeiro clarim, sendo relacionado na tabela de músicos da Capela Imperial de 1843. De acordo com as divergências encontradas a respeito do próprio nome deste músico nos trabalhos de Souza (2003), de Cardoso (2005) e nos manuscritos de Ayres de Andrade, supomos que este seja o mesmo músico identificado como Carlos Augusto Cavalier e Carlos Augusto de Carvalho.<sup>22</sup>

Em 1839 faz sucesso com sua iniciativa de divulgar nos salões do Rio de Janeiro as valsas e quadrilhas francesas organizando com esse objetivo orquestras das quais participa com o seu instrumento. Em 1843 é nomeado para a Capela Imperial por indicação de Francisco Manuel, o que prova ter sido bom músico. Ali permanece até 1863. Segundo o Almanaque Lacmert ainda exercia a profissão em 1872 (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 155).

Cardoso (2005, p. 92) também identifica este músico como primeiro clarim no plano de reorganização da Capela Imperial realizado por Francisco Manuel da Silva. Na listagem de nomes relacionados para a reorganização, é verificado o nome Carlos Augusto Cavalier, o qual possui o vencimento anual de 200\$000, mesma quantia que recebia o segundo clarim, Mariano Joze Nunes (adiante em nossa listagem de trompetistas). Souza informa também as datas de 1842 e 1872, nas quais o músico teria relação com a capela como trompetista. A data de óbito de Cavalier é informada por este autor como 22 de junho de 1872 (SOUZA, 2003, p. 390).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Também observamos em nossas pesquisas a reprodução de seu nome como Charles Justo Cavalier e, ainda, segundo os manuscritos de Ayres de Andrade, este músico é descrito pelo *Almanaque Laemmert* como intérprete de Cornetim.

<sup>23</sup> Pensamos que seja possível existir alguma relação entre Carlos Cavalier e Carlos Cavalier Darbilly, o músico e professor do Conservatório que havia concorrido com Bento das Mercês a uma das vagas de mestre de capela (CARDOSO, 2005, p. 163).

CORTIS, João Rodrigues.<sup>24</sup>

Segundo Cardoso (2005, p. 134), tocava *piston* na Capela Imperial, e fora recontratado na reforma proposta por Hugo Bussmeyer (1842-1912).

DORISON, Desidério.

As informações a respeito deste músico são diversas, por vezes confusas. Conforme observamos, para Ayres de Andrade, Desidério Dorison seria filho do Dorison.

*Dorison*

Trompete

Do 'jornal do Comércio', de 20 de julho de 1831: Dorison, de nação francês, que há cinco anos é mestre de música no Exército Brasileiro, propõe-se ensinar a música e dança, e certifica que em breve tempo ensinará as pessoas que quiserem aprender; quem quiser utilizar-se do seu préstimo, pode dirigir-se à Praça da Constituição nº 59.

Em 1837 tocou em um concerto as Novas Variações, para trompete, de Cândido Inácio da Silva (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 162).

*DORISON, Desidério*

Violoncelista.

Filho do precedente. Admitido em 1843 na Capela Imperial como 2º violoncelo, por indicação de Francisco Manuel da Silva, quando este ali reorganizou a orquestra. Tesoureiro da Sociedade Beneficência Musical em 1862. Exerceu atividades até 1884 (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 162).

Correspondente com este último dado fornecido por Andrade, Souza (2003, p. 175) descreve a programação da *Academia*<sup>25</sup> de Cândido Inácio da Silva (1800-1838), de 1837, na qual Dorison teria interpretado a peça mencionada na segunda parte:

Segunda Parte

1. Nova abertura de *Le Cheval de bronze* de Auber
2. Arie de Vaccai: Cândido Ignácio da Silva e coro

---

<sup>24</sup> Na tabela de músicos apresentada por Souza (p. 392), encontra-se o nome João Rodrigues Cortes, em época aproximada (registro de 1822 e 1859), considerado tenor e flautista. Este mesmo nome é mencionado por Cardoso como cantor (p. 159 e p. 169) e, posteriormente, como tenor que recebeu 41\$666 de gratificação em agosto de 1885 e janeiro de 1888.

<sup>25</sup> Souza explica que *academia* era o termo usual no período, que substituíra a palavra concerto (sin.).

3. Alegre [*sic*] do concerto para forte piano de Kalkbrenner: Francisco Muniz
4. Dueto de *Tancredi* de Rossini: João Francisco Fasciotti e Gabriel Fernandes da Trindade
5. Nova variação para ‘corneta de chaves’ de Cândido de Ignácio da Silva: Desiderio Dorison
6. Introdução de *Adia* de Rossini: Cândido Ignácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade e João dos Reis Pereira

N. B. Tickets estarão a venda na casa de Cândido Ignácio da Silva, Rua da Alfândega nº 50.<sup>[26]</sup> (SOUZA, 2003, p. 175).

Como podemos notar, é mencionado o instrumento corneta de chaves, que seria, segundo Binder e Castagna (2005, p. 1128), o nome da época para o trompete de chaves. Até o presente momento não localizamos esta peça de Inácio da Silva, que provavelmente seria significativa para o repertório solístico de trompete.

O nome Desidério Dorison, como já indica Andrade, é identificado também como violoncelista. Esta indicação acontece na relação de músicos pertencentes ao plano de reorganização da orquestra da Capela Imperial, realizado por Francisco Manuel da Silva. De acordo com essa listagem de músicos, Dorison receberia no ano 200\$000 como violoncelista (SOUZA, 2003, p. 81 ou CARDOSO, 2005, p. 91-92). Portanto, a mesma quantia que os trompetistas Carlos Augusto Cavalier e Mariano José Nunes (mencionado em nossa relação de trompetistas a seguir), presentes na mesma listagem.

Segundo Baptista Siqueira (1970) e Souza (2003, p. 221), Desidério Dorison foi professor de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e, ao falar sobre este último compositor, Souza afirma:

Como músico, estudara instrumentos de sopro com Desidério Dorison e composição com Gioacchino Giannini, começando a atuar em 1847 numa apresentação no Theatro São Francisco, quando tocou ‘umas variações de Piston compostas pelo Sr. Desidério Dorison’<sup>[27]</sup> (SOUZA, 2003, p. 221).

---

<sup>26</sup> Segundo as informações de nota explicativa, Souza demonstra: *Jornal do Commercio*, 11/10/1837. Durante a regência o Theatro São Pedro de Alcântara era chamado de Constitucional Fluminense entre 1831/38. A apresentação onde Dorison tocou as “*Variações para corneta de chaves e orquestra* de Candido Inácio da Silva em uma *Academia*” também é mencionada por Cardoso (2008, p. 159) sem maiores detalhes.

<sup>27</sup> Souza cita desta maneira o *Jornal do Commercio*, 01/17/1847.

Como notamos nesta citação, o nome de Dorison também está associado à composição, podendo ser estas variações para *piston* compostas por ele. Ainda referente à sua atuação como compositor, encontram-se informações sobre outros trabalhos, como a composição de um Lundu brasileiro intitulado *Gentis você já vio já?* – pertencente ao *Novo Álbum de Modinhas Brasileiras compostas por vários autores*,<sup>28</sup> de 1851 (SOUZA, 2003, p. 313-314); *A morte* – pertencente ao *Álbum de Armia*, de 1855 (SOUZA, 2003, p. 318); e também um arranjo da obra *Hymno à Harmonia* do Dr. José Maurício Nunes Garcia (filho) para banda, realizado em 1849 – disponível na divisão de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.<sup>29</sup>

Contudo, além de compositor e arranjador, acreditamos que Desidério Dorison poderia exercer atividade de violoncelista na orquestra da Capela Imperial e ter atuado paralelamente como trompetista. Ainda que isto seja possível, os dados coletados por nós mediante fontes primárias e secundárias ainda são inconsistentes; sendo necessário estudo de caso específico.

ELIAS, Eliziário José.

Trompetista, segundo Andrade (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 163).

“Músico avulso da Capela Imperial em 1843. Tocava em concertos. Muito admirado por sua agilidade”.

FARIA, Francisco Antonio Borges.

De acordo com Cardoso (2005, p. 170), 2º *piston*. Receberia segundo este autor a quantia de 16\$666 em janeiro de 1888, mas teve 6\$000 descontados por faltas, recebendo apenas 10\$666. Considerado trompetista por Souza (2003, p. 390).

---

<sup>28</sup> Segundo Souza (2003, 313), “A coleção, contemporânea de *O Brasil Musical*, continha os mais populares compositores do gênero e saiu em trinta fascículos, 23 dos quais ainda podem ser encontrados na Biblioteca Nacional”. Ainda de acordo com ele, a coleção foi reimpressa a partir de 1855.

<sup>29</sup> Localização: MS G-XIX-1. Na obra arranjada pelo “S<sup>mt</sup> Desiderio Dorison” identificamos a presença das seguintes partes: “Flautim, Requinta, 1º *Clarinette*, 2º e 3º Clar<sup>te</sup>, Trompas em Mib, Clarim em Sib, *Piston* em Lab, 1º e 2º Trombones, 3º Trombone, *Saxhorn*, *Ophicleyde* e *Bombo*”.

JOAQUIM, Virgílio.

De acordo com Santos (1998, p. 124) e Souza (2003, p. 186), este músico era escravo da Real Fazenda de Santa Cruz em 1860 e possuía comportamento rebelde. Seu instrumento era o “Clarim”.

JOSÉ, Targure

Segundo Santos (1998, p. 124) e Souza (2003, p. 186) este músico tocava *piston* e era escravo da Real Fazenda de Santa Cruz no ano de 1860. Seu nome também foi transcrito por Targim Jose e sua conduta era regular.

KAMER, João Jorge.

Trompista e clarim segundo Andrade (1967, v. 2, p. 183). Foi “nomeado para a Real Câmara por Portaria de 22 de julho de 1816. Passa a ganhar pela fôlha da Capela em 1822”.

MAGALAR, Alexandre (?-1857).

“Professor de trompete, oficlidade, trombone e trompa. Foi proprietário de uma editôra musical. Falecido em 1857” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 190).

NUNES, Mariano José (?-1864?).

Professor de trompete e trompetista de acordo com Andrade.

Segundo Souza (2003, p. 81), foi segundo clarim recebendo 200\$000 no ano de 1843 e tem registro como trompetista na Capela Imperial em 1840, e 1861, ano de seu óbito em data de 29 de dezembro conforme afirma Souza (2003, p. 390). Já Andrade, indica outra data para seu falecimento, como vemos a seguir:

Músico da orquestra do S. Pedro de Alcântara em 1830. Nomeado, por indicação do mestre Francisco Manuel da Silva, 2º trompete da Capela Imperial, quando ali é reestruturada a orquestra em 1843, o que prova ter sido êle bom profissional. Faleceu a 29 de dezembro de 1864 (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 209).

ROTH, Francisco. Trompetista.

Segundo Binder (2006, p. 40), este músico foi primeiro clarim. Andrade afirma que:

Veio com a banda de música que acompanhou D. Leopoldina ao Brasil em 1817, sendo, em seguida, nomeado músico das Reais Cavalariças. Foi um dos signatários da petição da Irmandade de Santa Cecília a D. João VI, em que esta corporação pleiteia os favores concedidos à irmandade congênere em Lisboa (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 224).

SANTA ANA, Manoel de.

Escravo músico que tocava *piston* na Real Fazenda de Santa Cruz em 1860 de acordo com Santos (1998, p. 124) e Souza (2003, p. 186). Tinha uma boa conduta segundo a relação da Fazenda.

SANTOS, Basílio Luíz dos.<sup>30</sup>

Segundo Andrade (1967, v. 2, p. 225), ele foi trompetista e “tocou na orquestra da Capela Imperial em 1856. A partir de 1874, foi professor de seu instrumento e mestre de bandas militares”. De acordo com Souza (2003, p. 390), este músico atuou como trompetista nas datas de 1857 e 1873.

SILVA, Guilherme José da.

“Tocava trompete, como músico avulso, na Capela Imperial em 1843, 1844 e 1847” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 236). Atuou em 1844 na capela como trompetista, conforme indica Souza (2003, p. 390).

---

<sup>30</sup> O nome Bazilio encontra-se na relação de músicos pertencentes à Capela Imperial como intérprete de *piston*, com proposta de receber 200\$000 anuais na reforma realizada por Bussmeyer (CARDOSO, 2005, p. 134).

SILVA, Brás Fernandes.

Atuou como trompetista na Capela Imperial em 1847 e 1848, segundo Souza (2003, p. 390). De acordo com Andrade (1967, v. 2, p. 227), este músico foi “nomeado para a Capela Imperial, como instrumentista, em janeiro de 1848, ali figurando na fôlha de pagamento o seu nome até 1854”.

SOARES, José.

Segundo Andrade, esse músico era trompetista e “exercia atividades por volta de 1864” (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 238).

TEVAR, Pedro.

De acordo com Binder (2006, p. 40), foi segundo clarim. Em Andrade (1967, v. 2, p. 242) encontramos as mesmas informações presentes na descrição de Francisco Roth, músico já mencionado anteriormente.

VIANA, João dos Santos.

Segundo Andrade (1967, v. 2, p. 245), este músico pleiteou “nomeação para a orquestra da Capela Imperial em 1825, como trompete”.

### 3.3 - Do repertório para clarim e de sua interpretação

A fim de identificar a presença do clarim na prática musical dos oitocentos no Rio de Janeiro, iniciamos nossas investigações pelas obras disponíveis no Acervo do Cabido Metropolitano. Este acervo inclui repertório executado pelos músicos da Capela Real, que posteriormente foi denominada Capela Imperial. A partir deste material, verificamos a utilização do clarim em diversas peças sacras de Nunes Garcia<sup>31</sup> além de obras de outros compositores, tanto brasileiros, como Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), quanto estrangeiros, dentre os quais encontramos portugueses e italianos, entre outros.

Em um primeiro momento, de acordo com a relação de obras disponíveis em meio eletrônico<sup>32</sup> e pela análise dos manuscritos, dividimos as obras segundo os seguintes critérios:

1 - Obras que utilizam trompete natural, ou seja, clarim, *clarino*, *tromba*, *tromba lungha*,<sup>33</sup> *trombe*, *trombe lunghe*, trombeta, ou trompete. Estas são identificadas pela presença de nomenclatura específica ou pela utilização somente de notas pertencentes a uma mesma série harmônica. Ainda nesta categoria, relacionamos as obras que, apesar de apresentarem seções em diferentes tonalidades, nos remetem ao uso de um trompete natural, uma vez que cada seção utiliza apenas uma tonalidade e a parte do instrumento contém notas pertencentes à sua série harmônica.

2 - Obras que utilizam trompete cromático, identificadas pela nomenclatura condizente, como *pistom*, *piston*, *cornet*, *cornet à piston*, *cornete*, *cornete-a-pistons*,

---

<sup>31</sup> Este instrumento também está presente nas peças profanas do compositor, dentre as quais citamos *O Triunfo da América* e *Ulissea*, ambas de 1809 (BERNARDES, 2002).

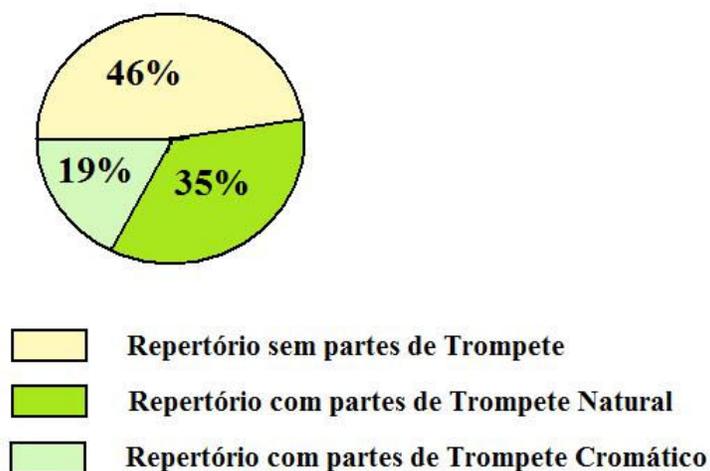
<sup>32</sup> Site do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.acmerj.com.br>>.

<sup>33</sup> Termo encontrado no *Te Deum* (Hino de Ação de Graças em Ré Maior) de Luciano Xavier dos Santos (1734-1808). Instrumento em *Bfa* e *Dlare*. Disponível no site do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

*cornetti*<sup>34</sup> e cornetim. Dentre estas, incluímos também as que apresentam nomes referentes a um trompete natural, mas que, no entanto, possuem seções cromáticas ou diatônicas, que impossibilitem o uso do instrumento natural.

Conforme esses critérios, informamos no quadro 4 (Anexo VI) a relação de obras identificadas no Acervo do Cabido, nas quais percebemos a presença do trompete natural. Para isto, na coluna 1 transcrevemos o número indicativo da obra; na coluna 2, os compositores (por ordem alfabética); na coluna 3, o texto que encontramos na primeira página do manuscrito original (*Incipit* Literário); na coluna 4, o título geral da obra, pelo qual é identificada no catálogo; e, por fim, uma coluna com o ano de composição. No mesmo Anexo, apresentamos ainda outro quadro com as peças do mesmo Acervo, porém que possuem partes para trompetes cromáticos.

Ainda de acordo com o Acervo *on line* disponível, que contém cerca de 150 obras musicais, apresentamos um gráfico de proporção aproximada das peças que não possuem participação de trompetes, daquelas que possuem partes para trompetes naturais e, enfim, partes para trompete cromático.

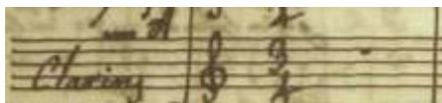


**Fig. 57** Gráfico de repertório para trompete no Acervo do Cabido.  
**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir da análise do acervo.

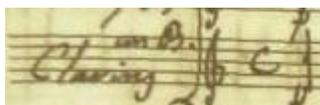
<sup>34</sup> Termo encontrado na Unidade Musical 014 do Acervo do Cabido Metropolitano.

Pelo repertório de trompete natural identificado, verificamos que a indicação da afinação a ser utilizada pelo trompetista geralmente é encontrada próxima à nomenclatura que se refere ao instrumento, ou ainda próxima à seção musical em que a afinação do trompete deve ser modificada, como o início do movimento. Atualmente, para esta indicação pode-se empregar, além do nome da nota fundamental da série harmônica principal, as letras representativas, ou seja: A para Lá, B para Si bemol,<sup>35</sup> C para Dó, D para Ré, etc.<sup>36</sup> Neste aspecto, a parte dos clarins da *Matinas de Reis*, de Francisco da Luz Pinto (Peça de nº 36 do quadro 4), é um exemplo representativo do Acervo do Cabido Metropolitano. Na partitura, é evidente que várias afinações foram utilizadas pelos clarins:

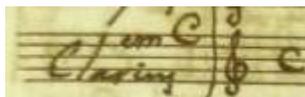
- Em Lá;



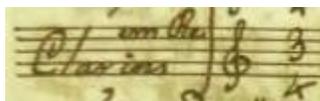
- Em Si bemol;



- Em Dó;



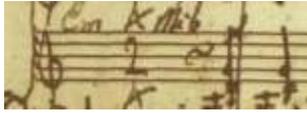
- Em Ré;



<sup>35</sup> Tradicionalmente B representa Si bemol no trompete, uma vez que Si natural não foi uma afinação usual para este instrumento (pode-se encontrar H para Si natural).

<sup>36</sup> Esse emprego ocorre de maneira significativa nas partes de trompetes pertencentes ao repertório tipicamente Clássico que possui modulações.

- Em Mi bemol.<sup>37</sup>



Outro tipo de indicação que pode ser encontrada neste repertório, que pertenceu à Capela Real e Imperial, é aquela nomenclatura fundamentada no sistema italiano – de Guido d’Arezzo (992-1050) – de solmização,<sup>38</sup> como trompete em *Ut*, ou ainda, em *Csolut* para afinação de Dó, *Bfa* para Si bemol, *Dlare* para Ré, *Elami* para Mi, etc. Apresentamos esta indicação de Si bemol na parte de clarins do *Credo* [...], de Nunes Garcia:



**Fig. 58** Indicação de afinação em Si bemol *Bfa*.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano.

Pelo uso dessas diversas tonalidades, o instrumentista da época enfrentaria um problema significativo: Como realizar notas não pertencentes à mesma série harmônica?

<sup>37</sup> As imagens pertencem à parte de clarins contida na Partitura da *Matinas de Reis*. Esta obra encontra-se disponível na Unidade Musical 003 do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Localização especificada pelo site: Cx003, CRI-SM03.

<sup>38</sup> Para maiores informações acerca desse sistema, ver Anexo 1 em Pacheco (2004, p. 287-300).

Isto só é possível mediante o desvio da série, ou então por meio da utilização de outra série harmônica. O desvio da série harmônica se tornaria possível desde que o músico dominasse as técnicas mencionadas no Capítulo 1, *liping/bending*<sup>39</sup> ou *hand stopping*.<sup>40</sup> Já a utilização de outra série harmônica só ocorreria com a modificação do tamanho de tubo.

Por esse motivo acreditamos que, para o repertório de trompete natural em questão, exemplificado pela obra *Matinas de Reis* de Francisco da Luz Pinto, seria necessária a utilização de várias voltas para o instrumento “armar-se”<sup>41</sup> na devida afinação. Consideramos esta afinação parcialmente fixa, ou seja, ela pode ser alterada durante uma pausa significativa, aquela que fornece tempo suficiente para o intérprete trocar as voltas do instrumento antes de tocá-lo outra vez, como ocorre geralmente nas mudanças de movimento.

O instrumento cromático também pode ter sido utilizado no período para interpretar estas partes, desde que a data da peça musical fosse coerente com a data de invenção e propagação de uso dos diferentes sistemas cromáticos, como chaves, vara, pistões e rotores. Como observamos nas listagens anteriormente mencionadas (Anexo VI), de acordo com as obras que disponibilizam as datas referentes à suas composições, o instrumento cromático começou a ser efetivamente utilizado no repertório da Capela Real e Imperial por volta de 1846, data atribuída à *Abertura Gibby La Cornemuse*, em Sol maior (Peça de nº 11 do quadro 5), de Louis Clapisson (1808-1866), que possui trechos cromáticos e indicação para a utilização dos *pistons* em *ut*.

Portanto, até o presente momento acreditamos que o instrumento ideal para a interpretação desse repertório para trompete natural, da primeira metade do século XIX, seja aquele construído aos “moldes do Classicismo”, como o trompete clássico de orquestra de Richard Seraphinoff<sup>42</sup> (Fig. 43), ou ainda um modelo semelhante ao trompete de invenção em Fá<sup>43</sup> (Fig.28). Há também o sistema de voltas empregado na “cópia adaptada”

---

<sup>39</sup> Desviar a afinação com os lábios e o sopro. Ver nota explicativa nº 31 do Capítulo 1.

