

PAULO ADRIANO RONQUI

O NAIPE DE TROMPETE E *CORNET* NOS
PRELÚDIOS E SINFONIAS DAS ÓPERAS DE
ANTÔNIO CARLOS GOMES

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como
requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em Música.

Área de concentração: práticas interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Roberto César Pires

CAMPINAS

2010

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

R669n Ronqui, Paulo Adriano.
O Naípe de Trompete e Cornet nos Prelúdios e Sinfonias das
Óperas de Antônio Carlos Gomes. / Paulo Adriano Ronqui. –
Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Gomes, Carlos, 1836 - 1896. 2. Trompete. 3. Corneta.
4. Prelúdio (Música). 5. Sinfonias. 6. Musica – Interpretação.
I. Pires, Roberto Cesar. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

(env/ia)

Título em inglês: "The Trumpet and Cornet Section in the Preludes and Symphonies from Antônio Carlos Gomes' operas."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Trumpet ; Cornet ; Prelude (Music) ; Symphonies ; Music - Interpretation.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Cesar Pires.

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões.

Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Profª, Drª. Adriana Giarola Kayama.

Profª, Drª. Ilza Jolly.

Data da Defesa: 01-07-2010

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

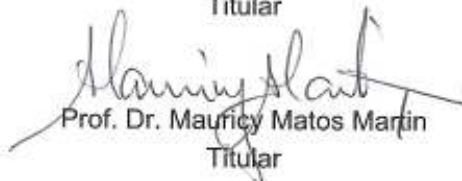
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando
Paulo Adriano Ronqui - RA 951316 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Roberto Cesar Pires
Presidente



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Titular



Prof. Dr. Maurício Matos Martin
Titular



Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões
Titular



Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso
Titular

*A Luciana, Nésia e Paulo Ronqui,
minhas fontes de inspiração.*

Agradecimentos

A Deus pelo dom da vida, origem e fonte de toda sabedoria.

A minha esposa Luciana, pela compreensão nos momentos de ausência e incentivo nas longas horas de elaboração deste trabalho. Obrigado pela sua doçura.

Ao Prof. Dr. Roberto César Pires pela participação ativa e direta deste trabalho, o qual conciliou momentos de disciplina e bondade, fatores primordiais na realização de um trabalho científico, meu sincero agradecimento.

Ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, na pessoa do seu Coordenador, Prof. Dr. Claudiney Carrasco, no qual tive a oportunidade de dar um importante rumo ao crescimento científico e profissional.

A todos os professores que participaram das bancas examinadoras ao longo do curso, pois suas informações foram primordiais para o desenvolvimento do trabalho.

Ao Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões, que, além de prestar informações fundamentais para a realização desta pesquisa, participou da gravação dos excertos trabalhados na tese.

Aos trompetistas Maico Lopes e Gilson Santos pela generosa participação na gravação das obras estudadas.

A todos os professores de trompete que participaram de minha formação musical, em especial ao meu primeiro professor, Antonio Cação (em memória), minha profunda gratidão, respeito e apreço.

A Paulo Ronqui, meu mestre, incentivador e referência de vida.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

*A quem foi mostrada e revelada a ciência da sabedoria?
Quem pode compreender a multiplicidade de seus caminhos?
Somente o Altíssimo, criador onipotente. (Ecl. 1, 7-8)*

Resumo

Ciente da necessidade e importância de trabalhos direcionados ao estudo do naipe de trompete em obras sinfônicas brasileiras, esta pesquisa se propôs a investigar a constituição do naipe de trompete e *cornet* nos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes. Com esse objetivo, estudou-se a contribuição instrumental de Carlos Gomes para a música brasileira e italiana no século XIX, além da evolução na construção dos trompetes de válvula na Europa e o uso precoce desses instrumentos por Gomes no Brasil. Por meio dessa investigação, comprovou-se a originalidade no emprego de diferentes conotações de naipe de trompete e *cornet* realizada em ambos os países pelo compositor campineiro.

O trabalho de performance da pesquisa, deu-se através da reedição das partituras do naipe de trompete e *cornet* das obras estudadas, a partir dos manuscritos autógrafos. Completada a edição, selecionaram-se os trechos musicais mais relevantes para o naipe, às quais se propuseram sugestões interpretativas. Após esse trabalho, os excertos escolhidos foram gravados, a fim de oferecer referencial auditivo.