<sup>40</sup> Desviar a afinação com a mão dentro da campana. Ver nota explicativa nº 57 do Capítulo 1.

<sup>41</sup> Termo utilizado por Vieira em seu dicionário. Ver Capítulo 1.

<sup>42</sup> Ver tópico “A reconstrução do trompete barroco e os instrumentos históricos hoje”, do Capítulo 1.

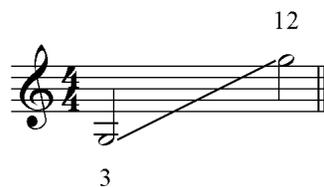
<sup>43</sup> Instrumento mencionado no tópico “A busca pelo cromatismo no trompete”, do Capítulo 1.

do trompete barroco<sup>44</sup> (Fig. 33), aquela construída em tamanho menor a partir do trompete utilizado no período Barroco.

### 3.3.1 - Uso e funções do clarim

A utilização dos trompetes naturais neste tipo de repertório acontece de diversas maneiras. As mais evidentes são aquelas referentes ao reforço rítmico-harmônico, nas quais o clarim é utilizado como uma espécie de instrumento percussivo e também na substituição das notas harmônicas do remanescente baixo contínuo ao órgão positivo, típico do século XVIII. Como afirma Rafael Coelho Machado (1842, p. 35), estes instrumentos se encontram aos pares, sendo empregados muitas vezes nos *tuttis* orquestrais, trazendo sua “sonoridade clara e aguda”, ou ainda imprimindo efeitos de coloridos, em função do seu timbre, a uma seção específica de determinada obra, sendo esta provavelmente a gênese da “arte da orquestração sinfônica”.

Nas partituras consultadas, notamos que a tessitura dos trompetes naturais corresponde a aproximadamente duas oitavas, limitada ainda às notas da série harmônica. Esta tessitura, que se estende aproximadamente do harmônico de número 3 até o de número 12, é relativamente pequena se for comparada com aquela disponível em várias obras pertencentes ao período Barroco, que pode chegar até o de número 24, aproximadamente.



**Fig. 59** Tessitura aproximada do repertório para clarim.  
**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir do repertório disponível.

---

<sup>44</sup> Caso o intérprete não possua um dos dois tipos de instrumentos mencionados, recomendamos o uso de um trompete como esta “cópia adaptada”, que apresenta voltas disponíveis para várias afinações e, se desconsiderado o diapasão, dispõe a série harmônica no pentagrama da mesma maneira que o original, fator essencial para a aproximação de ambos os comprimentos de tubo e, conseqüentemente, significativo para a formação do timbre.

De acordo com Edward Tarr, “a perda do registro de *clarino* pode ser traçada por duas causas: uma foi o declínio da ordem de corte, pela qual o afeto heróico bastante explícito foi concebido como moda antiga, e outra, a correspondente mudança de estilo musical” (1988, p. 145). Ao mesmo tempo, ele sugere que esta perda pode não ter ocorrido como foi descrito, uma vez que o método de Joseph Frölich, de 1829, deixa claro que “os trompetistas daquela época tocavam sem muita dificuldade acima do vigésimo harmônico e até a vigésima quarta parcial” (*apud* TARR).

Conforme observamos nos manuscritos analisados até o momento, podemos considerar que a “limitação” mencionada atingiu a prática musical brasileira. Assim, no repertório do período, verificamos que os trompetes normalmente realizavam intervalos consonantes entre si, como oitavas, quintas e quartas.<sup>45</sup>

Em menor proporção encontramos alguns trechos mais melódiosos. Nestas condições, por exemplo, o primeiro trompete – geralmente responsável pela realização das notas mais agudas – pode realizar uma linha ascendente em graus conjuntos, acompanhado ainda harmonicamente pelo segundo trompete. Identificamos este exemplo na peça *Matinas de Pentecostes*, em Si bemol maior,<sup>46</sup> de Marcos Portugal (Peça de nº 37 do quadro 4).



**Fig. 60** Exemplo melódico da obra de Marcos Portugal.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Para a interpretação desses trechos sugerimos que o trompetista realize a articulação<sup>47</sup> de uma maneira mais suave, como uma espécie de *tenuto*, ao passo que, para

---

<sup>45</sup> Altenburg (1795 p. 75-80) faz algumas considerações físicas acerca dos intervalos, classificando-os em sua época como consonantes e dissonantes. Segundo ele, as consonâncias eram: a oitava, a quinta, a quarta, as terças maiores e menores e, ainda, as sextas, tanto maiores quanto menores. Já as dissonâncias seriam as segundas e as sétimas, tanto as maiores quanto as menores.

<sup>46</sup> Unidade Musical 086 do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Passagem disponível no rosto da página 15 – CMRJ-CRI-SM56-C01-00-pta-015r.

<sup>47</sup> No trompete, é a maneira como o som é iniciado pela coluna de ar, ou ainda quando esta coluna, e conseqüentemente o som, é seccionada com a ajuda da língua. Há diversas formas de articulação, as quais são representadas principalmente pelas consoantes, como t, d e p, por exemplo, cabendo às vogais representar sonoridade, como a (ã e á), e (ê e é), i, o (ô e ó) e u. O assunto Articulação para trompete é tratado por

as partes mais rítmicas, recomendamos que as notas sejam mais bem definidas, como um tímpano com pele de couro percutido com baqueta de madeira, utilizando dessa maneira o *marcato*. Conforme nossa sugestão, o trecho seria executado da seguinte forma:

Trombe inB

The image shows a musical staff for Trombe in B, written in 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: Tan ta tan da da da dan tan ta tan ta tan ta. The first note 'Tan' is marked with a forte 'f' dynamic and an accent (>). The notes 'da da da' are marked with a tenuto line (—) and a fermata (⏸). The notes 'dan tan ta tan ta tan ta' are marked with accents (>) and a decrescendo hairpin (>|<).

**Fig. 61** Exemplo de interpretação do trecho da obra de Marcos Portugal.

**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir do trecho musical anterior.

Neste caso utilizamos três consoantes: t, d e n, sendo que t representa o início do som mais percutido, d o início do som mais suave e n a diminuição de intensidade sonora no final do valor da nota (como o efeito de ressonância que permanece após percutir um tímpano).

Embora não pertença ao Acervo do Cabido, é possível que a Antífona *Flos Carmeli... – Antífona a 4 para Nossa Senhora do Carmo* com violinos, oboés, trompetes (*trombe*) e baixo –, do padre José Maurício Nunes Garcia, tenha sido apresentada na Capela Real.<sup>48</sup> Esta obra, até o presente momento sem data identificada, da qual encontramos suas fotocópias na biblioteca da Escola de Música da UFRJ,<sup>49</sup> apresenta um trecho melódico significativo para os dois trompetes, que são acompanhados respectivamente pelos oboés.

---

diversos músicos da história, dos quais destacamos Fantini, do século XVII; Altenburg do século XVIII; e Jean Baptiste Arban (1825-1899), do século XIX.

<sup>48</sup> Pensamos que isso pode ter acontecido devido à proximidade do compositor com a instituição e, também, talvez não seja mera coincidência a Antífona ser dedicada a Nossa Senhora do Carmo, uma vez que a Capela Real e Imperial era a Igreja dos Carmelitas. Editamos esta obra no último anexo de nossa dissertação.

<sup>49</sup> Nela se encontra a seguinte indicação: Biblioteca do Instituto Nacional de Música – Obra nº 4146 Volume nº 3102.

The image displays a musical score for four instruments: Oboe 1, Oboe 2, Tromba 1, and Tromba 2. The score begins at measure 7. Oboe 1 and Tromba 1 play a melodic line with eighth-note patterns. Oboe 2 and Tromba 2 play a more rhythmic, eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

**Fig. 62** Trecho da obra *Flos Carmeli...* de Nunes Garcia.

**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir da obra.

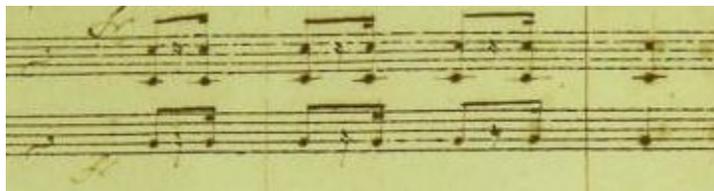
Como observamos no trecho musical, em determinados momentos a linha melódica do segundo trompete se diferencia daquela do segundo oboé. Isso pode ter ocorrido devido à ausência de notas em função da série harmônica utilizada pelos trompetes. Assim, o segundo trompete realiza outra linha que é harmonicamente complementar.

Uma vez que houve influência germânica sobre os trompetistas da corte portuguesa, possivelmente esta se refletiu na prática “brasileira” com os portugueses. Desta maneira, e também pela proximidade de época entre padre José Maurício e Johann Ernst Altenburg, acreditamos que as semicolcheias apresentadas nas partes de trompetes poderiam ser executadas segundo o modelo proposto pelo alemão para a interpretação do *clarino* (ALTENBURG, 1795, p. 97), ou seja, o músico poderia fazer a distinção entre as notas principais e as notas de passagens.<sup>50</sup> Além disso, direcionaríamos a frase também com um crescendo para a semínima seguinte.

Nas obras do Acervo do Cabido, verificamos também que diversas vezes os trompetes encontram-se realizando funções rítmicas junto com o tímpano, praticamente como um naipe. Para este aspecto, recomendamos a articulação mais percussiva que propusemos anteriormente. De certa maneira, acreditamos que a relação musical destes instrumentos seja uma herança de época anterior, como acontece, por exemplo, na

<sup>50</sup> Segundo Altenburg, as notas principais a que ele se referia correspondiam normalmente àquelas de número ímpar; ao passo que as secundárias geralmente eram as de número par.

Charamela Real. Para ilustrar esse emprego, citamos a seguinte passagem<sup>51</sup> da obra de Marcos Portugal anteriormente mencionada:



**Fig. 63** Exemplo de trompetes e tímpanos tocando a mesma divisão.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

No naipe de trompetes, há também o emprego característico da segunda maior – dissonância utilizada pelos compositores do período – como um recurso para realçar uma determinada função harmônica: em um acorde de subdominante pela quinta e sexta, ou ainda, a de um acorde de dominante pela sétima e oitava. Ilustramos a utilização desse intervalo entre os trompetes a partir do *Ordinário da Missa*, em Mi bemol maior (*Kyrie eleison*), de Antônio dos Santos Cunha<sup>52</sup> (Peça nº 4 do quadro 4).



**Fig. 64** Intervalos de segundas realizadas pelos trompetes.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano.

Como observamos no terceiro compasso deste trecho musical, Cunha utiliza o recurso das segundas nos trompetes. Consideramos relevante valorizar esse intervalo como qualquer outro, uma vez que, ao invés de tocá-lo com cautela, acreditamos que a dissonância deva ser destacada, principalmente pela equalização de ambos os trompetes na mesma intensidade. Apresentamos agora outro exemplo desta dissonância presente na parte

<sup>51</sup> Encontra-se no verso da página 27 da unidade musical 086 do Acervo do Cabido – CMRJ-CRI-SM56-C01-00-ptra-027v.

<sup>52</sup> Não temos certeza sobre suas datas de nascimento e morte. Sabe-se que foi um compositor mineiro. Os intervalos de segunda maior característicos entre os trompetes encontram-se no verso da Folha 5 da Unidade Musical 120 do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

dos trompetes (*Trombe*) do *Ordinário da Missa*, em Fá maior<sup>53</sup> (*Kyrie eleison*) – peça nº 18 localizada no quadro 4 –, de Theodor von La Hache (1822-1869).



**Fig. 65** Segundas características na peça de La Hache.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Faremos agora alguns comentários acerca do intervalo de oitava, provavelmente um dos mais utilizados pelos trompetes nas obras deste período. O *Credo* da obra de La Hache mencionada é um exemplo significativo deste uso. Desse, apresentamos o trecho inicial.<sup>54</sup>

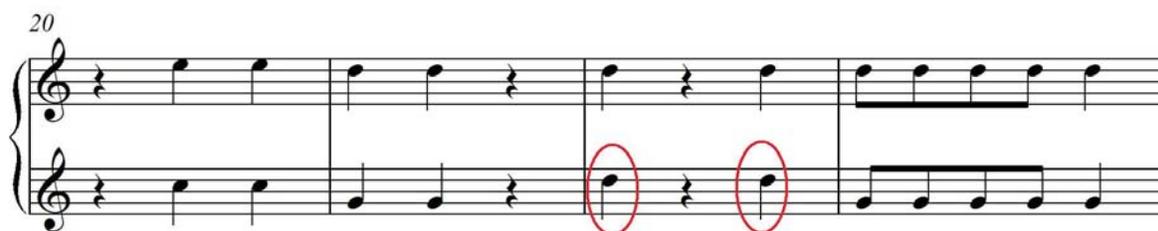


**Fig. 66** Intervalos de oitava na peça de La Hache.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

<sup>53</sup> Disponível no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: Unidade Musical 015. Verso da terceira folha - CMRJ-CRI-SM13-C03-13-tr1e2-003v.

<sup>54</sup> Disponível no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: Unidade Musical 015. Verso da segunda folha - CMRJ-CRI-SM13-C03-13-tr1e2-002v.

Atualmente, identificamos uma série de problemas decorrentes desses intervalos, principalmente no que se refere a aspectos interpretativos. Uma vez que o instrumento utilizado na época não possuía determinadas notas na região mais grave, o naipe que apresentava função de preenchimento harmônico era forçado diversas vezes a tocar em uníssono, como demonstrado no compasso de número 22 da parte de trompetes da *Antífona... Flos Carmeli...*, de Nunes Garcia, anteriormente citada.



**Fig. 67** Uníssono para os trompetes na obra *Flos Carmeli...* de Nunes Garcia.

**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir da obra.

Como afirma Tarr (1988, p. 145), “grandes saltos intervalares na parte de segundo trompete eram característicos das partes de trompete como reforço orquestral do período Clássico, especialmente em Beethoven”. Esses intervalos são exemplificados por ele através da seguinte passagem:



**Fig. 68** Exemplo de grande salto intervalar dado por Tarr.

**Fonte:** Tarr (1988, p. 145).

Neste momento, Tarr se refere ao Ré, nota não pertencente à série harmônica na região grave, a qual era realizada pelo segundo trompete do período na região aguda, propiciando mais dificuldade ao músico devido à distância intervalar entre o Sol grave e o Ré agudo (intervalo composto de 5ª). A passagem da peça *Flos Carmeli* selecionada por nós (fig. 67) apresenta problema semelhante, embora seja menos difícil de ser realizada pelo trompetista, por se tratar de um salto menor (5ª). Os instrumentos que realizavam a

função harmônica em vozes distintas executam em uníssono um único compasso e, logo a seguir, retomam suas determinadas funções.

Segundo Tarr:

Richard Wagner (1813-1883), que queria estas [notas] e passagens similares aperfeiçoadas a partir da técnica de válvulas disponível em sua época, propôs que o segundo trompete deveria tocar o Ré [destacado no trecho musical] uma oitava abaixo. Hans von Bülow, dessa maneira, ‘corrigiu’ uma passagem similar na Eroica de Beethoven (1º mov. Compasso 655-663). Mas Felix Weingartner mostrou mais sensibilidade. Assim ele admitiu que o trabalho de Beethoven ‘foi escrito em um tempo anterior à reforma dos instrumentos de metal por meio da introdução das válvulas, as quais teriam sido benéficas em muitos aspectos’ [...] Ele ainda nem sempre concorda com as ‘correções’ da instrumentação de Beethoven através do uso novo das válvulas. Para ele, ‘justamente esses intervalos frequentes são característicos; [...]’<sup>55</sup> (TARR, 1988, p. 145-146).

Acreditamos que um dos problemas para a *performance* atual dos trompetistas esteja relacionado à concepção musical de Wagner descrita na citação anterior. Não foi possível determinar desde quando esta prática se encontrava presente em território brasileiro na interpretação deste repertório (típico do início do século XIX), porém identificamos que a questão de divisão dos uníssonos em oitavas ainda é recorrente à prática atual. Embora não condizente com a escrita da partitura, a transposição de oitava, realizada geralmente pelo segundo trompete, ajuda sobremaneira na afinação do par destes instrumentos. Entretanto, as vozes distribuídas desta forma trazem um resultado sonoro distinto, ou seja, por vezes o equilíbrio das frequências se modifica, realçando a sonoridade mais grave.

Na prática brasileira de hoje, fica a critério do naipe de trompetes escolher como interpretar. O que fazer? Tocar como o compositor ouviu ou como ele gostaria de ouvir? Será que o compositor gostaria de ouvir assim? E se existisse a nota para ele

---

<sup>55</sup> Richard Wagner (1813-83), *Who wanted these and similar passages improved through the valve technique available in his day, proposed that the second trumpeter should play the d'' an octave lower. Hans von Bülow in this way 'corrected' a similar place in Beethoven's Eroica (Mvt. 1. mm. 655-663). But Felix Weingartner showed more sensitivity. Indeed he admitted that Beethoven's works 'were written at a time prior to reform of brass instruments through the introduction of valves, which has been in many respects beneficial'. [...] Yet he did not always agree with 'corrections' of Beethoven's instrumentation through the new use of valves. For him, 'it is just these intervals which are often so characteristic; [...].*

escrever? Essas questões raramente serão respondidas. Portanto, pensamos que a transposição de oitava deveria ser realizada de uma maneira mais sistemática.

Aos trompetistas que utilizam o instrumento moderno, aconselhamos fazer uso das oitavas de acordo com Wagner, desde que as notas realmente não estejam presentes na série harmônica do instrumento para o qual foi escrito, ou ainda estejam trazendo problemas de afinação para a orquestra moderna.<sup>56</sup> Dentro da maneira proposta por Wagner, poderíamos ainda expandir as possibilidades, ou seja: pelo conhecimento da harmonia, o segundo trompete poderia realizar outra nota sem que fosse a oitava. Como exemplo, retomamos o trecho de *Flos Carmeli* (Fig. 67) apresentado anteriormente, no qual seria possível que o segundo trompete realizasse (com o auxílio das válvulas) – ainda que sem bases históricas – as seguintes notas: Ré, Fá sustenido e Lá, todas as notas pertencentes ao acorde<sup>57</sup> do compasso de nº 22.

Às vezes, músicos da atualidade realizam oitavas que não são necessárias. Para exemplificar a realização indevida de oitava apresentamos dois trechos; o primeiro como a escrita e o segundo como interpretado de maneira desnecessária:

**Parte Escrita**



**Fig. 69** Exemplo musical para transposição de oitavas.  
**Fonte:** Figura criada pelo autor.

<sup>56</sup> Realizamos esta observação porque o instrumento moderno é relativamente menor que o daquela época. Portanto, mediante seu comprimento, a variação da afinação ocorre de forma mais acentuada.

<sup>57</sup> Neste caso, a sétima menor (Dó natural escrito) – segundas características – pertencente ao acorde (Ré maior com sétima) não seria utilizada mediante sua possibilidade já na época. Nota que poderia ter sido escrita por José Maurício caso ele a desejasse.

### Parte Realizada Inadequadamente

The image shows a musical score for two trumpets. The top staff is labeled 'Trompete em Dó 1' and the bottom staff is labeled 'Trompete em Dó 2'. Both staves are in treble clef. The first staff begins with a whole note D4, followed by a quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, and a quarter rest. The second staff begins with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, and a quarter rest. This illustrates an octave transposition for the second trumpet.

**Fig. 70** Exemplo de transposição de oitava inadequada.

**Fonte:** Figura criada pelo autor.

Como podemos notar, o segundo trompete realizou uma oitava abaixo em relação ao primeiro. Consideramos isso dispensável, pois esta nota (Sol grave) era presente nos instrumentos da época (pertence à série harmônica de Dó – harmônico de nº 3) e conhecido pelos compositores. Portanto, neste caso, a argumentação de que o compositor iria preferir uma oitava abaixo não possui fundamentação, uma vez que se desejasse este resultado sonoro teria escrito desta forma.

Levando-se em consideração o conceito de Música Historicamente Orientada (“como a música era tocada no passado”), seria necessário que o músico utilizasse outro instrumento como aquele da época, ou então, procurasse interpretar a música com concepção relacionada ao instrumento “antigo”, quer seja nas articulações, ou mesmo nas notas emitidas. Desta maneira, seria relevante tocar as notas que realmente estão escritas, ainda que as oitavas façam sentido acústico e funcional, como melhor ressonância e preenchimento harmônico, respectivamente, motivo pelo qual Wagner deve ter optado por esta transposição de oitavas.

Acreditamos também que é possível a utilização de alguns métodos como suporte para a interpretação do repertório daquele período, uma vez que é provável o reflexo da prática francesa no Brasil, como percebemos pela própria nomenclatura de instrumento *cornet à piston* ou pelos nomes franceses de músicos que atuaram junto à Capela Imperial; ou ainda por informações de período posterior (passagem do século XIX para o século XX), que relacionam esta prática “francesa” implícita na prática brasileira até os dias de hoje. Um exemplo de informação como esta é a deixada por Djalma Lopes

Guimarães em sua tese *O Cornetim e o Clarim*, de 1944,<sup>58</sup> na qual este autor afirma o seguinte:

O método de Dauverné ocupa igualmente lugar de relevo entre as mais notáveis obras sobre o estudo do Clarim. Nêle se encontram inúmeras demonstrações gráficas e outros elementos comprobatórios da brilhante marcha evolutiva do Clarim através dos tempos.

Dada a importante distribuição dos seus estudos progressivos, constitue, êle uma apreciável contribuição para conduzir os estudiosos a um perfeito equilíbrio técnico e teórico (GUIMARÃES, 1944, p. 21-22).

Além de enfatizar métodos franceses – como o de François Georges Auguste Dauverné<sup>59</sup> (1799-1874) e o do aluno deste, Jean-Baptiste Arban (1825-1899) –, Guimarães (1944, p. 24) menciona também o fato de seu “Mestre” (p. 10), “Alvibar N[elson] de Vasconcellos”,<sup>60</sup> ter aprendido pela “escola franceza”. Mediante o período de atuação de Lopes Guimarães, não temos certeza se o clarim por ele referido se trata de um trompete natural, embora “quatro quintos” do método de Dauverné sejam dedicados ao trompete natural (TARR, 1999, v. 1, p. 76).

Já em relação à transcrição dos manuscritos pertencentes ao Acervo do Cabido, fazemos algumas observações para aqueles que possuem interesse na área: Para as partes de trompetes seria relevante saber a data da composição, pois como notamos pelo repertório analisado, as chances de elas serem escritas para trompete natural antes de meados do século XIX são grandes. De maneira semelhante, as partes de trompete natural serviriam

---

<sup>58</sup> Nela se encontra as seguintes informações: Tese com que se apresenta para a cadeira de CORNETIM E CLARIM da Escola Nacional de Musica da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1944.

<sup>59</sup> Segundo Tarr (1999, v. 1, p. 76), Dauverné tornou-se em 1833 o primeiro professor de trompete do Conservatório de Paris e em seu método, de 1857, encontra-se um prefácio histórico com mais de 50 páginas, nas quais se observa até a reprodução da partitura completa do concerto para sete trompetes e tímpano de Altenburg. Para Tarr, Dauverné se apropriou do material de seus antecessores: A. Gobert (1822), Kresser (*Méthode complète pour La trompette d'harmonie* – ca.1836) e seu tio, David Buhl (1781-1860). Ainda de acordo com Tarr, mediante a preferência deste francês pelo trompete natural e pelo *cornet* ao invés do trompete com válvulas, ele exerceu decisiva influência em compositores de sua geração, como Louis Hector Berlioz (1803-1869).

<sup>60</sup> Até o momento não temos certeza com relação às datas de nascimento e falecimento deste músico, porém, em agradecimento a este “mestre”, Valdomiro Alves faz uma homenagem em sua tese – *Condição fundamental para ser um bom cornetista: Dominar a Respiração* –, de 1955, sugerindo o falecimento deste professor, Alvibar Nelson de Vasconcelos. De acordo com estas informações acreditamos que Vasconcelos viveu no início do século XX e, possivelmente, no final do século XIX.

como um indicativo aproximado para a data de composição da obra, uma vez que o repertório com cromatismo nas partes de trompete – anterior à segunda metade do século XIX – ainda é raro em nosso país e, também, o uso da válvula aparentemente se tornou tradicional no Brasil<sup>61</sup> posteriormente à Europa.

Embora seja possível, até o presente momento há pouco material como este encontrado no país. Como observamos no Anexo VI, as obras que possuem cromatismo para trompete (Quadro 5) começam a ser mais comuns a partir de 1846. Ainda assim, partes cromáticas em peças com datas anteriores a esta época pode ser um sinal de reorquestração.

Além das considerações já feitas, ressaltamos que, para a transcrição desse material, deve-se sempre levar em consideração as “limitações” da série harmônica, ou seja, as notas disponíveis na partitura que por ocasião estiverem distorcidas, apagadas, ou ocupando o espaço de alguma nota próxima que não pertence à série do instrumento. Estas notas devem ser conferidas, também pela harmonia, com as notas pertencentes aos outros instrumentos, pois pode se tratar de um erro de copista, ou mesmo do compositor.

Um exemplo como este pode ser observado na partitura considerada autógrafa do padre José Maurício.<sup>62</sup> A partir deste equívoco do próprio compositor, provavelmente a cópia e, conseqüentemente, a edição moderna<sup>63</sup> foram realizadas de maneira inadequada. O provável erro encontra-se no compasso de número 13 do *Coro Concertado para o final do Drama* da peça *Triunfo da América* de 1809. No manuscrito autógrafo, a nota Ré que os dois trompetes tocam em unísono aparece apenas uma vez e, posteriormente, é repetida por sinal de abreviação. Já o copista reproduz esta mesma nota sem a abreviação na parte cavada e, por conseguinte, na edição moderna isto ocorre da mesma maneira. Apresentamos a seguir a única nota Ré que José Maurício escreveu para os trompetes em

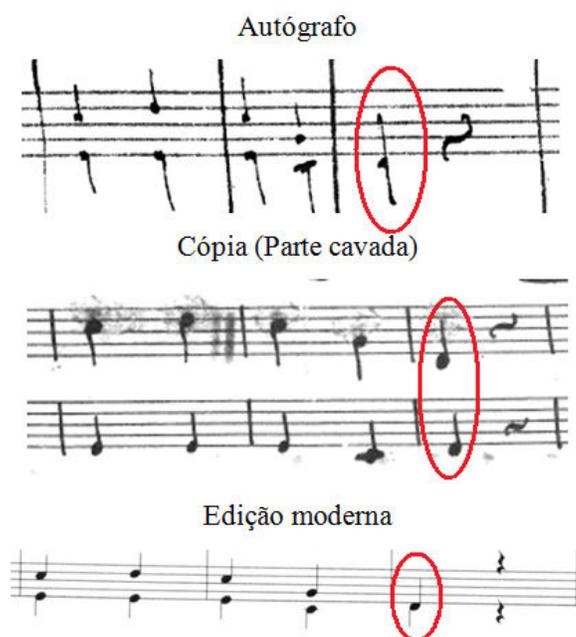
---

<sup>61</sup> Exemplo do uso de trompete cromático no Brasil anterior a 1846 pode ser aquele referente à interpretação da obra de Cândido Inácio da Silva por Desidério Dorison (ver tópico “Trompetistas Reais e Imperiais do Rio de Janeiro”) já em 1837, ou ainda, o uso de pistões na cerimônia acontecida na Capela Imperial um dia após a chegada da imperatriz Tereza Cristina, 04 de setembro de 1843.

<sup>62</sup> Disponibilizado por Alexandra van Leeuwen. O manuscrito original encontra-se na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, cota G prática 15.

<sup>63</sup> Disponível em BERNARDES, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*. Séculos XVIII e XIX. Corte de D. João VI. Obras Profanas de: José Maurício Nunes Garcia, S.R.V. Neukomm e Marcos Portugal. v. 3. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – FUNARTE, 2002.

todo o movimento. É possível que ele tenha se esquecido de acrescentar a linha suplementar inferior, pois de acordo com a harmonia e além de o Ré grave não pertencer à série harmônica, a nota deveria ser Dó (todos os instrumentos realizam o acorde de Fá maior).



**Fig. 71** Erro em autógrafo, cópia e edição moderna.  
**Fonte:** Figura criada pelo autor a partir das referências.

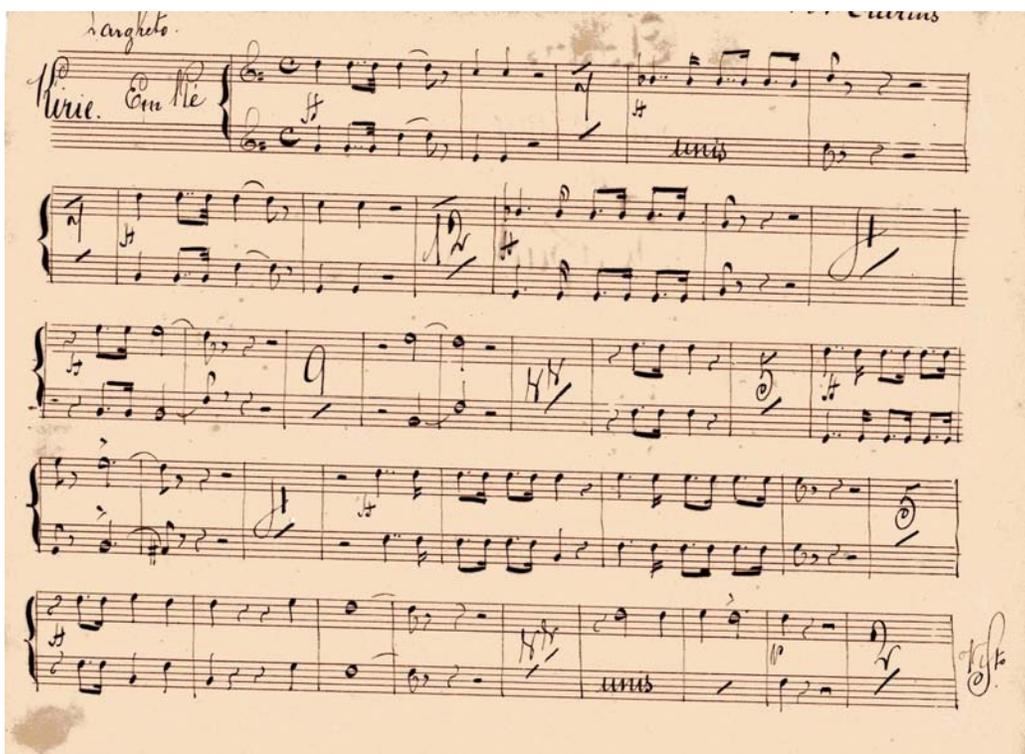
Embora o próprio repertório para trompete natural do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro “insinue” a necessidade de um instrumento cromático pelas modulações – como aquelas apresentadas na peça de Francisco da Luz Pinto –, acreditamos que, inicialmente, os instrumentos cromáticos não tiveram a função de substituir aqueles naturais, por mais que isso fosse acontecer com o passar dos tempos.<sup>64</sup> Um exemplo é a *Missa Solemne de Raphael*,<sup>65</sup> cujo manuscrito pertence ao acervo do Museu Carlos Gomes, na cidade de Campinas. Segundo Lenita Nogueira (1997, p. 38), esta peça foi composta por Raphael Coelho Machado, autor do “primeiro dicionário musical

<sup>64</sup> Hoje são empregados instrumentos modernos na interpretação de músicas originalmente escritas para trompete natural.

<sup>65</sup> Na página rosto da parte de Primeiro Violino Regente encontra-se o nome *Missa di Rafaelo a 4 vozes e grande Orchestra*.

editado no Brasil em 1842”, já citado anteriormente (tópico 1.2.1 do Capítulo 1). Um aspecto interessante nesta Missa é o uso de clarim e *piston* ao mesmo tempo, revelando a coexistência dos dois instrumentos no Brasil. Dessa maneira, podemos inicialmente supor que o *piston* foi introduzido no país para ser acrescentado às corporações musicais, e não com a função de substituir o clarim.

Pelo *Larghetto*, movimento correspondente ao *Kirie*, nas partes de clarins e de *piston obligato* (figuras 72 e 73), notamos as diferentes funções dos instrumentos:

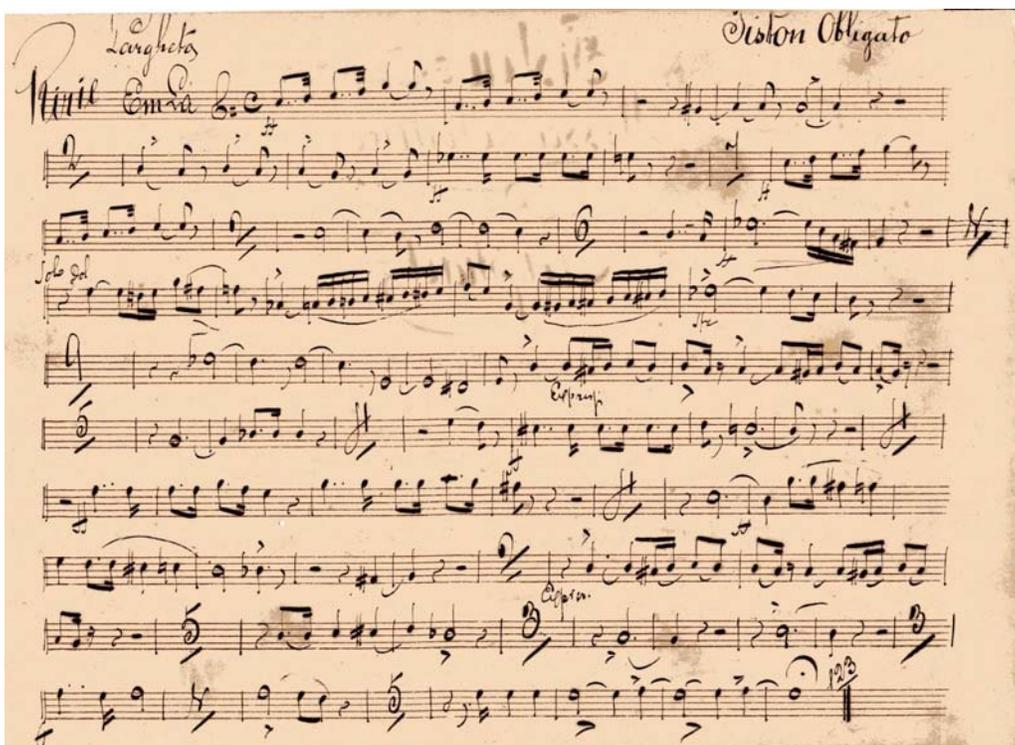


**Fig. 72** Parte de clarins da *Missa Solemne* de Machado.

**Fonte:** Museu Carlos Gomes.

Enquanto o instrumento natural realiza funções rítmico-harmônicas, o instrumento cromático (figura a seguir) realiza passagens melódicas, tanto diatônicas na região média do instrumento quanto cromáticas, apresentando linhas mais ágeis do que aquelas pertencentes aos clarins (ou *trombas*).<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Na página de rosto da parte de clarins, o termo encontra-se riscado a lápis e ao lado é escrito *Trombas*.



**Fig. 73** Parte de piston da *Missa Solemne* de Machado.  
**Fonte:** Museu Carlos Gomes.

Um exemplo dessa coexistência também é evidente no Acervo do Cabido. No *Te Deum laudamus* (*Te Deum 3º* do *Hino de Ação de Graças*, em Si bemol maior), de Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), são presentes partes para quatro trompetes.<sup>67</sup> O manuscrito indica que obra foi composta em 1848 para “grande orchestra” e oferecida a D. Pedro II por Barbosa de Araújo.<sup>68</sup> Para observarmos suas diferenças, transcrevemos as partes dos *pistons* e dos clarins referentes ao primeiro movimento (Anexo VIII).

<sup>67</sup> Dois *pistons* e dois clarins, para os quais utilizamos as seguintes abreviações: Pst. para os *pistons* e Cln. para os clarins.

<sup>68</sup> A partitura autógrafa e as partes cavadas por copistas desconhecidos, referentes ao primeiro movimento, encontram-se no Anexo VIII.

**Fig. 74** Trecho correspondente aos compassos 5 a 12 do *Te Deum* de Barbosa Araújo.  
**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Como observamos nas partes de clarins e *pistons* apresentadas, as funções de ambos os instrumentos diferem-se em determinados momentos, realizando juntos quase todos os quesitos musicais, ou seja, o naipe com quatro trompetes – dois naturais e dois cromáticos – desempenha trechos melódicos, harmônicos e rítmicos, três partes fundamentais para a música. Considerando apenas esse grupo de instrumentos, o papel de condutor principal da melodia é do primeiro *piston*, que por sua vez é acompanhado harmonicamente por uma linha também melódica do segundo *piston*, ao mesmo tempo em que os clarins desempenham uma linha basicamente rítmico-harmônica.

Pelo movimento do *Te Deum* observado, desconsiderando o aspecto timbrístico, percebemos que o *piston* poderia substituir o clarim, ao passo que este último instrumento não seria capaz de executar os trechos melódicos, diatônicos ou cromáticos empregados na parte de *piston*, haja vista que o único material musical disponível para o trompete natural é o grupo de notas pertencente à sua respectiva série harmônica.

Ainda de acordo com a relação de músicas pertencentes ao Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, identificamos duas peças compostas por Fromental Halévy (1799-1862) que indicam que ambos os instrumentos, tanto o natural quanto o *piston*, foram utilizados pelos mesmos músicos em sua interpretação, ou seja, na mesmas partes há a indicação para trompete (natural) e para *pistons*. Trata-se de duas aberturas datadas aproximadamente de 1850: *La dame de Pique*, em Dó maior, e *La Fée aux roses*, em Lá maior – (Peças de nº 12 e 13 do quadro 5). Nelas encontramos as seguintes

indicações: *Cornets à Pistons* para os instrumentos cromáticos e *Trompettes* para os naturais.



**Fig. 75** Indicação dos instrumentos a serem utilizados na obra de Halévy.

**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Desta maneira, acreditamos que provavelmente houve certa resistência em relação à substituição dos trompetes naturais pelos cromáticos, afinal, se o *piston* possuía todas as notas necessárias para a interpretação das peças, por que utilizar os trompetes “antigos”? Essa pergunta não pode ser respondida com certeza, porém existem alguns fatores que podemos considerar: tratava-se de um instrumento “novo” para um músico “velho”, que mantinha de certa forma seus costumes, suas tradições e habilidades técnicas desenvolvidas para o clarim. Além disso, aqueles músicos e compositores possuíam também uma concepção da sonoridade que deveriam utilizar em determinados momentos; sonoridade que, provavelmente, se diferenciava nos dois tipos de instrumentos devido à construção dos mesmos.

Embora existisse a resistência ao novo, seria impossível sustentar o uso de um instrumento que ficou limitado perante as necessidades da escrita musical do período, que exigia cromatismos e modulações excessivos para o trompete natural. Assim, com o passar do tempo, este foi substituído pelo cromático e, conseqüentemente, suas partes musicais desempenhadas pelos *pistons*.

Exemplo desse acontecimento pode ser a utilização do *piston*, já na segunda metade do século XIX, para a interpretação do repertório da Capela Real correspondente à primeira metade do mesmo século. Isto possivelmente se comprova pelas partituras cavadas dos *pistons* das obras *Dixit Dominus*, *Laudade Pueri*, *Lætatus Sun*, *Nisi Dominus* e *Lauda Jerusalem* – Salmos 109, 112, 121, 126 e 147 –, compostas por Marcos Portugal.

Pelo Acervo do Cabido observamos que, no caderno com data de 1879, as partes para trompete – nos salmos mencionados – correspondem a partes que poderiam ser

interpretadas pelo trompete natural (aquele que possuía diferentes voltas de afinação). Ainda que a nomenclatura *pistons* esteja presente na capa e na primeira página do manuscrito *Dixit Dominus* (figuras 76 e 77), há a possibilidade de que essas partes não tenham sido originalmente escritas para o *piston*, instrumento com mecanismo cromático.



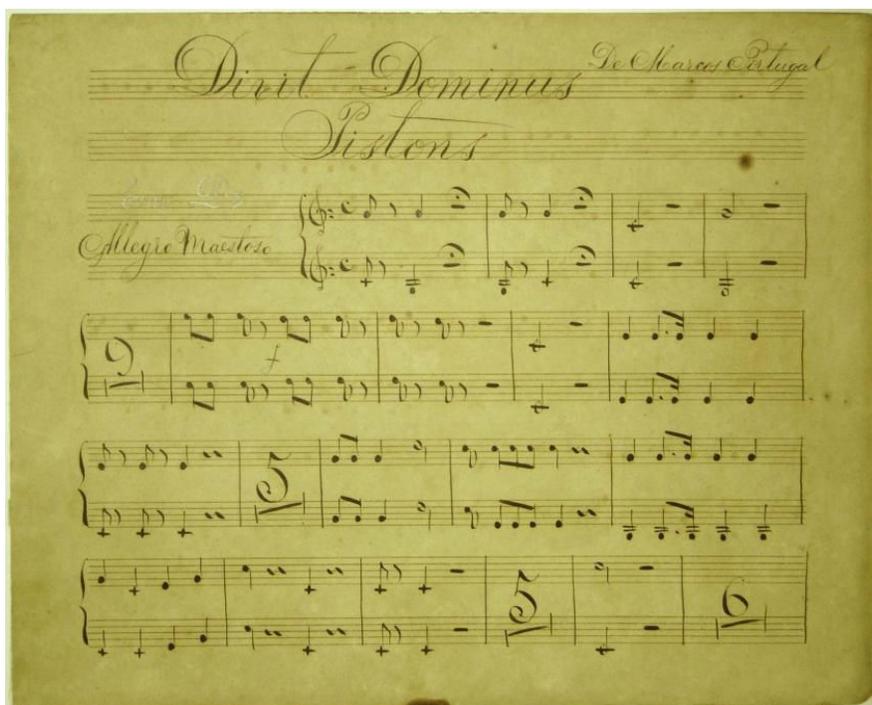
**Fig. 76** Capa do caderno de *pistons*.

**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio do Janeiro.

Desta maneira, as informações que encontramos atualmente no acervo, referentes ao arranjo feito por Bussmeyer, poderiam estar equivocadas, ao passo que o único arranjo deste compositor poderia ser para vozes e órgão, informação que realmente se encontra na devida partitura;<sup>69</sup> diferente do que ocorre nas cópias para instrumentos, nas quais a abreviação deste mestre de capela (H.B.) ou o nome de Hugo Bussmeyer não se encontram.

---

<sup>69</sup> Partitura da Unidade Musical 097 do Acervo do Cabido.



**Fig. 77** Primeira página dos Salmos.

**Fonte:** Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Outras possibilidades são as seguintes: Bussmeyer teria providenciado cópias de uma orquestração feita por algum outro compositor ou pelo próprio Marcos Portugal, ou ainda expandido o número de instrumentos empregados na obra com novas partes copiadas posteriormente. É interessante notar também que, embora o instrumento cromático já fosse utilizado na época de Bussmeyer, a nomenclatura *piston* não é presente em todas as partituras consideradas autógrafas dele; nestas há também a utilização do nome *Trombe[a?]*.<sup>70</sup>

Ainda considerando que estes salmos realmente fossem arranjo de Bussmeyer, isto significaria que ele escreveu para trompete aos moldes dos “antigos” compositores da capela, ou que os trompetes naturais ainda eram utilizados na Capela Imperial no ano de 1879. No anexo IX apresentamos as imagens do Caderno dos “*pistons*” e também nossa transcrição das partes cavadas nele contidas, que possuem apenas notas pertencentes à série harmônica e indicação da afinação a ser utilizada.

<sup>70</sup> Ver as partituras das Unidades Musicais 116 e 117 do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

## Considerações Finais

Como observamos no desenvolver de nosso trabalho, o conceito de trompete não começou a se formar recentemente. Verificamos que existem registros relacionados ao trompete datados de época anterior ao período de Cristo, como os instrumentos encontrados na tumba do faraó Tutankhamon, que existiram por volta de 1500 a. C.. Além dos egípcios, notamos que diversas outras civilizações da Antigüidade fizeram uso de instrumentos desse tipo, possivelmente empregando-os em funções religiosas e militares, agregando ainda, desta maneira, características à identidade musical do instrumento que perduram até os dias de hoje. Um exemplo disso é o caráter “heróico” que diversas vezes é atribuído ao trompete, talvez pelo próprio uso de instrumentos desse tipo para a sinalização em batalhas, as quais sempre foram acompanhadas por adjetivos como bravura, honra, conquista e, posteriormente, patriotismo, dentre outros.

Percebemos que o interesse pelo resgate da história deste instrumento também não é recente, uma vez que Johann Ernst Altenburg, em 1795, procura deixar registrado seu conhecimento acerca das prováveis e possíveis origens do já denominado trompete. Por meio de seu tratado identificamos ainda a herança de outro “caráter” que pode ser associado ao instrumento, possivelmente oriundo do Período Barroco, pois é a partir de então que relacionamos a ligação do trompete com a nobreza (imponência, pompa), pela sua presença nas cortes reais européias, dentre as quais destacamos a de Luís XIV (1638-1715) na França, ou mesmo a de D. João V (1689-1750) em Portugal. Em ambas, verificamos a existência de conjuntos de trompete. É neste momento que a Charamela Real de Lisboa – grupo composto basicamente por músicos que interpretavam trompetes naturais – é constituída, estando também presente, posteriormente, no reinado de D. José I (1714-1777) e D. Maria I (1734-1816).