Palavras – chave: Antônio Carlos Gomes, Naipe de Trompete e *Cornet*, Prelúdios e Sinfonias, Interpretação.

Abstract

Aware of the need and importance of works aimed to study the trumpet section in brazilian symphonic works, this research intends to investigate the formation of trumpet and cornet section in the Preludes and Symphonies from Antonio Carlos Gomes'operas. For this purpose, was studied the instrumental contribution of Carlos Gomes for the Italian and Brazilian music in the nineteenth century, as well as the developments in the construction of the trumpet valve in Europe and the early use of these instruments by Gomes in Brazil. With this research, we can prove the originality of using of different connotations of the trumpet and the cornet section in both countries by the campineiro composer.

The performance work of this research was made with the reedition of the trumpet and cornet section's score by using the autograph manuscripts. Completed the edition were selected the most relevant musical excerpts to the section, which were proposed interpretative suggestions. After this work the excerpts chosen were recorded in order to provide a hearing reference.

Key-words: Antônio Carlos Gomes, Trumpet e *Cornet* Section, Preludes and Symphonies, Interpretation.

Lista de Figuras

Figura 1 - Thomas Ender – <i>Real Theatro S. João</i> (1817).....	14
Figura 2 - Uso do <i>Violinate</i> do Prelúdio da <i>Cavalleria Rusticana</i>	32
Figura 3 – <i>Fosca</i> . Sinfonia. Uso do Flautim como Instrumento Solista.....	34
Figura 4 – Carlos Gomes. <i>Fosca</i> . Sinfonia. Coral de Clarinetas, Fagotes, Trombones e Tuba.....	35
Figura 5 – Partitura Inicial da Abertura da Ópera <i>A Flauta Mágica</i>	42
Figura 6 – Série harmônica originada nas sete posições do trompete	47
Figura 7 – Trompetes em Si Bemol, Do e o Flumpet em Bb.....	50
Figura 8 – <i>Post-Horn</i> e <i>Cornet</i>	53
Figura 9 – Gráfico dos Diferentes Naipes de Trompete Extraído da Gravação do Último Trecho do Prelúdio da Ópera <i>Condor</i>	58
Figura 10 – Partitura Inicial da Obra <i>Parada e Dobrado</i> (1856).....	62
Figura 11 – Partitura de Trompetes da Obra <i>Gradual dos Apóstolos</i> (1795) do Pe. José Maurício Nunes Garcia.....	63
Figura 12 – Capa do Manuscrito Autógrafo do Quarto Ato da Ópera <i>Marília de Itamaracá</i>	64
Figura 13 – Partitura para Banda da <i>Marcha da Noite De São João</i>	65
Figura 14: Exercício <i>La Tempesta</i>	68
Figura 15 - Modelo de <i>Keyed Bugle</i>	70
Figura 16 – Manuscrito Autógrafo da Abertura da Ópera <i>Les Vespres Siciliennes</i>	72
Figura 17 - Modelo de <i>Cornet</i>	73
Figura 18 – Manuscrito Autógrafo da Sinfonia da Ópera <i>O Guarani</i>	74
Figura 19 –Manuscrito Autógrafo da Sinfonia da Ópera <i>Salvador Rosa</i>	76
Figura 20 – Uso de 3 <i>Trombes</i> na Obra <i>IL Tabarro</i> (1917).....	78

Figura 21 – Classificação Rítmica Segundo o Conceito Arsis/Thesis.....	92
Figura 22 - Disão em Grupos, Figuras, Seções, Frases e Período.....	93
Figura 23 – Ilustração do Losango para Exemplificar como a Nota Deve Ser Pensada ao Ser Tocada.....	95
Figura 24 - Prelúdio da Ópera <i>Lo Schiavo</i> – Dificuldade em Compreender a Escrita na Cópia do Manuscrito Autógrafo.....	98

Lista de Exemplos

Exemplo 1 – <i>A Noite do Castelo</i> - Compasso 29 ao 42.....	100
Exemplo 2 - <i>A Noite do Castelo</i> - Compasso 62 ao 67.....	100
Exemplo 3 – <i>Joanna de Flandres</i> - Compasso 41 ao 66.....	102
Exemplo 4 – <i>O Guarani</i> - Compasso 1 ao 10.....	104
Exemplo 5 - <i>O Guarani</i> - Compasso 23 ao 30.....	105
Exemplo 6 - <i>O Guarani</i> - Compasso 45 ao 52.....	105
Exemplo 7 - <i>O Guarani</i> - Compasso 57 ao 80.....	106
Exemplo 8 – <i>O Guarani</i> - compasso 83 ao 88.....	107
Exemplo 9 - <i>O Guarani</i> - Compasso 158 ao 161.....	108
Exemplo 10 - <i>O Guarani</i> - Compasso 167 ao 173.....	108
Exemplo 11 - <i>O Guarani</i> - Compassos 179 ao 190.....	109
Exemplo 12 - <i>O Guarani</i> - Compasso 198 ao 204.....	110
Exemplo 13 - <i>O Guarani</i> - Compasso 207 ao 214.....	110
Exemplo 14 - <i>O Guarani</i> - Compasso 217 ao 226	111
Exemplo 15 – <i>Fosca</i> - Compasso 1 ao 33.....	113
Exemplo 16 - <i>Fosca</i> - Compasso 97 ao 109.....	114
Exemplo 17 - <i>Fosca</i> - Compasso 195 ao 205.....	115
Exemplo 18 - <i>Fosca</i> - Compasso 214 ao 262.....	117
Exemplo 19 - <i>Fosca</i> (fanfarra) - Compasso 80 ao 86.....	118
Exemplo 20 – <i>Salvador Rosa</i> - Compasso 1 ao 8.....	120
Exemplo 21 - <i>Salvador Rosa</i> - Compasso 17 ao 22.....	121
Exemplo 22 - <i>Salvador Rosa</i> - Compasso 90 ao 98.....	121
Exemplo 23 - <i>Salvador Rosa</i> - Compasso 160 ao 164.....	122

Exemplo 24 - <i>Salvador Rosa</i> - Compasso 168 ao 179.....	122
Exemplo 25 - <i>Salvador Rosa</i> - Compasso 212 ao 250.....	124
Exemplo 26 – <i>Maria Tudor</i> - Compasso 29 ao 32.....	126
Exemplo 27 - <i>Maria Tudor</i> - Compasso 45 ao 50.....	126
Exemplo 28 - <i>Maria Tudor</i> - Compasso 54 ao 68.....	127
Exemplo 29 - <i>Maria Tudor</i> - Compasso 80 ao 98.....	128
Exemplo 30 - <i>Maria Tudor</i> - Compasso 146 ao 149.....	128
Exemplo 31 - <i>Maria Tudor</i> - Compasso 155 ao 161.....	129
Exemplo 32 – <i>Lo Schiavo</i> - Compasso 22 ao 34.....	130
Exemplo 33 - <i>Lo Schiavo</i> (Alvorada) - Compasso 32 ao 37.....	131
Exemplo 34 - <i>Lo Schiavo</i> (Alvorada) - Compasso 63 ao 68.....	133
Exemplo 35 - <i>Lo Schiavo</i> (Alvorada) - Compasso 78 ao 92.....	134
Exemplo 36 – <i>Condor</i> - Compasso 24 ao 31.....	136
Exemplo 37 - <i>Condor</i> - Compasso 81 ao 85.....	137
Exemplo 38 - <i>Condor</i> - Compasso 88 ao 98.....	137

Lista de tabelas

Tabela 1 – Diferentes Denominações para o Trompete Usado por Manuel José Gomes.....	60
Tabela 2: Diferentes Termos para Designar os Instrumentos Trompete e Piston.....	61
Tabela 3 – Trompetistas Adeptos aos Conceitos de Charles Schlueter e Respectivas Instituições que Atuam.....	89
Tabela 4 - Definição dos Conceitos Técnicos e Interpretativos de Charles Schlueter.....	97

Lista de Siglas

UNIRIO	- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UFSM	- Universidade Federal de Santa Maria
UFPE	- Universidade Federal de Pernambuco
UFOP	- Universidade Federal de Ouro Preto
UFMS	- Universidade Federal do Mato Grosso do Sul
UFU	- Universidade Federal de Uberlândia
UFSCar	- Universidade Federal de São Carlos
UFG	- Universidade Federal de Goiás
UnB	- Universidade de Brasília
UFRN	- Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFBA	- Universidade Federal da Bahia
UFMA	- Universidade Federal do Maranhão
UFPA	- Universidade Federal do Pará
UFPB	- Universidade Federal da Paraíba
UFCG	- Universidade Federal de Campo Grande
UFMT	- Universidade Federal do Mato Grosso
UFES	- Universidade Federal do Espírito Santo
UFRJ	- Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFMG	- Universidade Federal de Minas Gerais
UFPR	- Universidade Federal do Paraná
UFRGS	- Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFPeI	- Universidade Federal de Pelotas
UEPA	- Universidade do Estado do Pará
UERN	- Universidade do Estado do Rio Grande do Norte
UEMG	- Universidade do Estado de Minas Gerais