Foi com instrumentos naturais que músicos como Cesare Bendinelli (1542?-1617) e, posteriormente, Girolamo Fantini (1600-?) propiciaram o reconhecimento do trompete no cenário musical, uma vez que, como já informamos, sua utilização básica

estava associada à sinalização em uma prática militar. Assim, nos propomos a desenvolver uma pesquisa acerca da participação destes trompetes naturais em terras brasileiras.

Como verificamos pelas nossas pesquisas, antecessores do trompete moderno também marcaram presença em nossas terras, mesmo antes que estas fossem consideradas um país. A documentação existente refere-se à participação de instrumentos como estes desde o período Colonial, sugerindo ainda que tipos rudimentares de trompete pudessem ser feitos por indígenas antes da chegada dos portugueses. Embora seja pertinente para o estudo histórico do trompete, observamos que esta documentação antiga – ao se tratar da história do instrumento no Brasil – é significativamente escassa.

As primeiras referências de nosso trabalho foram encontradas em relatos e cartas dos padres Jesuítas, que aqui estiveram ainda quando as terras brasileiras eram divididas entre os domínios espanhol e português. Destas cartas, mencionadas no trabalho de Marcos Holler – *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis...* –, obtivemos informações como a participação de índios tocando trombeta já no século XVI. Percebemos também que, ao lado da palavra clarim, trombeta é um dos termos mais antigos, utilizados na América Portuguesa, para se referir aos precursores do trompete de hoje.

Nossas informações sobre as participações destes instrumentos acompanham, inicialmente, o percurso de colonização no Brasil, ou seja, elas foram identificadas primeiramente em locais pertencentes à atual região Nordeste, seguido por Minas Gerais e, posteriormente, Rio de Janeiro e São Paulo. Também encontramos informações relevantes sobre a construção de instrumentos em metal no Rio Grande do Sul no período correspondente à transição do século XVII para o XVIII, por meio dos relatos de padre Anton Sepp (1655-1733), o que comprova a existência de manufatura em metal no território nacional antes mesmo da presença da Weril, considerada por Fernando Binder e Paulo Castagna (2005, p. 1127) a primeira fábrica de instrumentos a se estabelecer no Brasil, em 1909.

Após essa contextualização histórica, tanto com relação à história geral do trompete quanto à história deste instrumento no Brasil, focamos nosso trabalho na presença do clarim – nome também atribuído ao trompete natural – no Rio de Janeiro, principalmente na Capela Real e Imperial, desde a chegada de D. João VI e sua corte, no

ano de 1808. Neste período verificamos aspectos significativos com relação às mudanças na prática musical, uma vez que, diante da presença dos monarcas portugueses, observamos a construção de um novo gosto musical, adaptado aos “bons costumes” europeus.

Pela análise das partituras manuscritas que se relacionam diretamente à Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro – disponíveis no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro – e, ainda, por meio da documentação e bibliografia condizente com o tema, constatamos o emprego efetivo de músicos intérpretes do clarim na instituição mencionada. Mediante comparação das partituras presentes naquele acervo, foi possível relacionar alguns aspectos acerca das funções musicais executadas pelo trompete natural durante o início do século XIX, destacando nosso ponto de vista interpretativo quanto às realizações destas músicas e ao instrumento mais favorável à interpretação.

Embora não se trate de um repertório solístico para trompete, mencionamos alguns detalhes característicos dessas partes que podem ajudar na interpretação do material brasileiro, e até mesmo do repertório Clássico, como os intervalos característicos de segunda e a realização de oitavas. Acrescentamos também informações referentes à interpretação historicamente orientada, como os diferentes tipos de “trompetes históricos”, as quais não se encontram disponíveis em trabalhos nacionais relacionados ao trompete (em português).

A partir dos trabalhos mais recentes relacionados à Capela Real, como o de Souza (2003) e de André Cardoso (2005 e 2008), correlacionados aos dados presentes no trabalho de Ayres de Andrade, conseguimos organizar informações biográficas de intérpretes vinculados tanto ao trompete natural quanto ao cromático, os quais tiveram passagem pela capela ou mesmo pelo Rio de Janeiro ao longo do século XIX. Fundamentados por estas informações, identificamos também a participação do *piston* naquele século, a partir de 1843, e do trompete de chaves, em 1837.

Já pela análise das partituras datadas presentes no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, identificamos partituras para trompete natural até 1851 e para cromático somente a partir de 1846, o que nos permite afirmar que o trompete natural foi utilizado efetivamente na música da Capela Real e Imperial na primeira metade do século XIX. Na classificação dessas partituras, que separamos aquelas que possuem parte

para trompete natural das que possuem parte para trompete cromático, percebemos que aproximadamente 35% do acervo possui partes para trompete natural, ao passo que, o trompete cromático tem participação em apenas 19% das cento e cinquenta peças disponíveis.

Neste repertório disponibilizado *on line* encontra-se ainda uma música atribuída a Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), datada de 1848, que possui partes tanto para trompetes naturais quanto cromáticos, e, também deste mesmo período, encontramos duas aberturas de Fromental Halévy (1799-1862), nas quais se indica a utilização dos dois tipos de instrumento na mesma parte, o que nos permite comprovar que eles coexistiram por algum tempo na Capela Real e Imperial.

Por fim, mediante a comparação entre as datas desses dois tipos de peças, para trompete natural e para trompete cromático, verificamos que no Brasil, de maneira semelhante à Europa, a transição do instrumento natural para o cromático na formação orquestral parece já estar consolidada em meados do século XIX.

## Referências Bibliográficas

- ALTENBURG, Johann Ernst. **Essay on an Introduction to the Heroic and Musical Trumpeters's and Kettledrummers' Art**. Tradução Inglesa do tratado Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker- Kunst feita por Edward H. Tarr. Vuarmarens (Suíça): The Brass Press/Editions Bim, 1975.
- ALVES, Valdomiro. **Condição fundamental para ser um bom cornetista: dominar a respiração**. 1955. Tese (Concurso à docência-livre) – Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1955.
- ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2 v.
- ARBAN, Jean-Baptiste. **Complete Conservatory Method for Trumpet....** New York: Carl Fischer Music, Editado por Edwin Franko Goldman e Walter M. Smith e anotado por Claude Gordon, 1982.
- BAINES, Anthony. **Brass Instruments Their History and Development**. 4 Ed. New York: Dover Publications, 1993.
- BATE, Philip. **The Trumpet and Trombone**. New York: W.W. Norton, 1972.
- BENADE, Arthur H. **Horns, Strings, and Harmony**. New York: Dover Publications, 1992.
- BENDINELLI, Cesare. **The Entire Art of Trumpet Playing 1614**. Tradução e comentários críticos do tratado Volume di tutta l'Arte della Trombetta, de Cesare Bendinelli, realizados por Edward H. Tarr. Vuarmarens (Suíça): The Brass Press/Editions Bim, 1975.
- BERNARDES, Ricardo (Org.). **Música no Brasil**. Séculos XVIII e XIX. Corte de D.João VI. Obras Profanas de: José Maurício Nunes Garcia, S.R.V. Neukomm e Marcos Portugal. v. 3. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura – FUNARTE, 2002.
- BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.
- BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no séc. XIX e as fontes para a História dos Instrumentos de Sopro no Brasil. In: XV

CONGRESSO DA ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 2005. p. 1123-1130.

\_\_\_\_\_. Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no séc. XIX e as fontes para a História dos Instrumentos de Sopros no Brasil. **Música Hodie**: Revista do Programa de Pós-Graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, v. 5, n.1, p. 11-20, 2005.

BONI, Flávio Fernando. **Girolamo Fantini**: ‘Modo per imparare a sonare di tromba’ (1638) - Tradução, comentários e aplicação à prática do trompete natural. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

BRINEY, Bruce; HOOPER, Charles. **The Chronology of the Trumpet**. Suplemento In: ITG NEWSLETTER, setembro, 1982.

CARDOSO, André. **A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

\_\_\_\_\_. **A música na corte de D. João VI: 1808-1821**. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda., 2008.

CASCAPERA, Sérgio. **O Trompete**: fundamentos básicos, intermediários e avançados. 1992. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

CROWL, Harry. A música no Brasil Colonial anterior à chegada da Corte de D. João VI. **Revista Textos do Brasil**, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, p. 22-31, 2006. Disponível em: <[http://www.dc.mre.gov.br/brasil/\\_revistatextos.asp](http://www.dc.mre.gov.br/brasil/_revistatextos.asp)>. Acesso em agosto de 2007.

DAHLQVIST, Reine. **The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger**. Vuarmarens (Suíça): The Brass Press/Editions Bim, Brass research series nº 1, 1975.

DODERER, Gerhard. Nach Lissabon - Mit Pauken und Trompeten! Die Verpflichtung eines deutschen Trompeterkorps an den Hof Johans V (1723). **Musica instrumentalis**: Zeitschrift für Organologie, Nürnberg, v.3, p. 79-103, 2001.

\_\_\_\_\_. A constituição da Banda Real na Corte Joanina (1721-24). **Revista Portuguesa de Musicologia**. Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, nº 13, p. 7-34, 2003.

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

- GUIMARÃES, Djalma Lopes. **O Cornetim e o Clarim**. 1944. Tese (Com que se apresenta para a cadeira de Cornetim e Clarim) – Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1944.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O Diálogo Musical**: Monteverdi, Bach e Mozart. Trad. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- HEBERT, Trevor; WALLACE, John. **The Cambridge companion to brass instruments**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HOLLER, Marcos. **Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis**: A Música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). 2006. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- LEONI, Aldo Luiz. **Os que vivem da Arte da Música**: Vila Rica, século XVIII. 2007. Dissertação de Mestrado (Mestrado) apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2007.
- LOPES, Reinaldo José. Rascunho de Brasil. **Aventuras na História para viajar no tempo**: Revista. São Paulo: Editora Abril, ed. 54, p. 24-31, janeiro, 2008.
- MACHADO, Raphael Coelho. **Dicionário Musical...** Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1842.
- MACHADO, Simão Ferreira. **Triunfo Eucharístico**. Fac-simile, 1734.
- MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 6 ed., 2005.
- MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia**: biografia. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997.
- MENDE, Emilie. **Arbre généalogique illustré des cuivres européens depuis le début du Moyen Age**. Vuarmarens (Suíça): Editions Bim, 1978.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. **Museu Carlos Gomes**: catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- PACHECO, Alberto José Vieira. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto**: Uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

- PEREIRA, Mayra. **Do Cravo ao Piano no Rio de Janeiro - Um Estudo Documental e Organológico**. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- REZENDE, Maria Conceição. **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- SANTOS, Antonio Carlos dos. **Os Músicos Negros: Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)**. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, UNESP, Assis, 1998.
- SANTOS, Luiz Gonçalves dos (Padre Perereca). **Memórias para servir à história do Reino do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1981. [original de 1825]. 2 v.
- SEPP, Anton. **Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos apostólicos**. Trad. A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980.
- SILVA, Handel Cecilio Pinto da. **O órgão setecentista da Igreja do Carmo de Diamantina: seus enigmas e sua estreita ligação com o órgão de Córregos**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- SIMÃO, Fabio Augusto. **A História do Trompete**. 2007. Monografia (Bacharelado em música - Trompete) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2007.
- SIQUEIRA, Baptista. **Três Vultos Históricos da Música Brasileira**. Mesquita, Callado, Anacleto. Rio de Janeiro: D. Araújo, 1970.
- SMITHERS, Don L. **The Music and History of the BAROQUE TRUMPET before 1721**. 2. ed. Buren: Uitgeverij Frits Knuf, 1988.
- SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo e. **Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: De José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889**. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.
- TARR, Edward H. Die musik und die instrumente der charabela real in Lissabon. In: **Forum musicologicum: Basler Studien zur Interpretation der alten Musik**, Zuriq, v. 2, p. 181-229, 1980.
- \_\_\_\_\_. **The Art of Baroque Trumpet Playing - Exercises from the Schola Cantorum Basiliensis**. Mainz: Schott Musik International GmbH & Co. KG, 1999-2001. 3 v.

\_\_\_\_\_. **The Trumpet**. Portland: Amadeus Press, 1988.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário musical**. 2. ed., Lisboa: Typ. Lallemand, 1899.

### Sites:

ACERVO MUSICAL DO CABIDO METROPOLITANO DO RIO DE JANEIRO. Apresenta reproduções facsimilares de compositores relacionados à época e assunto estudado. Disponível em: <<http://www.acmerj.com.br/>>. Acesso em 20 de junho de 2006.

BAROQUE TRUMPET SHOP. Loja virtual de instrumentos e acessórios com conteúdo informativo. Disponível em: <<http://www.baroquetrumpet.com>>. Acesso em 20 de março de 2008.

BLECHBLAS-INSTRUMENTENBAU EGGER. Site da companhia, de Adolf e Rainer Egger, responsável por construção de instrumentos históricos, com informações e imagens de instrumentos de metal. Disponível em: <<http://www.eggerinstruments.ch>>. Acesso em 07 de outubro de 2008.

CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS – TEATROS DO BRASIL. Apresenta informações sobre a história do Teatro de Ouro Preto. Disponível em: <[http://www.ctac.gov.br/tdb/portugues/teatro\\_ouopreto1.asp](http://www.ctac.gov.br/tdb/portugues/teatro_ouopreto1.asp)>. Acesso em 20 de agosto de 2007.

FINKE HORNS. Site com informações da companhia e de seus instrumentos musicais. Disponível em: <[http://www.finkehorns.de/English/Detail\\_NatTrClarin.html](http://www.finkehorns.de/English/Detail_NatTrClarin.html)>. Acesso em 02 de setembro de 2008.

GENEALOGIA EDIÇÃO MENSAL. Apresenta fatos da História de Brasil-Portugal (Títulos de Nobreza). Disponível em: <<http://www.hcgallery.com.br/genea2.htm>>. Acesso em 26 de agosto de 2007.

ITG. Site oficial da Associação Internacional do Trompete. Disponível em: <<http://www.trumpetguild.org/>>. Último acesso em 07 de julho de 2009.

JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA. Site com informações sobre o padre José Maurício Nunes Garcia. Disponível em: <[http://www.geocities.com/nunes\\_garcia](http://www.geocities.com/nunes_garcia)>. Acesso em 11 de junho de 2009.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM VIENNA. Apresenta conteúdo relacionado ao museu, além de fotos de instrumentos de coleções pertencentes ao mesmo. Disponível em: <<http://www.khm.at>>. Acesso em 07 de junho de 2008.

MUSEU NACIONAL DOS COCHES. Apresenta informações sobre a Charamela Real de Lisboa. Disponível em: <<http://www.museudoscoches-ipmuseus.pt/pt/subs/colecao/aacortejo.htm>>. Acesso em 10 de maio de 2007.

NACIONAL MUSIC MUSEUM. O Museu da Universidade de Dakota do Sul apresenta imagens de instrumentos antigos, tais como os trompetes construídos por J. L. Ehe II. Disponível em: <<http://www.usd.edu/smm/UtleyPages/NaturalTrumpets/ThreeNürnbergTrumpets.html>>. Acesso em 20 de junho de 2008.

O.J'S TRUMPET PAGE. Site com informações históricas sobre trompetistas e diversos assuntos relacionados ao trompete. Disponível em: <<http://abel.hive.no/trumpet/>>. Último acesso em 08 de novembro de 2008.

ORDEM DO CARMO. Conteúdo relacionado à *Antífona a 4 ... Flos Carmeli*. Disponível em: <<http://www.ordem-do-carmo.pt/content/view/28/33/>>. Acesso em 03 de julho de 2009.

PROJETO MUSICAL. Apresenta conteúdo relacionado à música. Disponível em: <<http://www.projetomusical.com.br/instrumento/index.php?pg=trompete>>. Acesso em 5 de maio de 2008.

SUA PESQUISA.COM. Apresenta informações históricas sobre o Brasil Colônia. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/colonia>>. Acesso em 20 de agosto de 2007.

TAPBUGLER.COM. Assunto relacionado à história do *bugle*. Disponível em: <<http://www.tapsbugler.com/HistoryoftheBugle/HistoryoftheBugle1.html>>. Acesso em 07 de junho de 2008.

TROMPETENMUSEUM BAD SÄCKINGEN. Apresenta informações e imagens sobre diferentes trompetes utilizados na História. Disponível em: <<http://www.trompetenmuseum.de/>>. Último acesso em 27 de abril de 2009.

TRUMPET OF TUTANKHAMUN. Programa de computador com informações a respeito dos trompetes egípcios. Disponível em: <<http://www.towers-online.co.uk/software/trumpet.zip>>. Último acesso em 11 de outubro de 2008.

WIKIPÉDIA. Site de pesquisa. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/>>. Último acesso em 07 de julho de 2009.

### **Fontes Primárias (Documentos)**

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (Divisão de Música). Ayres de Andrade. Acervo não catalogado. **Manuscritos de Ayres de Andrade.**

### **Fontes Primárias (Partituras):**

Campinas, Museu Carlos Gomes. Rafael Coelho Machado. **Missa Solemne.**

Rio de Janeiro, Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. **Partituras.** Disponíveis em: <<http://www.acmerj.com.br/>>. Último acesso em 6 de julho de 2009.

Rio de Janeiro, Biblioteca Alberto Nepomuceno, obra nº 4146, v. nº 3102. José Maurício Nunes Garcia. **Antífona a 4 para Nossa Senhora do Carmo (Flos Carmeli...).**

Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (Divisão de Música). Dr. José Maurício Nunes Garcia. Localização: MSG-XIX-1. **Hymno à Harmonia** Arranjado para banda pelo S<sup>nr</sup> Desiderio Dorison (1849).

Vila Viçosa (Portugal), Biblioteca do Paço Ducal, seção de Música Profana Manuscrita, Cota G prática 15. José Maurício Nunes Garcia. **O Triunfo da America.**

## **Anexos**

**Anexo I - Quadro de construtores de trompeta e trombone de Nürnberg (início do séc.  
XVI - início do séc. XIX).<sup>71</sup>**

<b>Nome do Construtor</b>	<b>Período</b>	<b>J/M</b>
Barth, Georg	1623-87	J 1642
Baur, Jakob	ca. 1565-1612	M 1595
Birckholtz, Wolfgang	ca. 1620-1701	M 1650
Doll, Hans	1582-ca. 1668	M 1614
D(T)rewelwecz, Anton	ca. 1594- ?	M 1624
D(T)roschel, Conrad	1596-1645	M 1624
Ehe, Isaac	1586-1632	M 1607
Ehe, Georg	1595-1668	M 1621
Ehe, Joh. Leonhard	1638-1707	M 1663
Ehe, Joh. Leonhard	1663-1724	M 1690
Ehe, Wolf Magnus	1690-1722	M 1714
Ehe, Friedrich	1669-1743	M ca. 1695
Ehe, Joh. Leonhard	1700-71	M 1722
Ehe, Wolf Magnus	1714-79	M 1742
Ehe, Martin Friedrich	1726-ca. 1794	M 1751
Frank, Joh. Christoph	1754-1818	M 1777
Frank, Joh. Jakob	ca. 1830-57	
Frank, Joh. David	fl. ca. 1850	
Haas, Johann Wilhelm	1649-1723	M 1676
Haas, Wolf Wilhelm	1681-1760	M 1721
Haas, Ernst Joh. Conrad	1723-92	M 1748
Haas, Joh. Adam	1769-1817	M 1796
Hainlein, Sebastian	ca. 1560-1631	M 1791
Hainlein, Sebastian	1594-1655	M 1622
Hainlein, Hans	1598-1671	M 1630
Hainlein, Paul	1626-86	M 1651

<sup>71</sup> Transcrevemos um quadro organizado por Smithers (1988, p. 64-66), no qual constam nomes de construtores de trompeta e trombone que viveram em Nürnberg entre os séculos XVI e primeira metade do XIX, sendo que J representa o ano em que iniciaram sua jornada na construção de instrumentos, e M o ano em que se tornaram mestres.

Hainlein, Michael	1659-1725	M 1687
Kümmelmann, Hans	1589-1636	M 1613
Kodisch, Joh. Carl	1654-1721	M 1680
Kodisch, Daniel	1686-1742	M 1710
Kodisch, Joh. Reichard	ca. 1709- ?	M 1739
Linssner, Conrad	ca. 1538-1609	M 1568
Linssner, Elias	1572-1626	M 1603
Linssner, Bonifatius	1578-1616	M 1609
Müller, Hieronimus	ca. 1578- ?	J ca. 1600
Müller, Hans	ca. 1580-ca. 1661	M 1610
Nagel, Michael	1621-64	M 1647
Neuschel, Hans	ca. 1465-1533	M 1493
Neuschel, Lienhard	? -1515	?
Neuschel, (Stengel) Georg	? -1557	?
Petz, Georg	1583-1628	J 1613
Reichard, Simon	1580- ?	M 1602
Schmidt, Jakob	1642-1720	M 1669
Schmidt, Gerhard Jakob	1675-94	M 1690
Schmidt, Joh. Heinrich	1678-95	M 1690
Schmidt, Joh. Jakob	1686- ca. 1756	M 1710
Schmidt, Paulus	1719- ?	M 1745
Schnitzer, Erasmus	? -1566	?
Schnitzer, Hans the Elder	? -1566	?
Schnitzer, Veit	fl. ca. 1550	
Schnitzer, Anton the Elder	? -1608	M 1562
Schnitzer, Albrecht		M ca. 1573
Schnitzer, Anton the Younger	1564- ?	M 1591
Schnitzer, Hans	ca. 1571-1609	M 1598
Schnitzer, Jobst	1576- ca. 1616	M 1598
Schnitzer, Eberhard	1600-34	M 1620
Starck, Hieronymus	1640-93	M 1666
Steinmetz, Georg Friedrich	1668- ca. 1740	M 1694
Steinmetz, Cornelius	1702-80	M 1723
Steinmetz, Christoph Wilhelm	1736-86	J 1760
Sterner, Joh. H.	fl. ca. 1800	

Wagnet, Johann Veit	? -1709	M ca.1695
Wittmann, Christian	? - ca.1807	M 1781

**Anexo II - Linha de raciocínio construída, a partir de Benade (1992, p. 188), para obter as medidas aproximadas que influenciam na afinação e timbre dos instrumentos de metal.**

Linha de raciocínio desenvolvida a partir das informações dadas por Benade (1992, p. 188).

se,

a área responsável apenas pela afinação = a;

a área responsável apenas pelo timbre = t;

a área responsável pela afinação = A;

a área responsável pelo o timbre = T;

a área responsável por afinação e timbre = x;

e a medida do instrumento = I;

temos:

$$I=A+T-x \quad \text{ou} \quad I=a+t+x \quad | \quad A=3/4.I \quad | \quad T=1/3.I \quad | \quad a=A-x \quad | \quad t=T-x$$

Caso ocorra dízima periódica, realizaremos aproximação

Se  $I=212\text{cm}$ ,

$\begin{aligned} 212 &= A+T-x \\ 212 &= 159+70,67-x \\ 212 &= 229,67 - x \\ x &= 229,67-212 \\ x &= 17,67 \end{aligned}$	ou	$\begin{aligned} 212 &= a+t+x \\ A &= 3/4.212=159 \\ T &= 1/3.212=70,67(\text{dízima}) \end{aligned}$		$\begin{aligned} a &= 159-17,67 \\ a &= 141,33 \end{aligned}$		$\begin{aligned} t &= 70,67-17,67 \\ t &= 53 \end{aligned}$
--	----	---	--	---	--	---

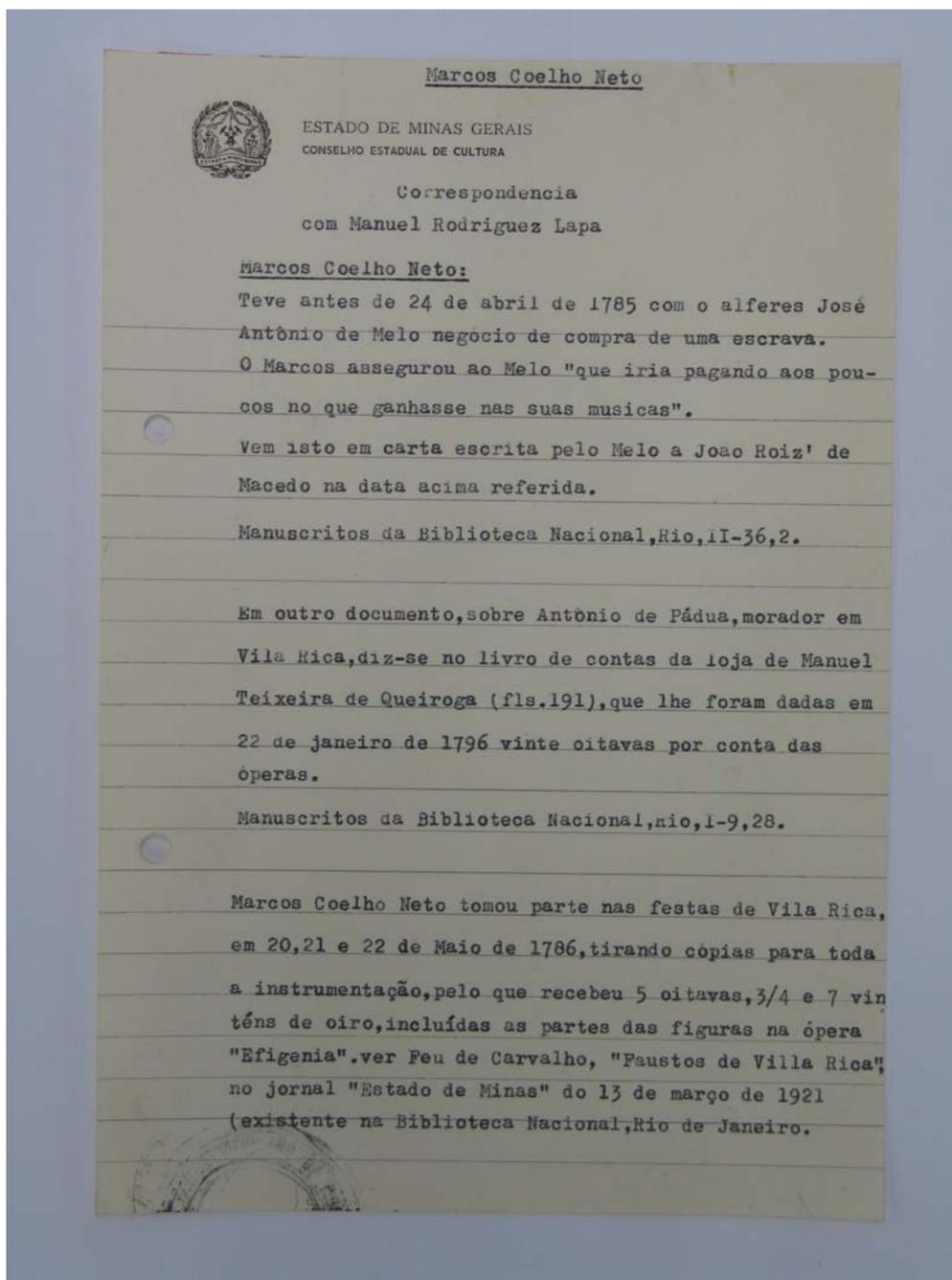
(A=159cm), (T=70,67cm), (x=17,67cm), (a=141,33cm) e (t=53cm).

**Anexo III - Quadro listando músicos alemães contratados para a Charamela Real de Lisboa.<sup>72</sup>**

<b>Trombetas</b>	<b>Religião</b>	<b>Instrumentos que tocam</b>	<b>Observações</b>
1. George Simons	Católico	Rabeca	Fala francês
2. Joaõ Ploninger	Católico	Rabeca, Rabecão, Talhe, e Cors de Chasse	é mui destro na Solfa
3. Nicolao Lot	Católico	Rabeca, Flauta doce e Cors de Chasse	é mui destro
4. Phelipe Marx	Católico	Talhe e Cors de Chasse	Não é destro na Solfa Fala francês
5. Francisco Alexandre	Católico	Rabeca	
6. Joao Grabber	Católico	Rabeca, Flauta doce, viola d'amour, e Cors de Chasse	é mui destro Fala latim, francês e italiano
7. Joaõ Grinhagen	Luterano	Rabeca, Rabecão, Flauta doce, e Baxão	é mui destro
8. Joaõ Picheof	Luterano	Rabeca, Flauta doce, e Flauta Traversière	
9. André Berlich	Luterano	Rabeca, Flauta doce, e Cors de Chasse	
10. Zacharias Mutthesig	Luterano	Rabeca, Rabecão e Talhe	
11. Geremias Schiel	Luterano	Rabeca	
12. Geremias Langraf	Luterano	Rabeca, e Rabecão	
13. Christian Kuhna	Luterano	Rabeca e Cors de Chasse	
14. Samuel Kral	Luterano	Rabeca, e Rabecão	
15. Everard Luders	Luterano	Rabeca, Flauta doce, Flauta traversière, e Cors de Chasse	
16. Christian Adam Wezel	Luterano	Talhe	Naõ é destro
<b>Timbaleiros</b>	<b>Religião</b>	<b>Instrumentos que tocam</b>	<b>Observações</b>
17. Francisco Herolt	Católico	Rabeca, Flauta, viola d'amour, e Cors de Chasse	
18. Christian Henrique Groehe	Luterano	Rabeca	é mui destro

<sup>72</sup> Transcrevemos no quadro a *Lista dos Trombetas e Timbaleiros que vão para o serviço de Sua Majestade que Deus guarde*, listagem de músicos alemães, organizada por Doderer (2003, p. 32-33), que foram contratados para prestar serviço na Charamela Real de Lisboa.

**Anexo IV - Documentos referentes a Marcos Coelho Neto transcritos por Curt Lange.<sup>73</sup>**



<sup>73</sup> Material disponível no Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte.

## SERVIÇO PÚBLICO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Inventariade: Marcos Coelho Neto

Anno 1825

Inventariante: Joana Teixeira da Silva

Cartório da 2ª Officio

Código Nº 47

Auto Nº 514

Nota:

Este processo exige uma exhaustiva leitura e cópia total

fls. 22 verso, fls. 23 e 23 verso

Lista dos	Bohs, que se venderão, de Marcos Coelho Neto = Alugue-
bens, Fs. 47 =	res de Casa = Casas, que se venderão, e igualmente o
junta aos	res de Casa = Casas, que se venderão, e igualmente o
autos de net <sup>m</sup>	Molleque = Instrumentos, que forão vendidos = Alluguer
p <sup>r</sup> p <sup>c</sup> do her-	de
deiro	uma morada de Casas, sitas na Ponte Secca por tempo
	de seis annos á razão de doze vintens por mez, importa
32\$400	trinta, e dois mil, e quatro centos reis = Humas dictas,
	sitas na Rua do Arêno das Cabeças á preço de seis oi-
32\$400	tava por mez; // seis annos importão quarenta, e três
43\$200	mil, e duzentos reis = Sommao os allugueres settenta, e
Sommao	cinco mil, e seis centos reis = Jornaes do Molleque,
75\$600	que andou sempre em alluguer; e quando não andava, dava
Jornaes do	
Molleque	capia, ou lenha por tempo dicto acima = Instrumentos =
Instrumentos	Hum rabecão de Norte fino, e novo por oitenta mil
80\$000	reis = Hum rabecca de Norte de preço de dezenove mil,
19\$200	e duzentos reis = Hum trempa, que se vendeo, quatorze
14\$800	mil, e oito centos reis = Hum clarim pequeno por qua-
4\$800	tro mil, e oito centos reis = Hum relogio com cadêas
24\$000	de oiro, e chave de Topazio, vinte quatro mil reis =

Mod. 1

SERVIÇO PÚBLICO DO ESTADO DE MINAS GERAIS

6\$000	Hum zabumba por seis mil reis = Hum espada de prata, e mais apparelhe, vinte quatro mil reis = Hum par de casacas antigas = Parda, chapéo, armado, chapéo redondo, e hum rebisson nove de pano azul de preço de
24\$000	três mil reis e covado =

248\$400

353\$675

602\$075

Soma total

Como Curador, Jozé Feliciano Pereira da Sylva = Leandro Coelho = He o que continha a dicta Lista dos bens, que se acha junta aos Auctos por parte do Advogado Curador com a sua Impugnação; do que se // deu Vista ao Advogado Capitão Pedro da Costa Fonseca, Procurador da Re, e qual por parte desta veio com sua sustentação dos Embargos, a qual se acha dânda folhas quarenta, e sette verso athe folhas quarenta, e oito verso, e he do theor seguinte =

Notas: em fls.14: A'rogo da Minha Maen Joanna Teixeira,

João Antonio Vieira Rijo =

Reclamante: fls.26. Consta que Leandro Lopes de Oliveira, he tido, e havido por filho natural de Marcos Coelho Neto, e já nesta qualidade foi em Juizo reconhecido.

## Anexo V - Músicos em Vila Rica no século XVIII relacionados ao trompete.

Músicos que atuaram em Vila Rica durante o século XVIII que se relacionam com a História do trompete

Antônio Freire dos Santos (pai) – trombeta da tropa

Carlos de Castro Lobo – Capela Imperial no Rio de Janeiro – trombeta do reg. de linha legítima

Domingos Teixeira Pires – trombeta do reg.

Duarte José da Cunha – trombeta do primeiro reg. de cav.

Francisco Camilo de Mendonça – trombeta do 2o. reg. caval.

Francisco Leite Esquerdo – trombeta reg. de linha

Francisco Martins Pereira – trombeta, arregimentador [...] tocar trombeta com seus companheiros nas festas

João Alves de Almeida – trombeta-mor [...] trombeta das milícias pagas

João José de Araújo – trombeta

João da Mota Magalhães – arregimentou os trombeteiros [...] pagar a armação e aos trombeteiros e outras desp.

Manuel Félix Rosa – trombeta

Manuel Teixeira da Silva – para pagar aos negros trombeteiros e buazeiros

Marcos Coelho Neto (pai)

Marcos Coelho Neto<sup>1</sup> (moço) – trombeta do 1o. reg

Para maiores detalhes acerca destes músicos, ver Anexo da dissertação *Os que vivem da arte da Música - Vila Rica, século XVIII* de Aldo Luiz Leoni. 2007.

---

<sup>1</sup> Para eventuais pesquisas biográficas a respeito deste, há o nome Herculano Domingos Jorge Carvalho, professor de música identificado, por Leoni (2007, p. 188), como sobrinho de Coelho Neto (moço).

**Anexo VI - Quadros com listagem do repertório para trompete natural e cromático do  
Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.**

**Quadro 4** Quadro com listagem de obras que contêm partes de trompete natural.

<b>Nº</b>	<b>Compositor</b>	<b>Incipit Literário</b>	<b>Título Uniforme</b>	<b>Ano</b>
1	ARAÚJO, Damião Barbosa de (1778-1856)	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Si bemol maior	1848
2	BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827)	<i>Instrumental</i>	Sinfonia no. 1, em Dó maior	[1800]
3	BEETHOVEN, Ludwig van	<i>Instrumental</i>	Sinfonia no.2, em Ré maior	[1801/ 1802]
4	CUNHA, Antônio dos Santos	<i>Kyrie eleison</i> <sup>1</sup>	Ordinário da Missa, em Mi bemol maior	
5	[GARCIA, José Maurício Nunes? (1767-1830)]	[ <i>Te Deum laudamus</i> <i>Te Dominum</i> ]	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	
6	GARCIA, José Maurício Nunes	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinário da Missa de Natal, em Dó maior	
7	GARCIA, José Maurício Nunes	<i>Credo in unum Deum</i> [ <i>Patrem omnipotentem</i> ]	Credo, Sanctus e Agnus Dei da Missa, em Si bemol maior	
8	GARCIA, José Maurício Nunes	<i>Credo in unum Deum</i> [ <i>Patrem omnipotentem</i> ]	Credo, Sanctus e Agnus Dei da Missa, em Mi bemol maior	
9	GARCIA, José Maurício Nunes	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	1811
10	GARCIA, José Maurício Nunes	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças para Matinas de São Pedro, em Lá maior	1809

<sup>1</sup> A obra contém algumas notas fora da série harmônica. Trata-se de pequenas passagens cromáticas semelhantes às que ocorrem na parte das trompas. Como há a possibilidade da realização dessas passagens em um trompete natural, por meio da técnica *liping-bending*, ainda que com determinada dificuldade e variação da entonação, manteremos obra ainda não datada nesta listagem. De acordo com Binder (meio eletrônico), é possível que as partes de trompetes tenham sido acrescentadas posteriormente, ou seja, em uma re-orquestração.

11	GARCIA, José Maurício Nunes	<i>Simon Petre</i>	Matinas de São Pedro, em Dó maior	1815
12	GARCIA, José Maurício Nunes	<i>Vidi speciosam</i>	Matinas de Nossa Senhora da Assunção, em Si bemol maior	1813
13	GARCIA, José Maurício Nunes	<i>Hodie nobis cælorum</i>	Matinas de Natal, em Si bemol maior	1799/ 1801
14	GRISAR, Albert (1808-1869)	<i>Instrumental</i>	Abertura <i>Les porcherons</i> , em Ré maior	[1850?]
15	GRISAR, Albert	<i>Instrumental</i>	Abertura <i>Bonsoir Mr. Pantalon!</i> , em Mi bemol maior	[1851]
16	HAYDN, Joseph (1732-1809)	<i>Instrumental</i>	Sinfonia no. 44, em Sol maior	[1772]
17	HAYDN, Joseph	<i>Instrumental</i>	Sinfonia no. 82, em Dó maior	[1786]
18	LA HACHE, Theodor von (1822-1869)	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinário da Missa, em Fá maior	
19	LAMBILLOTTE, Louis (1796-1855)	<i>Sanctus Dominus</i>	Moteto para o Dia de Todos os Santos?, em Fá maior	
20	LAMBILLOTTE, Louis	<i>Monstra te</i>	Hino de Nossa Senhora, em Ré maior	
21	LAMBILLOTTE, Louis	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Ré maior	
22	MAZZIOTTI, Fortunato (1782-1855)	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinário da Missa, em Fá maior	
23	MAZZIOTTI, Fortunato	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e Agnus Dei da Missa, em Mi bemol maior	
24	MAZZIOTTI, Fortunato	<i>Sicut cedrus</i>	Responsórios IV a VIII das Matinas de Nossa Senhora do Carmo, em Fá maior	
25	MAZZIOTTI, Fortunato	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	1836?

26	MAZZIOTTI, Fortunato	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	1818
27	MAZZIOTTI, Fortunato	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	
28	MAZZIOTTI, Fortunato	<i>Laudate pueri</i>	Salmo 112, para Vésperas dos Apóstolos, em Lá maior	1824
29	MAZZIOTTI, Fortunato	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	1834
30	MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)	<i>Instrumental</i>	Sinfonia no.36, em Dó maior	[1783]
31	NEUKOMM, Sigismund (1778-1858)	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinário da Missa, em Ré maior	[1817]
32	PEDRO I (1798-1834)	<i>Mortuus est</i>	Responsório para São Pedro de Alcântara, em Dó maior	
33	PEDRO I	<i>Sub tuum præsidium</i>	Antífona de Nossa Senhora, em Dó maior	
34	PEDRO I	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e Agnus Dei da Missa de Nossa Senhora do Carmo, em Dó maior	
35	PEDRO I	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	1820
36	PINTO, Francisco da Luz (1865†)	<i>Hodie in Jordane baptizato</i>	Matinas de Reis, em Si bemol maior	1832
37	PORTUGAL, Marcos (1762-1830)	<i>Cum completerentur dies</i>	Matinas de Pentecostes, em Si bemol maior	[1815]
38	PORTUGAL, Marcos	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinário da Missa, em Sol maior	[1824]
39	PORTUGAL, Marcos	<i>O salutaris Hóstia</i>	Cântico em Honra do Santíssimo Sacramento, em Mi bemol maior	[1800]
40	PORTUGAL, Marcos	<i>Tantum ergo</i>	Cântico para antes da Bênção do Santíssimo Sacramento, em Si bemol maior	[1800]

41	PORTUGAL, Marcos	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria da Missa, em Dó maior	[1818]
42	PORTUGAL, Marcos	<i>Hæc dies</i>	Antífona para o Domingo da Ressurreição, em Dó maior	1820
43	PORTUGAL, Marcos	<i>Domine in virtute tua</i>	Hino de São João Batista, em Si bemol maior	[1813]
44	PORTUGAL, Marcos	<i>Requiem æternam</i>	Missa Fúnebre, em Mi bemol maior	[1816]
45	PORTUGAL, Marcos	<i>Instrumental</i>	Abertura, em Ré maior	
46	PORTUGAL, Marcos	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Ré maior	[1802]
47	PORTUGAL, Marcos	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinário da Missa, em Mi bemol maior	
48	PORTUGAL, Marcos	<i>Dixit Dominus</i>	Salmo 109, para Vésperas de Nossa Senhora, em Dó maior	
49	PORTUGAL, Marcos	<i>Laudate pueri</i>	Salmo 112, para Vésperas de Nossa Senhora, em Sol maior	
50	PORTUGAL, Marcos	<i>Lætatus sum</i>	Salmo 121, para Vésperas de Nossa Senhora, em Si bemol maior	
51	PORTUGAL, Marcos	<i>Nisi Dominus</i>	Salmo 126, para Vésperas de Nossa Senhora, em Ré maior	
52	PORTUGAL, Marcos	<i>Lauda Jerusalém</i>	Salmo 147, para Vésperas de Nossa Senhora, em Fá maior	
53	PORTUGAL, Marcos	<i>Lauda Sion</i>	Seqüência da Missa de Corpus Christi, em Lá maior	[1813]
54	SANTOS, Luciano Xavier dos (1734-1808)	<i>[Te Deum laudamus]</i> <i>Te Dominum</i>	Hino de Ação de Graças, em Ré maior	

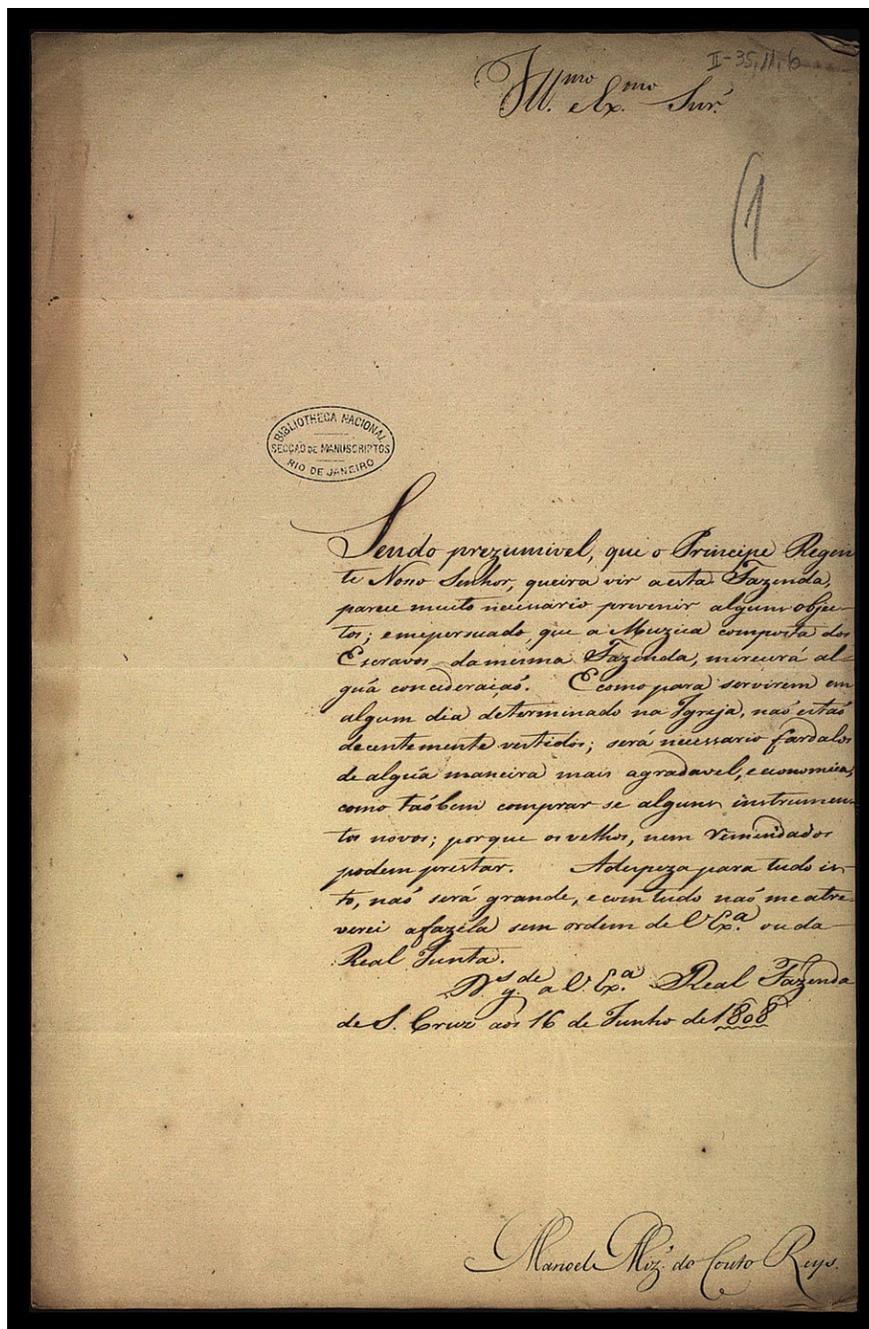
**Quadro 5** Quadro com listagem de obras que contêm partes de trompete cromático.