USP	- Universidade de São Paulo
UNICAMP	- Universidade Estadual de Campinas
UNESP	- Universidade Estadual Paulista
UEL	- Universidade Estadual de Londrina
UEA	- Universidade do Estado do Amazonas
UEM	- Universidade Estadual de Maringá
UEPG	- Universidade Estadual de Ponta Grossa
EMBAP	- Escola de Música e Belas Artes do Paraná
UDESC	- Universidade do Estado de Santa Catarina

Lista de Abreviaturas

Trompete em F – Trompete construído com a nota fundamental afinada em Fá.

Trompete em G – Trompete construído com a nota fundamental afinada em Sol.

Trompete em A – Trompete construído com a nota fundamental afinada em Lá.

Trompete em Bb – Trompete construído com a nota fundamental afinada em Si bemol.

Trompete em C – Trompete construído com a nota fundamental afinada em Do.

Trompete em D – Trompete construído com a nota fundamental afinada em Ré.

Trompete em Eb – Trompete construído com a nota fundamental afinada em Mi bemol.

Trompete em E – Trompete construído com a nota fundamental afinada em Mi.

SUMÁRIO

Introdução.....	3
Capítulo:	
1 - Dados Históricos e Musicológicos de Antônio Carlos Gomes.....	11
1.1 - Cenário Operístico do Século XIX no Rio de Janeiro.....	11
1.2 Antônio Carlos Gomes – a Expectativa e Consolidação de um Compositor Genuinamente Brasileiro.....	21
1.3 A Contribuição de Carlos Gomes para a Música Sinfônica Brasileira e Ópera Italiana.....	25
2 - A Constituição do Naípe de Trompete e <i>Cornet</i> por Antônio Carlos Gomes.....	39
2.1 O Trompete – Antecedentes Históricos.....	39
2.2 O Declínio nas Obras para Trompete no Período Clássico.....	40
2.3 O Trompete de Válvulas: Uma Busca pelo Cromatismo	43
2.4 O Uso dos Trompetes de Válvulas nas Orquestras.....	48
2.5 A Importância do <i>Cornet</i> para o Desenvolvimento do Repertório para Trompete de Válvulas.....	52
2.6 O Naípe de Trompete na Obra de Carlos Gomes.....	58
3 - Sugestões Interpretativas ao Naípe de Trompete e <i>Cornet</i> nos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes.....	83
3.1 Levantamento das Publicações de Trechos Orquestrais Escritos para Trompete e <i>Cornet</i>	83
3.2 Dados Históricos da Escola de Trompete Criada por Charles Schlueter.....	84

3.3 A Difusão dos Conceitos de Charles Schlueter no Brasil e sua Concepção na Arte de Tocar Trompete.....	85
3.4 Sugestões Interpretativas.....	97
3.4.1 A Noite Do Castelo – Prelúdio.....	99
3.4.2 Joanna De Flandres – Prelúdio.....	101
3.4.3 O Guarani – Sinfonia.....	103
3.4.4 Fosca – Sinfonia.....	112
3.4.5 Fosca – Fanfarra.....	118
3.4.6 Salvador Rosa – Sinfonia.....	119
3.4.7 Maria Tudor – Prelúdio.....	125
3.4.8 Lo Schiavo – Prelúdio.....	129
3.4.9 Prelúdio IV ato – Alvorada.....	131
3.4.10 Condor – Prelúdio.....	135
Considerações Finais.....	141
Referências	149
Partituras.....	156
Entrevistas.....	157
Discografia.....	157

Anexos:

Anexo 1 – Modelos de Trompetes.....	159
Anexo 2 – Caderno de Trechos Orquestrais do Naípe de Trompete e <i>Cornet</i> dos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes.....	169
Anexo 3 – CD com as Gravações das Sugestões Interpretativas, DVD das Entrevistas.....	195
Anexo 4 - Partituras Reeditadas do Naípe de Trompete e <i>Cornet</i> das Obras pesquisadas.....	197

INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

É de extrema importância salientar a seriedade com que a pesquisa voltada à produção musical brasileira tem se desenvolvido, no Brasil, na atualidade. No caso específico de Antônio Carlos Gomes, compositor nascido na cidade de Campinas, responsável pelo desenvolvimento da música brasileira e da lírica italiana no século XIX, pode-se inferir como necessidade intrínseca à comunidade acadêmica nacional pesquisar sobre as particularidades de suas obras.