<b>Nº</b>	<b>Compositor</b>	<b>Incipit Literário</b>	<b>Título Uniforme</b>	<b>Ano</b>
1	ARAÚJO, Damião Barbosa de (1778-1856)	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Si bemol maior	1848
2	AUBER, Daniel (1782-1871)	<i>Instrumental</i>	Abertura <i>Zerline</i> , em Si bemol maior	[1851]
3	AUBER, Daniel	<i>Instrumental</i>	Abertura <i>L'enfant prodigue</i> , em Lá maior	[1850]
4	BIAGI, Alamanno (1806-1861)	<i>Requiem in æternum</i>	Missa Fúnebre, em Dó menor	
5	BUSSMEYER, Hugo (1842-1912)	<i>Tantum ergo</i>	Cântico para antes da Bênção do Santíssimo Sacramento, em Lá bemol maior	
6	BUSSMEYER, Hugo	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria da Missa, em Fá maior	1876
7	BUSSMEYER, Hugo	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e Agnus Dei da Missa, em Dó maior	
8	BUSSMEYER, Hugo	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	
9	BUSSMEYER, Hugo	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Fá maior	1877
10	BUSSMEYER, Hugo	<i>Salvum fac</i>	Versículo do Hino de Ação de Graças, em Lá bemol maior	
11	CLAPISSON, Louis (1808-1866)	<i>Instrumental</i>	Abertura <i>Gibby La Cornemuse</i> , em Sol maior	[1846]
12	HALÉVY, Fromental (1799-1862)	<i>*Instrumental</i>	Abertura <i>La dame de Pique</i> , em Dó maior	[1850]
13	HALÉVY, Fromental	<i>*Instrumental</i>	Abertura <i>La fée aux roses</i> , em Lá maior	[1849]
14	LA HACHE, Theodor von (1822-1869)	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinário da Missa, em Si bemol maior	

15	LILLO, Giuseppe (1814-1863)	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinário da Missa, em Dó menor	
16	MASSÉ, Victor (1822-1884)	<i>Instrumental</i>	Abertura <i>La chanteuse voilée</i> , em Dó maior	[1850]
17	MERCADANTE, Saverio (1795-1870)	<i>Dixit Dominus</i>	Salmo 109, para Vésperas dos Apóstolos, em Dó maior	
18	MERCADANTE, Saverio	<i>Confitebor tibi... in consilio</i>	Salmo 110, para Vésperas dos Apóstolos, em Lá maior	
19	MERCADANTE, Saverio	<i>Beatus vir qui timet</i>	Salmo 111, para Vésperas dos Apóstolos, em Ré maior	
20	MERCADANTE, Saverio	<i>Laudate pueri</i>	Salmo 112, para Vésperas dos Apóstolos, em Fá maior	
21	MERCADANTE, Saverio	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	Salmo 116, para Vésperas dos Apóstolos, em Ré maior	
22	MESQUITA, Henrique Alves de (1830-1906)	<i>Te Deum laudamus</i>	Hino de Ação de Graças, em Dó maior	
23	ROSSI, Luigi Felice (1805-1863)	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria da Missa, em Ré menor	
24	ROSSI, Luigi Felice	<i>Credo in unum Deum</i>	Credo, Sanctus e Agnus Dei, em Fá maior	
25	SILVA, Francisco Manuel da (1795-1865)	<i>Quæ est ista ascendit</i>	Matinas de Nossa Senhora da Conceição, em Si bemol maior	1855
26	SILVA, Francisco Manuel da	<i>Kyrie eleison</i>	Kyrie e Gloria da Missa, em Fá maior	1855
27	THOMAS, Ambroise (1811-1896)	<i>Instrumental</i>	Abertura <i>Le songe d'une nuit d'été</i> , em Si maior	[1850]
28	THOMAS, Ambroise	<i>Instrumental</i>	Abertura <i>Le Caïd</i> , em Lá maior	[1849]

\*Uso simultâneo de trompetes naturais e cromáticos. Estas peças não foram incluídas nas obras para trompete natural porque não são possíveis de serem interpretadas apenas com este tipo de trompete.

Anexo VII - Documento referente à música na Fazenda de Santa Cruz.



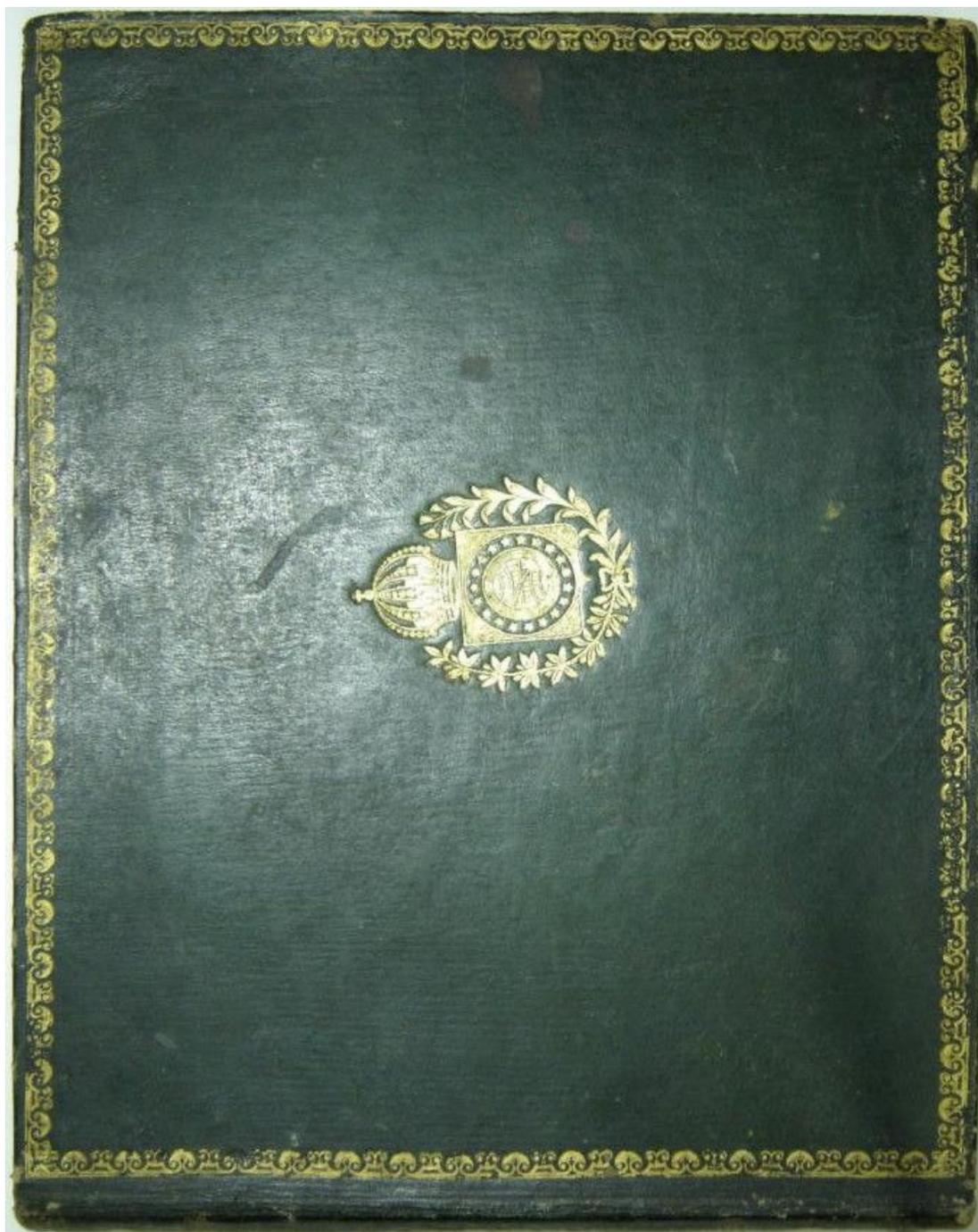
Correspondência da Fazenda de Santa Cruz.

Fonte: Meio eletrônico.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Disponível em:

<[http://consorcio.bn.br/MidiView/MidiView.asp?url=/slave\\_trade/manuscritos/mssII35\\_11\\_2.pdf](http://consorcio.bn.br/MidiView/MidiView.asp?url=/slave_trade/manuscritos/mssII35_11_2.pdf)>. Acesso em 09 de junho de 2009.

**Anexo VIII - Partitura de Damião Barbosa Araújo – 1º movimento (partitura, partes cavadas e transcrição).**



*Se Deum Laudamus*

*Composto para grande orchestra, e  
Offerecido a Sua Magestade Imperial*

*O Senhor D. Pedro 2.<sup>o</sup>*

*em 1848*

*Por*



*Seo humilde subdito Professor de musica, na  
Cidade da Bahia*

*Damiao Barboza de Araujo*

*Allo*

Violino 1<sup>o</sup>  
 Violino 2<sup>o</sup>  
 Flauto 1<sup>o</sup>  
 Flauto 2<sup>o</sup>  
 Clarinetta *en sib*  
 Clarinetta *en sib*  
 Tromboni *en Fa*  
 Clarini *en sib*  
 Tromboni *en sib*  
 Viola  
 Fagotto  
 Contralto  
 Tenore  
 Basso  
 Violoncello  
 Contrabasso *en Fa*

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is arranged in approximately 18 horizontal staves. The first few staves contain complex rhythmic patterns and notes, possibly representing a vocal line or a specific instrument. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some notes beamed together. There are also some markings that look like 'p' and 'f', possibly indicating dynamics. In the middle of the page, there is a circular stamp that reads "METROPOLITAN LIBRARY" around the perimeter, with "MUSIC DEPARTMENT" and "NEW YORK" in the center. Below the stamp, there are several staves with more notation, including some text in a non-Latin script, possibly Hebrew or Yiddish, which appears to be lyrics. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music and Latin lyrics. The lyrics include: *Te Do - mi - num Con - fi - temur*, *Te Do - mi - num Lau - damus*, and *Te Do - mi - num*. The notation is a mix of mensural and modern-style symbols, including notes, rests, and bar lines, with some decorative flourishes.

2

Violins I  
Violins II  
Violas  
Cellos  
Double Basses  
Flutes  
Oboes  
Clarinets  
Bassoons  
Trumpets  
Trombones  
Percussion  
Vocal  
Basso Continuo  
Figured Bass

Do mi nam ven tu

Alto de  
Bassino

METRADO

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains ten staves of music, arranged vertically. The notation is in a cursive, handwritten style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of various rhythmic values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, such as *p* (piano) and *f* (forte), scattered throughout the score. Some staves have additional markings like *dim* (diminuendo) and *rit* (ritardando). The paper shows signs of age, with some staining and discoloration, particularly in the lower right quadrant.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves. The notation is in a cursive, handwritten style. A circular stamp is visible in the center of the page, containing the text "BIBLIOTECA METROPOLITANA" and the year "1850". The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "mp" (mezzo-piano). There are also some markings that appear to be "Tutti" or "Tutto". The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining. The notation is dense and covers most of the page.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score contains several measures of music, with some measures featuring multiple notes beamed together. There are also some markings that appear to be 'p' for piano and 'f' for forte. The handwriting is in an older style, possibly from the 18th or 19th century.



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. It consists of approximately 15 staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some text annotations in a cursive script interspersed between the staves, possibly indicating performance instructions or lyrics. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A circular stamp is visible in the upper right quadrant, containing the text "METROBLITANDHCAGRO" and "Jubilee". The paper shows signs of age, including foxing and some staining. The handwriting is in black ink and appears to be a historical manuscript.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves, each containing a line of music. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

The musical notation includes:

- Notes: Quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.
- Dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), *sfz* (sforzando), *z* (zaccato), *rit.* (ritardando), *rit. all.* (ritardando allargando), *rit. cresc.* (ritardando crescendo), *rit. decresc.* (ritardando decrescendo), *rit. dim.* (ritardando diminuendo), *rit. cresc. dim.* (ritardando crescendo diminuendo), *rit. decresc. dim.* (ritardando decrescendo diminuendo), *rit. cresc. dim. rit.* (ritardando crescendo diminuendo ritardando), *rit. decresc. dim. rit.* (ritardando decrescendo diminuendo ritardando), *rit. cresc. dim. rit. cresc.* (ritardando crescendo diminuendo ritardando crescendo), *rit. decresc. dim. rit. cresc.* (ritardando decrescendo diminuendo ritardando crescendo).
- Other markings: *ad lib.* (ad libitum), *ad lib. rit.* (ad libitum ritardando), *ad lib. cresc.* (ad libitum crescendo), *ad lib. decresc.* (ad libitum decrescendo), *ad lib. dim.* (ad libitum diminuendo), *ad lib. cresc. dim.* (ad libitum crescendo diminuendo), *ad lib. decresc. dim.* (ad libitum decrescendo diminuendo), *ad lib. cresc. dim. rit.* (ad libitum crescendo diminuendo ritardando), *ad lib. decresc. dim. rit.* (ad libitum decrescendo diminuendo ritardando), *ad lib. cresc. dim. rit. cresc.* (ad libitum crescendo diminuendo ritardando crescendo), *ad lib. decresc. dim. rit. cresc.* (ad libitum decrescendo diminuendo ritardando crescendo).



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music and lyrics. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, *f*, and *rit.*. The lyrics are written in a Gothic-style script, including phrases like "Te mihi", "Te mihi con fi", "Te mihi con fi", "Te mihi con fi", and "Te mihi con fi". The score is organized into measures across several staves, with some sections marked by a cross symbol.

METROPOLITAN  
LIBRARY  
JAN 10 1894

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A circular library stamp is visible at the top center of the page, reading "METROPOLITAN LIBRARY JAN 10 1894". The handwriting is in a cursive style, and the paper appears aged and slightly yellowed. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some annotations in Italian, including 'p' for piano, 'f' for forte, and 'con' for con sordina. The score is written in a cursive, handwritten style.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into ten horizontal staves. The notation is a mix of rhythmic symbols and notes, characteristic of early manuscript notation. The first five staves feature a series of rhythmic patterns, including vertical strokes and horizontal lines, with some notes written above the staves. The sixth staff begins with the word "Tutti" written above the staff. The seventh staff contains the instruction "Da me nam Con fi. Tu" written above the staff. The eighth and ninth staves continue with rhythmic notation, and the tenth staff concludes with a final horizontal line. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and a circular stamp.

The score consists of approximately 12 staves of music. The notation includes various rhythmic values (e.g., eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Some staves contain vertical lines, possibly representing a drum part or a specific rhythmic accompaniment.

A circular stamp is visible in the center of the page, containing the text: "METROPOOLITAN LIBRARY" and "JAN 1960".

There are also some handwritten annotations and markings, including the word "Missa" at the bottom left and "Do mi. nam" written vertically on one of the staves.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into two systems of staves. The first system consists of seven staves, and the second system consists of eight staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some markings that appear to be 'mf' and 'ff'. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's sketch.

*Piston 1º*

*Te Deum 3º*

METROPOLITANA DO RIO DE JANEIRO

*om Sib*  
*Te Deum* *All<sup>o</sup>*

Handwritten musical notation on a five-line staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a double bar line and a fermata.

Handwritten musical notation on a five-line staff.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation includes treble clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *p:*. Performance instructions include *Tibi omnes And moder* and *contra*. Measure numbers 15, 20, 26, and 27 are clearly marked. The manuscript shows signs of age, including some staining and fading.

*Piston 2º*

*Te Deum 3º*

BIBLIOTECA METROPOLITANA  
Rio de Janeiro

*am Sib*  
*Te Deum* *G* *III* *o*

Handwritten musical notation on a five-line staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including a double bar line with repeat signs and a circled measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, including a circled measure and the number 15.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation includes treble clefs, time signatures (3/4, 2/4, 3/4, C), and dynamic markings (p, p:). The text includes "Tribuimus tibi mod." and "Sanctus All. giusto". A circular stamp is visible on the right side of the page.

Arim 1º

BIBLIOTECA METROPOLITANA  
Rio de Janeiro  
1888

Te Deum 3º

*em Sibi*  
*Te Deum* *Allegro*  $\text{C}^4$

The musical score is written on ten staves. The first staff is titled "em Sibi Te Deum Allegro C<sup>4</sup>". The notation is in a simple, rhythmic style, primarily using quarter notes. There are several annotations: a "d" below the first staff, a "7" above the fourth staff, a "2" above the fifth staff, and a "1" above the first measure of the final staff. The sixth staff contains a section of music that is heavily scribbled out with diagonal lines. The final staff has a "3 7" above the last two measures.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *ff*. A *3* is written above the first staff, and the text *Sanctus III in G* is written above the fifth staff. The word *vive* appears at the end of the tenth staff. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Arim 2

Te Deum 3°

BIBLIOTECA METROPOLITANA  
Rio de Janeiro

*em sub*  
*Te Deum* *All<sup>o</sup>*

4  
2

7  
2  
3

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves. The first three staves contain a melodic line with various note values and rests. The fourth staff contains the Latin text "Tibi omnes Facce de poir se" written in a cursive hand. The fifth staff begins with the word "Sanctus" and the tempo marking "Allegro" above the staff. The notation continues with rhythmic patterns, including a measure with a double bar line and the number "16" above it. The final staff concludes with the word "vino" and a fermata over the final note.

# Te Deum 3º

[Alº] Allegro

Damião Barbosa de Araújo (1778-1856)  
Edição: Ulisses Santos Rolfini 21 jun. 2009

Piston 1 em Sib

Piston 2 em Sib

Clarim 1 em Sib

Clarim 2 em Sib

7

Pst. 1

Pst. 2

Cln. 1

Cln. 2

13

Pst. 1

Pst. 2

Cln. 1

Cln. 2

19

Pst. 1

Pst. 2

Cln. 1

Cln. 2

26

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

Detailed description: This system contains measures 26 through 33. It features four staves: Pst. 1, Pst. 2, Cln. 1, and Cln. 2. Pst. 1 and Pst. 2 play a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with a sharp sign above the B notes in measures 26 and 27. Cln. 1 and Cln. 2 play a rhythmic accompaniment of quarter notes G4, A4, B4, and C5. All parts end with a whole rest in measure 33.

34

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

*f*

Detailed description: This system contains measures 34 through 41. Pst. 1 and Pst. 2 have whole rests throughout. Cln. 1 and Cln. 2 have whole rests until measure 37, where they begin a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. A forte (*f*) dynamic marking is placed below the first notes in both Cln. 1 and Cln. 2. The parts end with whole rests in measure 41.

42

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

*f*

Detailed description: This system contains measures 42 through 47. Pst. 1 and Pst. 2 play a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with a forte (*f*) dynamic marking below the first notes. Cln. 1 and Cln. 2 play a rhythmic accompaniment of quarter notes G4, A4, B4, and C5, also with a forte (*f*) dynamic marking below the first notes. The parts end with whole rests in measure 47.

48

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

Detailed description: This system contains measures 48 through 55. Pst. 1 and Pst. 2 play a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5, with a forte (*f*) dynamic marking below the first notes. Cln. 1 and Cln. 2 play a rhythmic accompaniment of quarter notes G4, A4, B4, and C5, also with a forte (*f*) dynamic marking below the first notes. The parts end with whole rests in measure 55.

53

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

Musical score for measures 53-58. The score is for four staves: Pst. 1, Pst. 2, Cln. 1, and Cln. 2. The music is in 4/4 time. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (Pst. 1) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff (Pst. 2) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The third staff (Cln. 1) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The fourth staff (Cln. 2) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The music ends with a double bar line and a fermata over the final note.

59

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

Musical score for measures 59-65. The score is for four staves: Pst. 1, Pst. 2, Cln. 1, and Cln. 2. The music is in 4/4 time. Measure 59 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (Pst. 1) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff (Pst. 2) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The third staff (Cln. 1) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The fourth staff (Cln. 2) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The music ends with a double bar line and a fermata over the final note.

66

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

Musical score for measures 66-72. The score is for four staves: Pst. 1, Pst. 2, Cln. 1, and Cln. 2. The music is in 4/4 time. Measure 66 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (Pst. 1) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff (Pst. 2) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The third staff (Cln. 1) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The fourth staff (Cln. 2) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The music ends with a double bar line and a fermata over the final note.

73

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

Musical score for measures 73-78. The score is for four staves: Pst. 1, Pst. 2, Cln. 1, and Cln. 2. The music is in 4/4 time. Measure 73 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff (Pst. 1) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff (Pst. 2) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The third staff (Cln. 1) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The fourth staff (Cln. 2) has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The music ends with a double bar line and a fermata over the final note.

81

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

*f*

*f*

This system contains measures 81 through 88. The piano parts (Pst. 1 and Pst. 2) are mostly silent, with some notes appearing in measure 88. The clarinet parts (Cln. 1 and Cln. 2) play a rhythmic pattern starting in measure 81, marked with a forte (*f*) dynamic. The bass clef for Cln. 2 has a *f* dynamic marking below it.

89

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

This system contains measures 89 through 95. The piano parts (Pst. 1 and Pst. 2) play a melodic line of eighth notes. The clarinet parts (Cln. 1 and Cln. 2) play a rhythmic pattern of eighth notes.

96

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

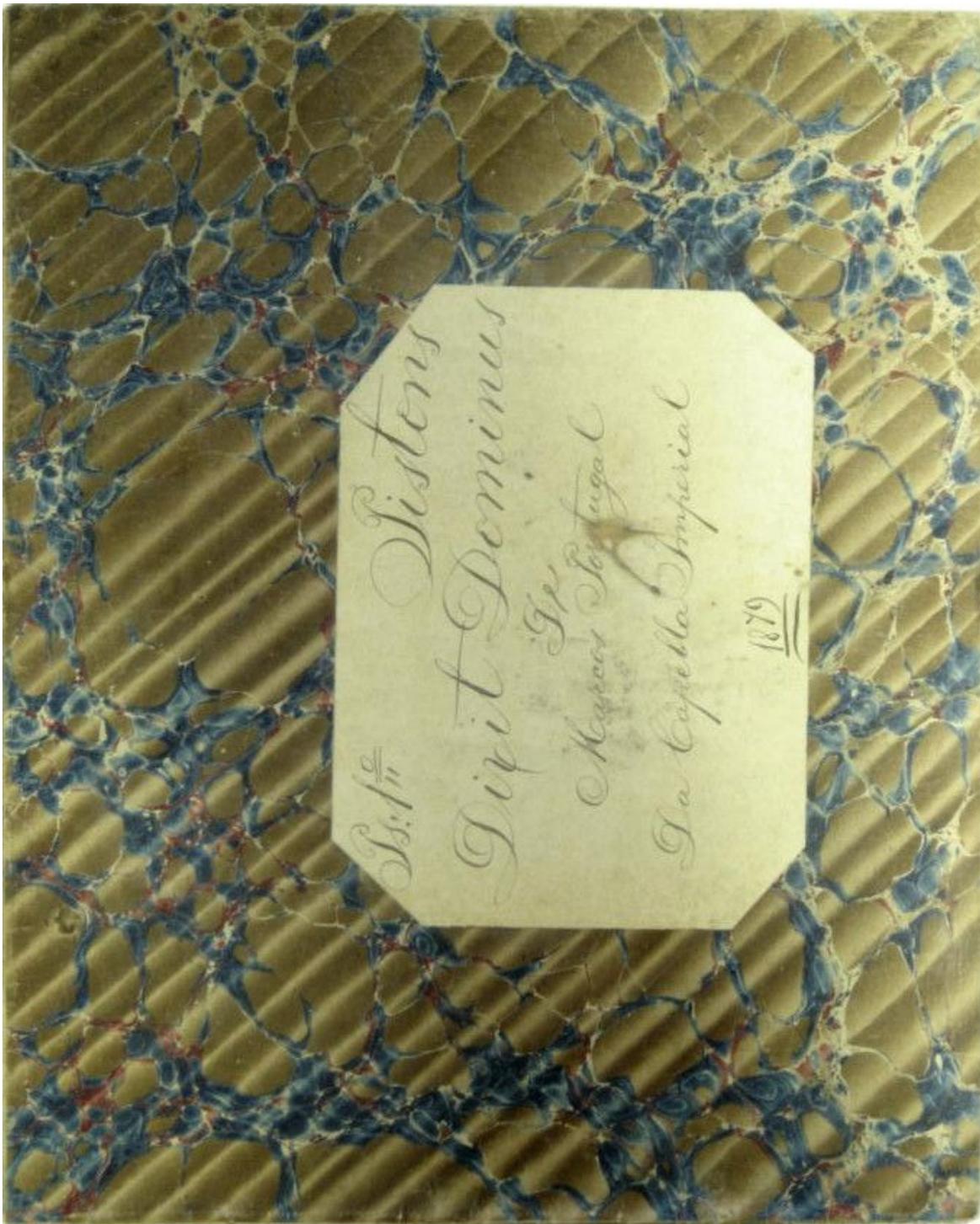
This system contains measures 96 through 101. The piano parts (Pst. 1 and Pst. 2) play a melodic line of eighth notes. The clarinet parts (Cln. 1 and Cln. 2) play a rhythmic pattern of eighth notes.

102

Pst. 1  
Pst. 2  
Cln. 1  
Cln. 2

This system contains measures 102 through 108. The piano parts (Pst. 1 and Pst. 2) play a melodic line of eighth notes. The clarinet parts (Cln. 1 and Cln. 2) play a rhythmic pattern of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Anexo IX - Caderno de “*pistons*” dos Salmos de Marcos Portugal e sua respectiva transcrição.



*Dixit Dominus De Charles Cuvillier*

*Violons*

*Allegro Maestoso*

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music, including a large rest in the first measure. The second staff starts with a treble clef and a common time signature, followed by a series of notes and rests. The third staff begins with a treble clef and a common time signature, featuring a series of notes and rests. The fourth staff starts with a treble clef and a common time signature, containing notes and rests. The fifth staff begins with a treble clef and a common time signature, featuring notes and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into five systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A large, stylized letter 'G' is written in the center of the second system. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges. The overall appearance is that of an antique manuscript page.

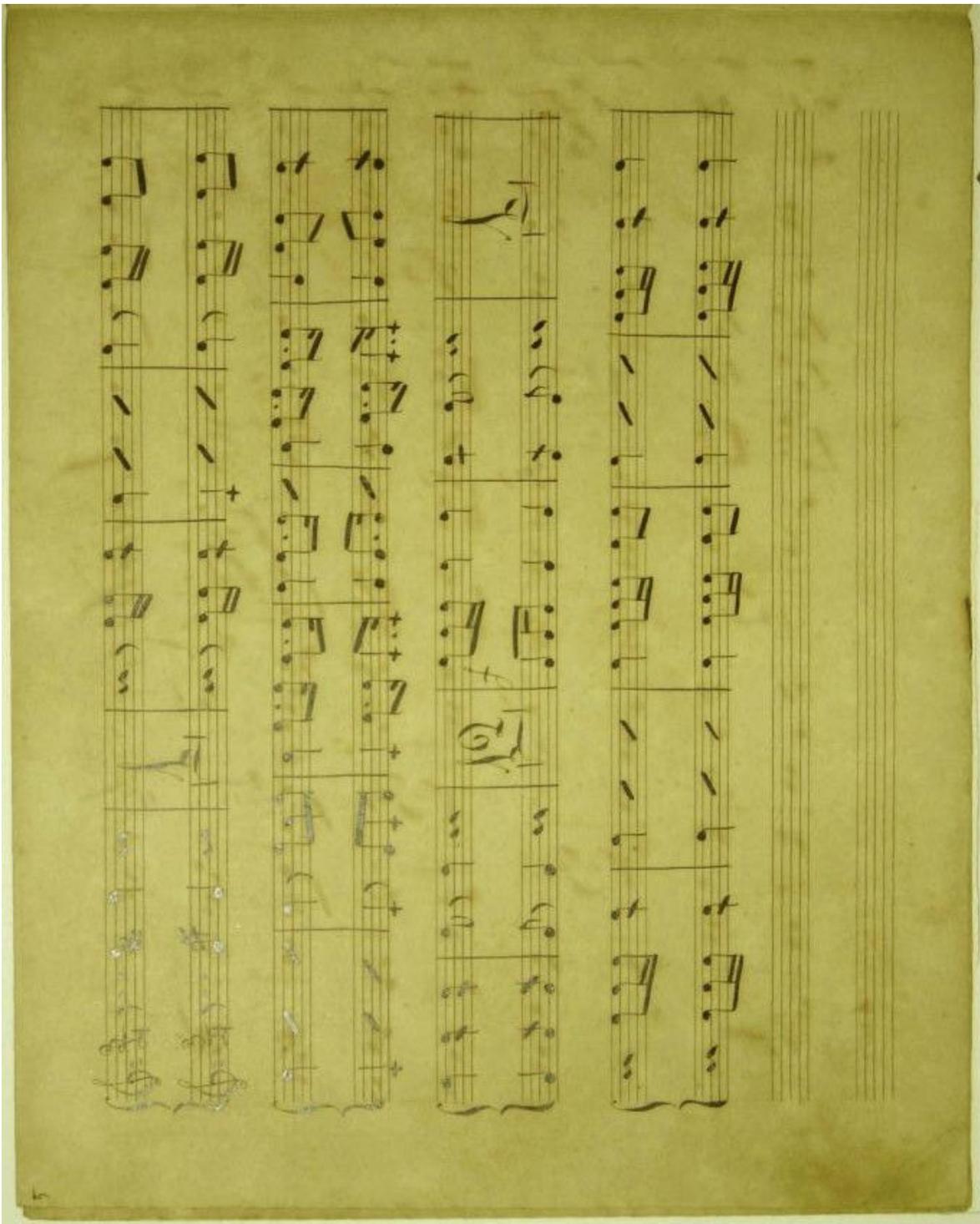
# Handate Tueri

No. 21

em do

Allegro con Spirito

The musical score is written on six staves. The first two staves are for the vocal line, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and performance instruction 'Allegro con Spirito' is written below the first staff. The first staff begins with a 'do' sign. The second staff contains the vocal melody. The third and fourth staves are for the piano accompaniment, with a bass clef. The fifth and sixth staves continue the piano accompaniment. The score concludes with a double bar line and the number '214' written at the end of the sixth staff.



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes notes, rests, and clefs, with some sections marked with a large 'F' or similar symbol. The paper shows signs of wear and discoloration.



7  
Legatus sum

270 3

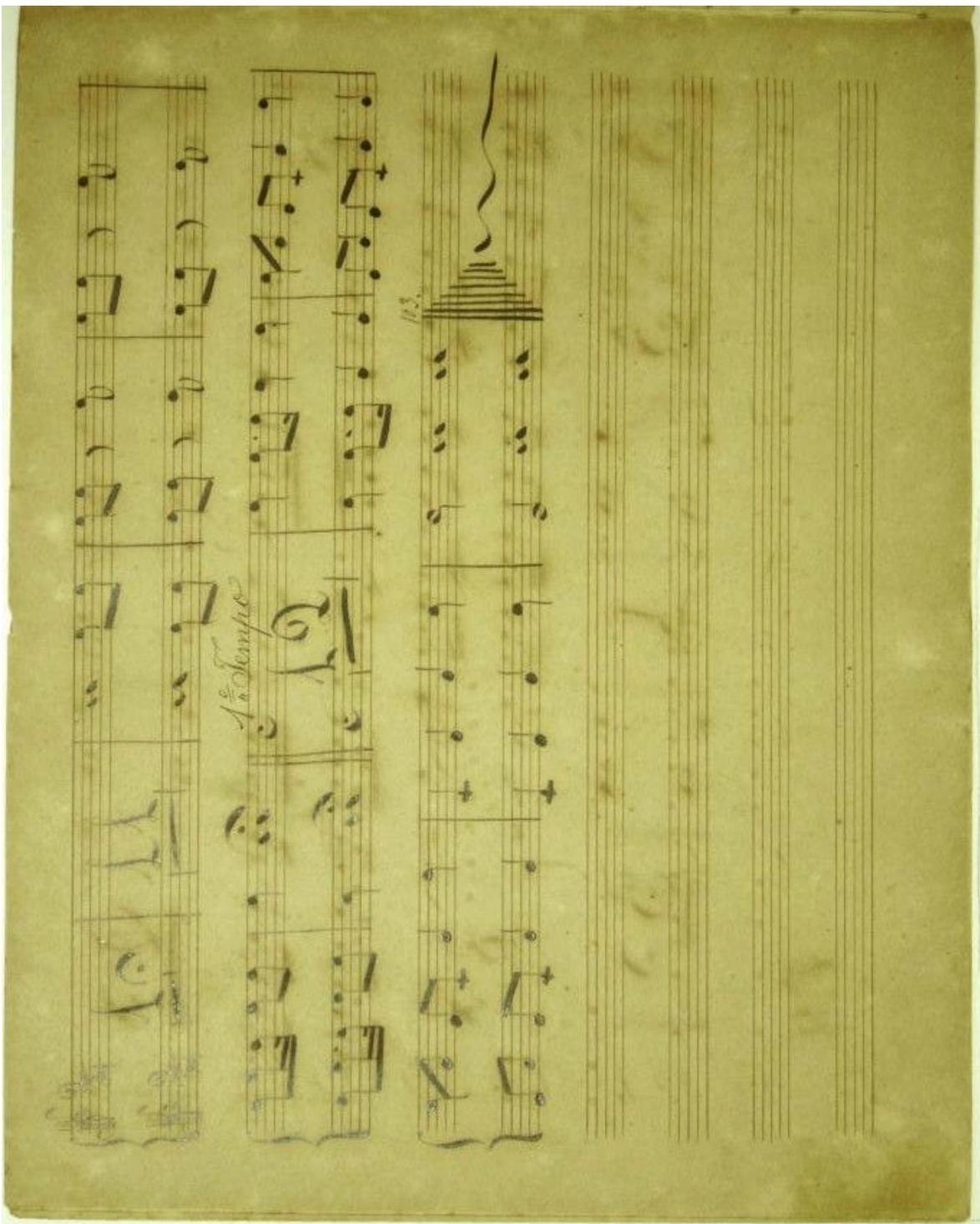
(in B<sup>♭</sup>)

Allegro commode

Handwritten musical score for the piece "Legatus sum". The score is written on five staves. The first staff contains the title "Legatus sum" and the number "270 3". The second staff contains the tempo marking "(in B<sup>♭</sup>)" and "Allegro commode". The third staff begins the musical notation with a treble clef and a key signature of one flat (B<sup>♭</sup>). The notation consists of several measures of music, including quarter notes, eighth notes, and rests, with some notes marked with a "+" sign. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system includes a dynamic marking of *f* (forte). The third system features a dynamic marking of *8*. The fourth system is marked *And<sup>te</sup> grazie* and includes a time signature of 2/4. The fifth system concludes with a dynamic marking of *5*. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

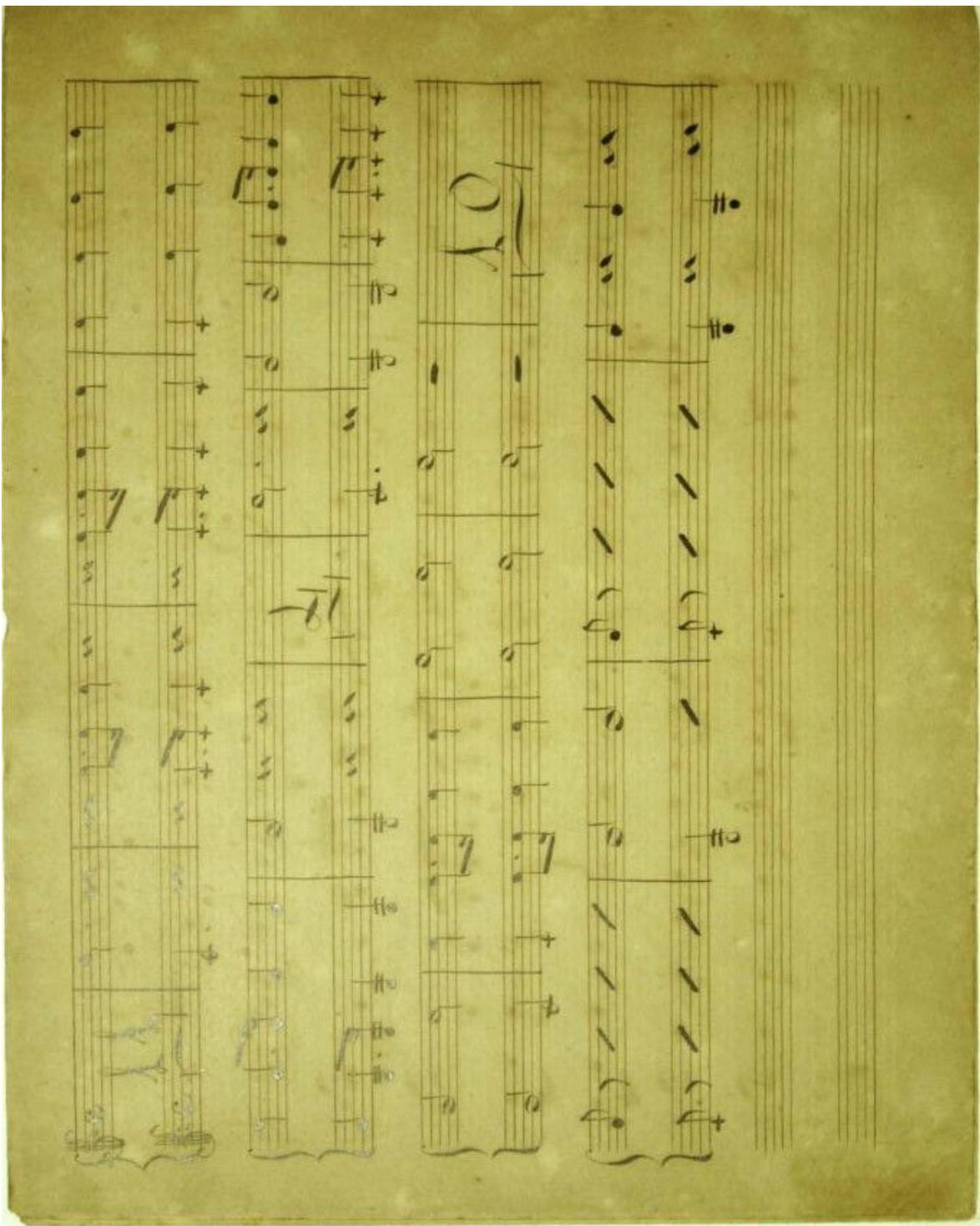
79



*7<sup>te</sup> 4* *San Seminus*

*(5m 9.)*  
*Non tanto allegro*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top left, the number '7<sup>te</sup>' and the number '4' are written in a cursive hand. To their right, the title 'San Seminus' is written in a large, elegant cursive script. Below the title, there is a small musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing a few notes. Underneath this, the tempo marking '(5m 9.)' and 'Non tanto allegro' is written in cursive. The main body of the page consists of several staves of music. The first two staves are grouped together with a large curly brace on the left. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '12' in the top left corner. The notation is organized into two main systems. The first system consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals. The second system also consists of two staves, with the left staff having a treble clef and a key signature of one sharp, and the right staff having a bass clef and a key signature of one sharp. This system includes a wavy line indicating a tremolo or a similar effect, followed by a series of horizontal lines that appear to be a scale or a specific sequence of notes. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

*Laudate Jerusalem*

2705

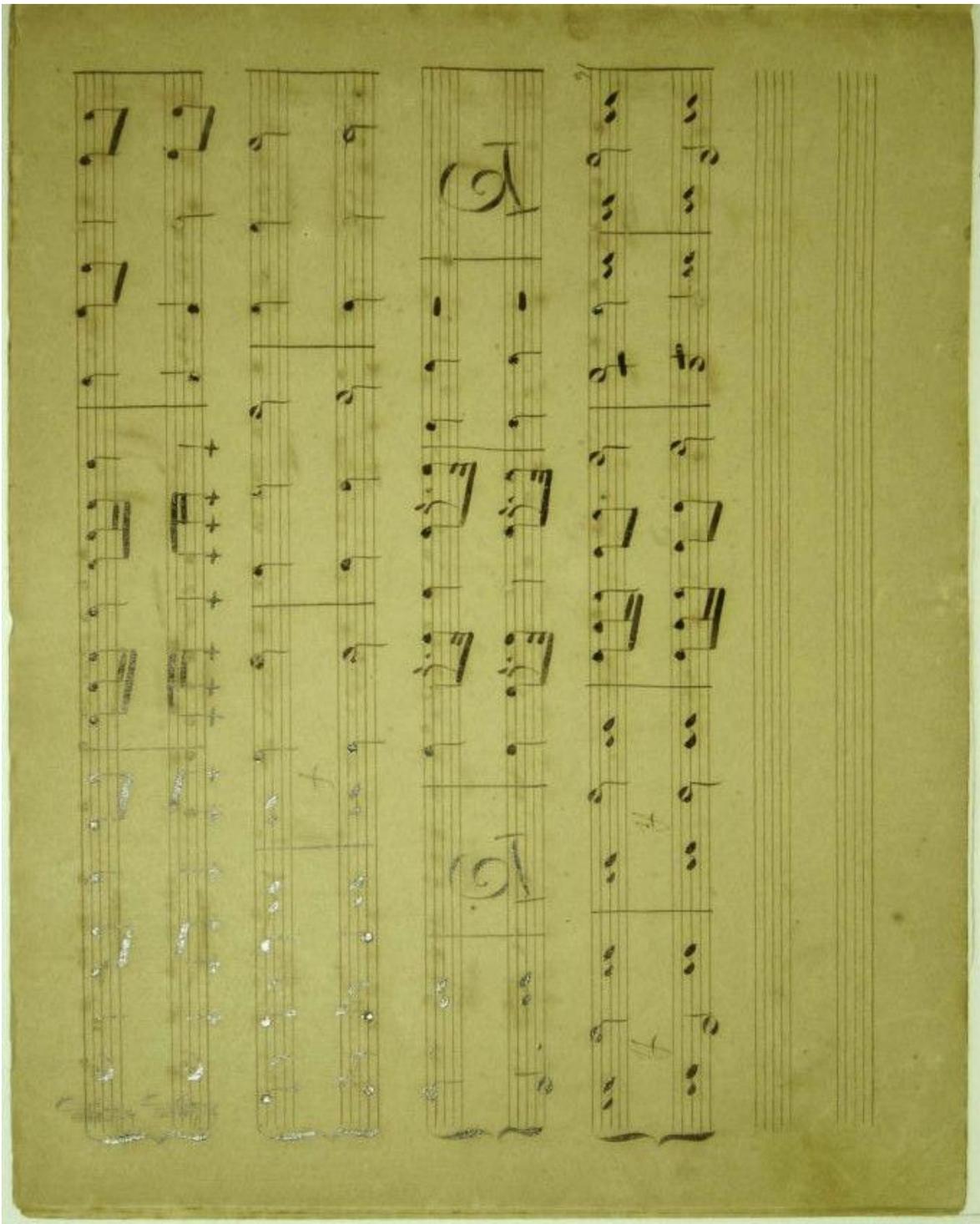
(ms. B)