Dentro desse contexto, a pesquisa no âmbito da interpretação musical se tornou, nos últimos anos, fonte salutar de aprimoramento científico, revelando trabalhos inéditos e de extrema importância para o desenvolvimento da investigação da música brasileira. Contudo raros são os trabalhos acadêmicos realizados no Brasil designados ao estudo do repertório orquestral brasileiro para trompete.

Com o intuito de sanar parte dessa lacuna, o propósito deste trabalho foi investigar a constituição do naipe de trompete e *cornet*¹ nos Prelúdios e Sinfonias das óperas² de Antônio Carlos Gomes. A escolha do repertório deu-se pela importância desses segmentos musicais na obra do compositor brasileiro. De acordo com pesquisadores da atualidade, os 5 Prelúdios e 3 Sinfonias,

¹ Optou-se nesta tese pelo uso da expressão *cornet* (em inglês) ao invés de corneta. Apesar de esta ser a tradução literal da palavra em português, ela pode ser confundida com os instrumentos usados em Fanfarras e Bandas Marciais (instrumentos cilíndricos que possuem no máximo dois pistões), mas os *cornets* estudados nesta pesquisa (instrumentos cônicos, com três pistões e sonoridade mais *dolce*) detêm construção diferenciada.

² De acordo com SADIE (1994), o termo Prelúdio pode ser definido como “movimento instrumental destinado a preceder uma obra maior, ou grupo de peças” (p. 742). Esse autor esclarece ainda que a Sinfonia, “a partir do séc. XVI, o termo foi aplicado à música destinada a introduzir obras dramáticas... e o tipo de *canzona* predominou como abertura operística” (p. 868). Nos dias atuais, esses dois termos poderiam ser classificados como Abertura, reservado as características estruturais de cada um desses gêneros musicais.

identificados no início de cada uma de suas 8 óperas³, refletem parte do que há de mais significativo na obra sinfônica desse compositor⁴.

Para a realização da presente pesquisa, optou-se metodologicamente por um levantamento dos principais estudos da atualidade que retrataram a contribuição de Carlos Gomes para a música brasileira e desenvolvimento da lírica italiana. Quanto à instrumentação empregada pelo compositor, foram investigadas as especificidades no naipe constituído por trompetes e *cornets*, a originalidade no emprego dos *pistons* nas primeiras obras do compositor campineiro, o uso de 2 trompetes e 2 *cornets* na maioria de suas óperas escritas na Itália e a constituição precoce do naipe formado por 3 trompetes no ambiente musical italiano. Referente à prática interpretativa, foram reeditadas todas as partituras do naipe de trompete e *cornet* das obras pesquisadas a partir dos manuscritos autógrafos. Realizada essa edição, selecionaram-se os trechos de maior relevância para o naipe, aos quais foram atribuídas sugestões interpretativas e gravadas em forma de *Compact Disc* (CD)⁵. Tais sugestões e o referencial auditivo servirão como ferramenta interpretativa aos trompetistas que desejarem utilizá-las na interpretação das obras estudadas.

Com o intuito de estabelecer referencial teórico conciso das propostas interpretativas aplicadas ao objeto de estudo da pesquisa, utilizaram-se os conceitos técnicos e interpretativos de Charles Schlueter (1939)⁶, identificados

³ Ordem cronológica das óperas escritas por Carlos Gomes: *Noite do Castelo* (1861), *Joana de Flandres* (1863), *O Guarani* (1869), *Fosca* (1872), *Salvador Rosa* (1874), *Maria Tudor* (1879), *Lo Schiavo* (1888) e *Condor* (1891).

⁴ Dentre os estudiosos que pesquisaram esse assunto, destacam-se GOES (1996), PUPO NOGUEIRA (2006) e VIRMOND (2008).

⁵ A gravação desses trechos foi realizada pelo autor com a participação especial do Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões, Prof. Ms. Maico Lopes e Prof. Gilson Santos, na cidade do Rio de Janeiro entre os dias 5 e 8 de abril de 2010, no estúdio *A Casa Estúdio*.