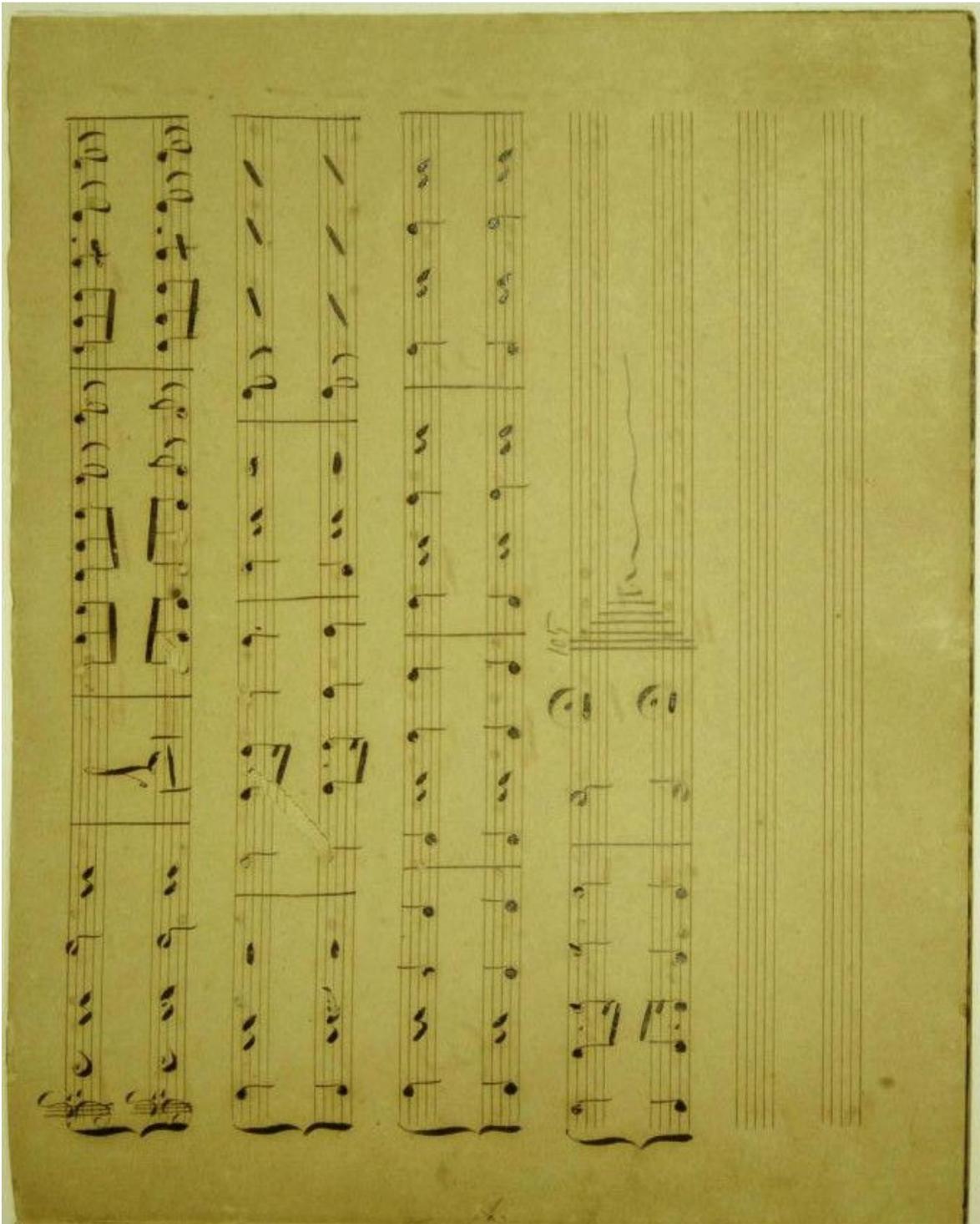
*Moderato*

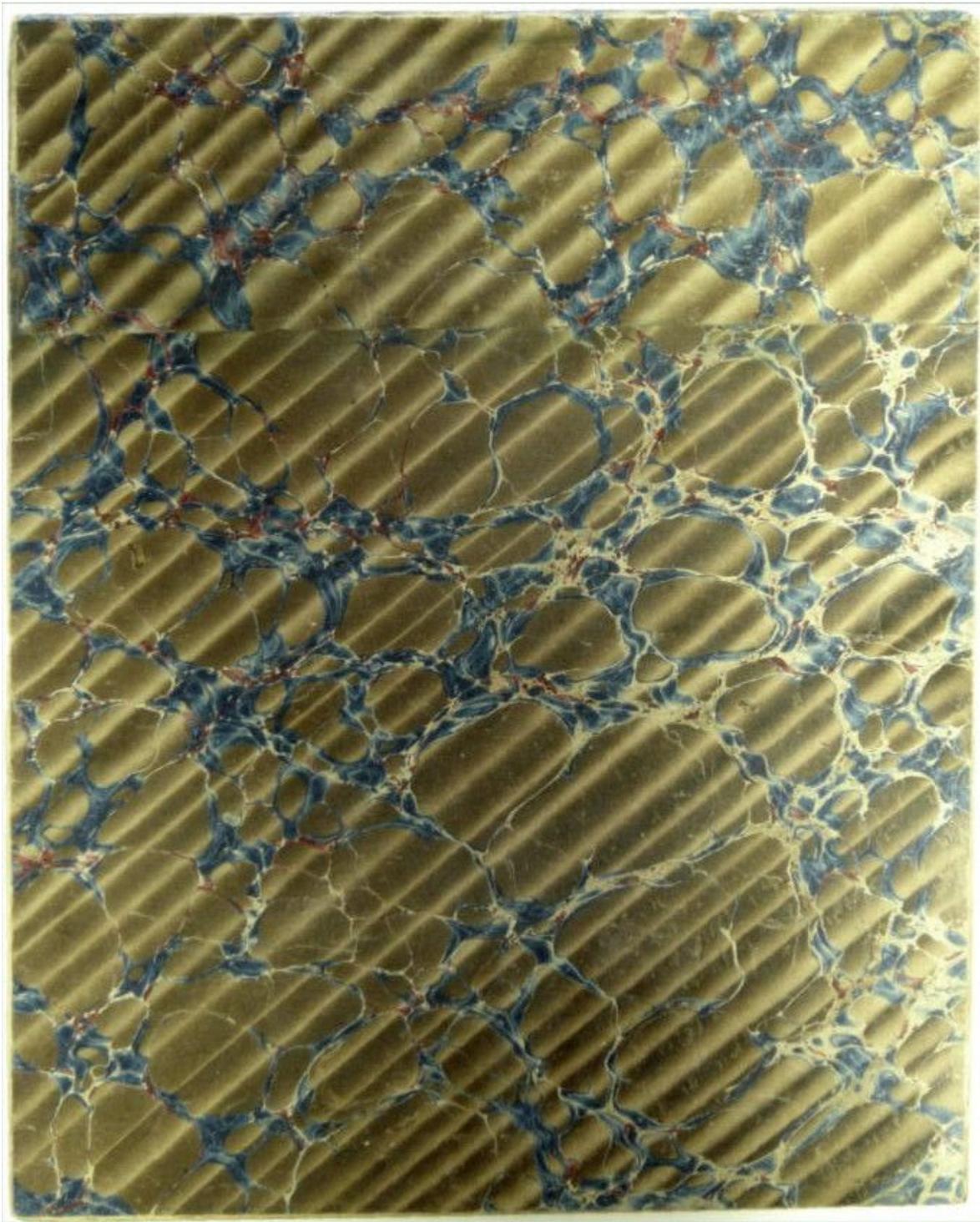
Handwritten musical score for 'Laudate Jerusalem'. The score is written on six staves. The first staff contains the title 'Laudate Jerusalem' in cursive. The second staff contains the number '2705'. The third staff contains the tempo marking 'Moderato' and a treble clef. The fourth staff contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth and sixth staves contain the musical notation, including notes, rests, and bar lines. The notation is in a single system, with the fifth and sixth staves connected by a brace on the left. The paper is aged and yellowed.

*B. Min.*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top, the title "B. Min." is written in a cursive hand. Below the title are five staves of music. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff features a bass line with a prominent "f" (forte) dynamic marking. The third staff has a complex rhythmic pattern with many beamed notes and a "ff" (fortissimo) marking. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff shows a continuation of the bass line. The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.







# Dixit Dominus

## Pistons

Em Do

De Marcos Portugal (1762-1830)  
Edição: Ulisses Santos Rolfini 22 jun. 2009

**Allegro Maestoso**

Musical notation for measures 1-4. The piece is in C major and common time. The first two measures feature a melody in the right hand with eighth notes and rests, and a bass line in the left hand with quarter notes and rests. The last two measures consist of sustained notes in both hands.

Musical notation for measures 5-8. Measures 5 and 6 contain a nine-measure rest in both hands, indicated by a '9' above and below the staff. Measures 7 and 8 feature a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a forte (*f*) dynamic.

Musical notation for measures 18-21. Measures 18 and 19 contain a five-measure rest in both hands, indicated by a '5' above and below the staff. Measures 20 and 21 feature a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical notation for measures 27-30. Measures 27 and 28 feature a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 29 and 30 contain a five-measure rest in both hands, indicated by a '5' above and below the staff.

Musical notation for measures 42-45. Measures 42 and 43 feature a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a forte (*f*) dynamic. Measures 44 and 45 continue the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 46-49. Measures 46 and 47 feature a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 48 and 49 contain a nine-measure rest in both hands, indicated by a '9' above and below the staff.

Edição: Ulisses Santos Rolfini 22 jun. 2009

2

58

Musical notation for measures 58-62. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melody of eighth notes and rests. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The music concludes with a double bar line.

63

Musical notation for measures 63-67. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melody of eighth notes and rests. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The music concludes with a double bar line.

# Laudate Pueri

em Do

**Alleg tto com Spirito**

Edição: Ulisses Santos Rolfini

Musical notation for measures 1-5. The score is in 3/4 time. Measures 1 and 2 are marked with a fermata and the number 22. Measures 3 and 4 are marked with a fermata and the number 4. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 3/4.

Musical notation for measures 6-10. Measure 6 is marked with a fermata and the number 6. Measures 7 and 8 are marked with a fermata and the number 6. Measures 9 and 10 are marked with a fermata and the number 3. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 3/4.

Musical notation for measures 11-15. Measures 11 and 12 are marked with a fermata and the number 26. Measures 13 and 14 are marked with a fermata and the number 4. Measure 15 is marked with a fermata and the number 3. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 3/4.

Musical notation for measures 16-20. Measures 16 and 17 are marked with a fermata and the number 2. Measures 18 and 19 are marked with a fermata and the number 2. Measure 20 is marked with a fermata and the number 2. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 3/4.

89

Musical score for measures 89-93. The score is in treble and bass clefs. Measure 89 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measures 90-93 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines.

94

Musical score for measures 94-99. The score is in treble and bass clefs. Measure 94 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measures 95-99 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines.

100

Musical score for measures 100-115. The score is in treble and bass clefs. Measure 100 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measures 101-115 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines. A fermata is placed over measures 102-103 in both staves, with the number 12 written above and below the staff. A dynamic marking *f* is present in measure 104.

116

Musical score for measures 116-121. The score is in treble and bass clefs. Measure 116 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. Measures 117-121 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines.

122

14 4

14 4

143

*f*

148

# Lætatus sum

Edição: Ulisses Santos Rolfini

em B $\flat$  **Allegro commodo**

Measures 1-4 of the piece. The music is in common time (C) and B-flat major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Measures 5-8. Measure 5 begins with a treble clef. Measures 6-8 contain a four-measure rest in both hands, indicated by a '4' above and below the staff lines.

Measures 13-16. Measure 13 begins with a treble clef. Measures 14-16 contain a twelve-measure rest in both hands, indicated by a '12' above and below the staff lines.

Measures 29-32. Measures 29-30 contain a two-measure rest in both hands, indicated by a '2' above and below the staff lines. Measures 31-32 contain an eight-measure rest in both hands, indicated by an '8' above and below the staff lines.

Measures 41-44. The music resumes with a treble clef in the right hand and a bass clef in the left hand, continuing the eighth-note accompaniment and rhythmic patterns.

## Andantino gracioso

44

8 5 5

8 5 5

*f*

64

3 11

3 11

83

1° Tempo

12

12

99

# Nisi Dominus

Em D

Edição: Ulisses Santos Rolfini 22 jun. 2009

Non tanto allegro

Musical notation for measures 1-8. The piece is in common time (C) and features a 3-measure rest in both the treble and bass staves at the beginning of each measure.

Musical notation for measures 9-16. Measure 9 starts with a 9-measure rest in the bass staff. Measures 10-11 feature a 4-measure rest in both staves. Measures 12-16 continue with rhythmic patterns in both staves.

Musical notation for measures 17-29. Measures 17-18 have rests in the bass staff. Measures 19-20 feature an 8-measure rest in both staves. Measures 21-29 continue with rhythmic patterns in both staves.

Musical notation for measures 30-33. Measures 30-31 feature rhythmic patterns in both staves. Measures 32-33 continue with rhythmic patterns in both staves.

Musical notation for measures 34-41. Measures 34-35 feature an 11-measure rest in both staves. Measures 36-41 continue with rhythmic patterns in both staves.

49

4

4

58

10

10

72

72

76

76

# Laude Jerusalem

em B $\flat$ a

Edição: Ulisses Santos Rolfini

Moderato

4 4 14 14

This system contains three measures of music. The first measure is a whole rest in both staves, with a '4' above and below it. The second measure contains eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand, with a '4' above and below it. The third measure is a whole rest in both staves, with a '14' above and below it.

21

This system contains five measures of music. The first two measures feature eighth-note patterns in both hands. The third measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fourth measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fifth measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand.

26

17 17

This system contains five measures of music. The first two measures feature eighth-note patterns in both hands. The third measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fourth measure is a whole rest in both staves. The fifth measure is a whole rest in both staves. Above and below the first and fifth measures are the numbers '17'.

46

This system contains five measures of music. The first three measures feature eighth-note patterns in both hands. The fourth measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fifth measure is a whole rest in both staves.

51

7 7

This system contains four measures of music. The first measure is a whole rest in both staves, with a '7' above and below it. The second measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The third measure is a whole rest in both staves. The fourth measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. Above and below the first measure are the numbers '7'.

61

This system contains four measures of music. The first two measures feature eighth-note patterns in both hands. The third measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand. The fourth measure has a quarter note in the right hand and a quarter note in the left hand.



## Anexo X - Tabela de mestres de capela da Capela Real e Imperial.<sup>1</sup>

**Tabela 1:**  
**Mestres de Capela da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro – 1808/1889**

<b>Nº</b>	<b>Mestre de Capela</b>	<b>Período</b>	<b>Obs.:</b>
01	José Maurício N. Garcia	1808-1830	
02	Marcos Portugal	1811-1830	
03	Fortunato Mazziotti	1816-1855	
04	Simão Portugal	1830-1842	
05	Francisco Manuel da Silva	1830-1831 / 1842-1865	
06	Francisco da Luz Pinto	1855-1863	Substituto
07	Gioachino Giannini	1855-1860	Honorário até 1857
08	Dionísio Vega	1859-1860	Honorário
09	Arcangelo Fioritto	1860-1875	
10	Hugo Bussmeyer	1875-1889	
11	Bento F. das Mercês	1861-1887	Honorário até 1880

---

<sup>1</sup> Elaborada por Souza (2003, p. 375).

## **Anexo XI - Edição da *Flos Carmeli...* - Antífona a 4 para Nossa Senhora do Carmo.**

Embora não seja comprovada a interpretação da obra *Antífona a 4 para Nossa Senhora do Carmo...* de José Maurício Nunes Garcia na Capela Real e Imperial, acreditamos que ela possui relação direta com a instituição, uma vez que a peça musical é dedicada a Nossa Senhora do Carmo e a Capela era denominada Igreja dos Carmelitas.

Realizamos a edição desta partitura como uma homenagem a Nossa Senhora do Carmo e, conseqüentemente, à Igreja dos Carmelitas que foi – de acordo com Andrade (1967), Souza (2003) e Cardoso (2005) – um significativo centro musical existente em nosso país.

Nossa edição é baseada nas partes cavadas que se encontram na Biblioteca da Escola de Música pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pelo material consultado por nós, só constavam fotocópias das seguintes partes: das vozes soprano, contralto, tenor e baixo (em claves antigas, as quais atualizamos em nossa edição); e dos instrumentos *Oboe* 1º e 2º (em uma mesma parte), *Trombe in Dlare* 1ª e 2ª (em uma mesma parte), Violino 1º e Violino 2º, além da parte para baixo contínuo. Junto com estas partes, encontramos ainda duas folhas como páginas de rosto, das quais uma apenas informa o título *Antífona a 4/ pª N. Srª do Carmo/ Com violini, oboe, trombe, e Basso/ Flos Carmeli, vitis florigera* e uma data que não conseguimos identificar no canto superior da folha – possivelmente data da cópia –. Já na outra página, além do título e de um “carimbo” escrito “BIBLIOTECA DO INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA”, “Obra N. 4146”, “Volume N. 3102” (disponível em todas as partes), encontramos *J. M. N. Garcia* e, ao canto inferior direito, a seguinte inscrição: *Do Srn Victorio*.

Na parte de 1º violino encontramos um erro no compasso de número 36 (ausência do bequadro na nota Dó), ao passo que, na parte de soprano um compasso se excedia ao final. Devido a isto, procuramos uniformizar tanto as indicações de dinâmicas das partes, com exceção da parte de oboé que não possuía indicação a não ser a palavra vozes, quanto à divisão rítmica da parte de soprano com a pertencente às outras vozes.

Nas partes das vozes, logo abaixo do trecho musical com texto, verificamos a presença de duas frases como versos da música, porém, não conseguimos “encaixá-las” na linha melódica. São as seguintes: *Decor Carmeli et Carmelitarum Mater* e *Ora pro nobis ad Sacram Trinitatem*.

O texto que se encontra nas partes é condizente com as palavras da antífona para todos os dias que encontramos na página oficial Ordem do Carmo de Portugal,<sup>2</sup> porém também é apresentado em latim:

Em latim

*Flos Carmeli,*  
*Vitis florifera,*  
*Splendor Cæli,*  
*Virgo puerpera,*  
*Singularis.*  
*Mater mitis,*  
*Sed viri nescia,*  
*Dá Carmelitis privilegia,*  
*Stella Maris.*

Em português

Flor do Carmelo,  
Vide florescente,  
Esplendor do Céu,  
Virgem Mãe,  
Singular.  
Doce Mãe,  
Mas sempre Virgem,  
Aos teus filhos,  
Dá teus favores,  
Ó estrela do mar.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.ordem-do-carmo.pt/content/view/28/33/>>. Acesso em: 3 de julho de 2009.

*Antifona a 4*  
*Para Nossa Senhora do Carmo*

*Com Violini, Oboe, Trombe e*  
*Basso*  
*Flos Carmeli, vitis florigera*  
*J. M. N. Garcia*

Pe. José Maurício Nunes Garcia  
Peça s/ data  
Edição: Ulisses Santos Rolfini

**Andante Moderato**

Oboe 1

Oboe 2

Trombe in Dlare 1 e 2

**Andante Moderato**

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Violino 1º

Violino 2º

Baixo

Edição: Ulisses Santos Rolfini Jun. 2009. E-mail: ulissestrompete@uol.com.br

4

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

C.

T.

B.

Vln.1°

Vln.2°

Bx.

6  
4

3  
5

9

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

VOZES

Flos Car - me - li,

14

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.  
vi - tis flo - ri - ge-ra

C.  
vi - tis flo - ri - ge-ra Splen - dor cæ - li vir - go

T.  
vi - tis flo - ri - ge-ra Splen - dor cæ - li, vir - go

B.  
vi - tis flo - ri - ge-ra

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

19

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.  
Splē - dor cæ - li vir - go puer pe-ra

C.  
puer - pe - ra, Splē - dor cæ - li vir - go puer pe-ra

T.  
puer - pe - ra, Splē - dor cæ - li vir - go puer pe-ra

B.  
Splē - dor cæ - li vir - go puer pe-ra

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx. 3#

24

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

flos - car - me - li vi - tis flo ri - ge - ra Splen - dor

C.

Splen - dor

T.

flos - car - me - li vi - tis flo ri - ge - ra Splen - dor

B.

flos flos flos flo - ri - ge - ra Splen - dor

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

3#

*p*

*p*

*p*

*p*

29

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

cæ - li, vi - tis flo - ri - ge - ra Splen - dor

C.

cæ - li, vi - tis flo - ri - ge - ra Splen - dor

T.

cæ - li, vi - tis flo - ri - ge - ra Splen - dor

B.

cæ - li, vi - tis flo - ri - ge - ra Splen - dor

Vln.1°

Vln.2°

Bx.

6 6# 6 6 4 5 3# 7b

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

34

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

cæ - li, vir - go puer - pe - ra Sin - gu - la - ris

cæ - li, vir - go puer - pe - ra Sin - gu - la - ris

cæ - li, vir - go puer - pe - ra Sin - gu - la - ris

cæ - li, vir - go puer - pe - ra Sin - gu - la - ris

6  
4#  
2

39

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.  
ma - ter mi - tis, Sin - gu - la - ris ma - ter

C.  
ma - ter mi - tis, Sin - gu - la - ris ma - ter

T.  
ma - ter mi - tis, Sin - gu - la - ris ma - ter

B.  
ma - ter mi - tis, Sin - gu - la - ris ma - ter

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.  
6

*p*

*p*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*p*

44

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S. *f*  
mi - tis, Sed vi - ri nes - ci - a, Sed vi - ri nes - ci - a,

C. *tr* *f*  
mi - tis, Sed vi - ri nes - ci - a, Sed vi - ri nes - ci - a,

T. *tr* *f*  
mi - tis, Sed vi - ri nes - ci - a, Sed vi - ri nes - ci - a,

B. *f*  
mi - tis, Sed vi - ri nes - ci - a, Sed vi - ri nes - ci - a,

Vln. 1° *tr* *f*

Vln. 2° *tr* *f*

Bx. *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 44 to 47. It features a vocal line (S.) and instrumental parts for Oboe 1 and 2, Trombone 1 and 2, Clarinet (C.), Trumpet (T.), Bassoon (B.), Violin 1 (Vln. 1°), Violin 2 (Vln. 2°), and Bassoon (Bx.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal parts and several instrumental parts (C., T., B., Vln. 1°, Vln. 2°, Bx.) include lyrics: "mi - tis, Sed vi - ri nes - ci - a, Sed vi - ri nes - ci - a,". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *tr* (trill). The measures are divided into four bars, with the vocal line starting in measure 44 and continuing through measure 47.

49

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.  
dá car - me - li - tis car - me - li - tis dá car - me - li - tis

C.  
dá dá car - me - li - tis, dá car - me - li - tis

T.  
dá car - me - li - tis car - me - li - tis dá car - me - li - tis

B.  
dá dá car - me - li - tis, dá car - me - li - tis

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.  
3# 6  
4

*p* *sf*

54

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

pri - vi - le - gia, dá car - me - li - tis pri - vi -

pri - vi - le - gia, dá car - me - li - tis pri - vi -

pri - vi - le - gia, dá car - me - li - tis pri - vi -

pri - vi - le - gia, dá car - me - li - tis pri - vi -

7 3# 4 7



64

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

stel - la ma - ris, dá car - me -

stel - la ma - ris dá car - me -

stel - la ma - ris dá car - me -

stel - la ma - ris dá car - me -

*sf p* *f* *ff*

*p* *f* *ff*

69

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.  
li - tis, dá pri - vi - le - gi - a, stel - - la

C.  
li - tis, dá pri - vi - le - gi - a, stel - - la

T.  
li - tis, dá pri - vi - le - gi - a, stel - - la

B.  
li - tis, dá pri - vi - le - gi - a, stel - - la

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

4

74

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

ma - ris stel - la stel - la ma - - -

ma - ris stel - la ma - - -

ma - ris stel - la ma - - -

ma - ris stel - la stel - la ma - - -

*f*

*f*

*f*

*f*

3

6  
4

*f*

79

Ob. 1

Ob. 2

Tromba 1

Tromba 2

S.

C.

T.

B.

Vln. 1°

Vln. 2°

Bx.

ris

ris

ris

ris

5

3