⁶ Charles Schlueter, ex-primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica de Boston, foi aluno de Willian Vacchiano e atualmente é professor do *New England Conservatory*. Vacciano foi professor da *Julliard School* e ex-primeiro trompetista da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque.

historicamente como Escola de Trompete de Boston (E.T.B.). A escolha baseou-se no fato de essa escola, além de ser referência anterior na pesquisa de mestrado do autor, possuir maior difusão acadêmica e influência interpretativa dentro do território brasileiro.

Este estudo teve, pois, como objetivos: investigar a contribuição de Antônio Carlos Gomes na inovação instrumental empregada no naipe de trompetes e *cornets*, tanto no Brasil quanto na Itália no século XIX; pesquisar dentro da evolução histórica da construção do trompete, o uso das novas técnicas e instrumentos utilizados por Carlos Gomes em sua época; editar as partituras dos naites de trompetes e *cornets* dos Prelúdios e Sinfonias das óperas do compositor brasileiro, a partir dos manuscritos autógrafos; identificar os trechos orquestrais mais significantes para o naipe de trompete e *cornet* das obras envolvidas na pesquisa; oferecer sugestões interpretativas a cada excerto selecionado a partir da unidade de análise prática proveniente dos conceitos de Charles Schlueter; elaborar textos explicativos e editar os trechos orquestrais identificados nas obras pesquisadas, com a finalidade de organizar um livro em forma de *Orchestral Excerpts*⁷; gravar em CD a interpretação dos trechos selecionados, para que sejam utilizados como referencial auditivo.

A originalidade e relevância desta pesquisa justificam-se pelo inédito estudo da contribuição de Antônio Carlos Gomes na instrumentação orquestral da música sinfônica brasileira e lírica italiana, por meio do naipe de trompetes e *cornets*. Outro enfoque inédito do estudo relaciona-se às sugestões interpretativas nas obras pesquisadas, pois uma questão envolve todo o processo de investigação desta tese: Qual seria a interpretação mais fidedigna das obras de Carlos Gomes envolvidas nesta pesquisa? Para contribuir com a resposta a essa questão, destacam-se elementos como a escolha adequada dos instrumentos indicados por Gomes, os quais remontam uma diferença timbrística entre si no mesmo naipe. No

⁷ Expressão da língua inglesa que retrata os métodos e estudos dos Trechos Orquestrais mais importantes das obras dos diferentes compositores ocidentais.

que se refere ainda à interpretação, os procedimentos interpretativos propostos oferecem ao instrumentista uma ferramenta não só para interpretar as obras pesquisadas, mas também para ser estendida a outros compositores daquele período que figuram com o mesmo estilo musical.

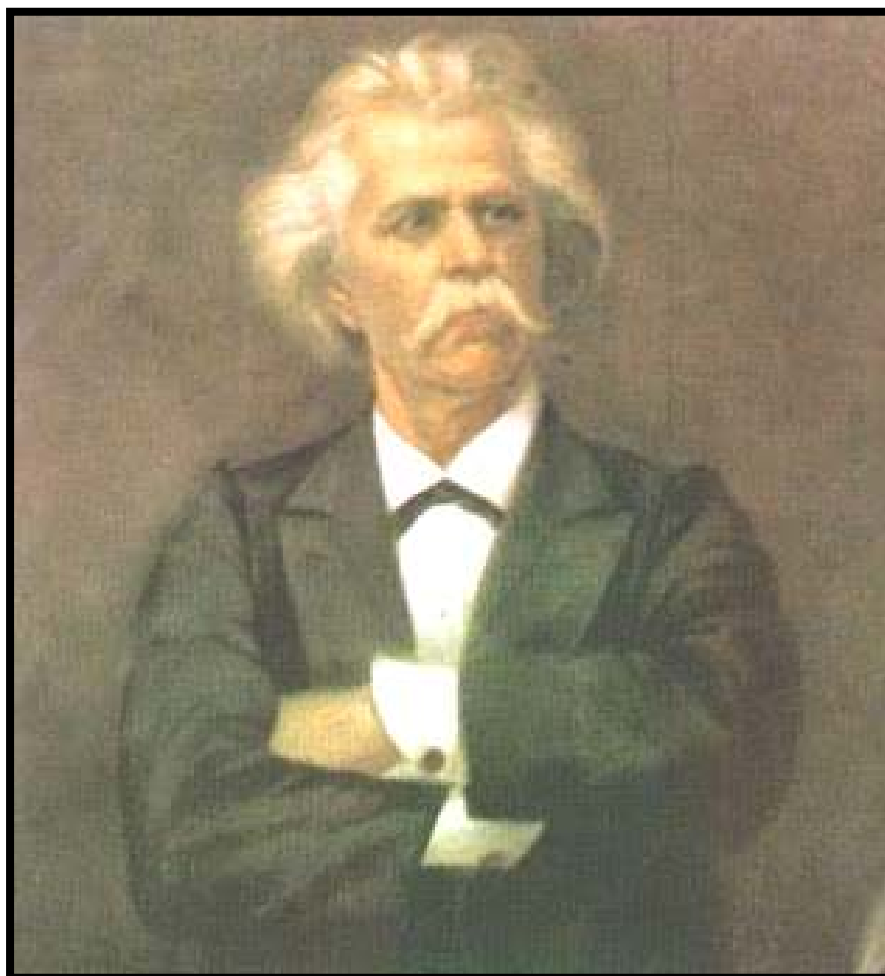
Importante ressaltar que, através do levantamento bibliográfico, ao pesquisar os mais diferenciados livros especializados no segmento de *Orchestral Excerpts*, não se encontrou nenhum trabalho de excertos musicais dos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Carlos Gomes. Por conseguinte, o livro em forma de trechos orquestrais para o naipe de trompete e *cornets*, apresentado no Anexo 2, mostra-se como um produto inédito e certamente poderá ser publicado, o que proporcionará aos instrumentistas uma fonte de preparo para concursos e testes que envolvem as obras de Gomes trabalhadas nesta pesquisa. Outro produto original apresentado nesta tese é a edição das partituras dos naipes de trompete e *cornet*, assim como a gravação dos trechos musicais estudados.

Para elucidar como esta tese foi organizada, no Capítulo 1 encontram-se relacionados os estudos atuais sobre a atuação de Antônio Carlos Gomes no ambiente musical do Rio de Janeiro e da Itália. A partir desses trabalhos, procurou-se observar a contribuição de Carlos Gomes para a afirmação da música nacional e o desenvolvimento da lírica italiana. Nesse estudo especificou-se a constituição do naipe de trompete e *cornet* como uma das inovações instrumentais do compositor brasileiro, tanto em solo brasileiro quanto italiano. O Capítulo 2 apresenta pesquisa sobre desenvolvimento histórico do sistema de válvulas do trompete, priorizando a utilização de tal instrumento nas obras dos compositores mais proeminentes do século XIX e nas obras de Gomes no Brasil e na Itália. No Capítulo 3 apresenta-se uma proposta interpretativa das obras pesquisadas. Para atingir essa finalidade, revisaram-se todas as partituras envolvidas na pesquisa, reeditando-as a partir dos manuscritos autógrafos. Realizadas as edições, selecionaram-se os trechos orquestrais mais relevantes para o naipe de trompete e *cornet*. A esses excertos foram atribuídas sugestões interpretativas que

envolveram desde a escolha instrumental, trompetes e/ou *cornets*, a propostas interpretativas fundamentadas nos conceitos oriundos de Charles Schlueter.

Como referência auditiva dos conceitos técnicos e interpretativos empregados no estudo, todos os excertos selecionados foram gravados em CD. Assim, os produtos da pesquisa, tais como a gravação, o caderno de trechos orquestrais e as partituras reeditadas do naipe de trompete e *cornets* das obras estudadas, podem ser encontrados nos Anexos 2, 3 e 4 desta tese.

CAPÍTULO 1



Capítulo 1 - Dados Históricos e Musicológicos de Antônio Carlos Gomes

1.1 Cenário Operístico do Século XIX no Rio de Janeiro

Para maior contextualização do cenário musical operístico do início do século XIX no Rio de Janeiro, é necessário estudar as atividades musicais existentes na Capital da Província antes mesmo da transferência da Corte Portuguesa para o Brasil, em 1808.

Identifica-se que, ainda no séc. XVIII, no ano de 1758, foi fundada a Casa da Ópera de Manuel Luiz Ferreira⁸. Apesar de ter sido teatro particular, encenava-se número considerável de óperas, ligadas, geralmente, às celebrações da Corte⁹. Dessa forma, é possível averiguar que, embora a Casa da Ópera não tenha sido construída para as atividades da Corte, ela servia como centro de produção operística antes e no início da Corte Portuguesa no Brasil.

Com o estabelecimento da Família Real Portuguesa no Rio de Janeiro, houve maior necessidade de um teatro com acomodações mais apropriadas¹⁰, que pudesse abarcar os grandes espetáculos aos quais a Família Real estava acostumada. Aliás, a construção de um novo teatro não foi o único investimento da Corte Portuguesa no Brasil, mas também a promoção de bolsas de estudos para a Europa a artistas e intelectuais brasileiros, no sentido de oferecer maior erudição aos pensadores brasileiros¹¹.

⁸ Denominada, muitas vezes, ou como Ópera Nova, ou Real Teatro ou Teatro Régio. Originalmente pertencia ao Padre Boaventura e foi arrendada a Luís Marques Fernandes até 1772. Depois foi cedida a Luís Dias de Souza, que estabeleceu sociedade com Manoel Luiz Ferreira.

⁹ De acordo com KHÜL (2002, p. 6), pode-se averiguar que pelo menos quatro óperas de caráter celebrativo da Corte foram encenadas na Casa da Ópera: *Triunfo da América* (1810); *L'oro non compra amoré* (1811); *A união venturosa* (1811); e *Artaserse* (1812).

¹⁰ Esclarece Kühl (2002, p. 5-6) que, muitas eram as queixas dos frequentadores da Casa da Ópera, devido a falta de infra-estrutura, de higiene e de organização do teatro.

¹¹ Segundo GÓES (1996, p. 35), muitos estudantes foram enviados para a Europa. Dentre eles destacam-se Aires de Albuquerque Gama Filho, Caetano Lopes de Moura, Pedro Américo, Castanetto, Almeida Junior, Francisco de Sá, Daniel Bérard, Luisa Leonardo, José de Lima

Nas descrições de Ayres de Andrade¹², a ideia da construção de um grande teatro no Rio de Janeiro partiu do comerciante Fernando José de Almeida e documentos comprovam o envio do projeto ao Príncipe Regente. Dom João rendeu-se à necessidade da construção de um teatro que atendesse às necessidades da nova sede da monarquia, fundamental para o estabelecimento e construção de uma capital digna para o novo reinado. Assim, em 28 de maio de 1810 D. João assinou o decreto de construção do novo teatro. Eis a resolução original do decreto:

Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um Teatro decente e proporcionado à população, e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas Províncias de todos os meus Estados, fui servido encarregar ao Doutor Paulo Fernandes Vianna, do Meu Conselho e Intendente Geral da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir e conservar sem dispêndio das rendas públicas, e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fiéis vassallos, a quem antes desejo aliviar de todas elas; e havendo-me proposto o mesmo Intendente que grande parte dos meus vassallos residentes nesta Corte me haviam já feito conhecer que por ser esta obra do meu real agrado, e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade e dar-me mais uma prova de seu amor, e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar o dito Teatro debaixo de minha protecção, e de permitir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Teatro de S. João. Querendo corresponder ao amor que assim mostram à minha real pessoa, e com que tanto se distinguem nesta ação, sou servido honrar o dito Teatro com a minha real

Fleming, Henrique Osvald, Julio Cesar Ribeiro de Souza, Manuel Caetano da Silva Lara, José Gomes Calaça, Adolfo José Soares de Melo, Pedro Gonçalves da Silva e Henrique Alves de Mesquita, trompetista e compositor, que foi enviado a Paris em julho de 1857, antes, portanto, de Carlos Gomes, para complementar seus estudos musicais. Contudo, de todos esses estudiosos, Carlos Gomes foi o artista que mais se destacou no cenário nacional e internacional de sua época.

¹² ANDRADE (1967, vol 1, p.106-107).

protecção, e com a pretendida invocação, aceitando além disso a oferta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno para este fim proporcionado, que possui defronte à Igreja da Lampadosa, permitindo que nele se erija o dito Teatro, segundo o plano que me foi presente, e que baixará com este assinado pelo mesmo proprietário do dito terreno, que além disso se oferece a concorrer com seus fundos, indústria, administração e trabalho, não só para a ereção, como para o reger, e fazer trabalhar. E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que tudo, quando for necessário, para o seu fabrico, ornato e vestuário, até o dia em que se abrir, e principiar a trabalhar, se dê livre de todos os direitos nas Alfândegas, onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto, ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele, e que de muitos anos se não tem concluído; e que, depois que entrar a trabalhar, para seu maior aceio, e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo o plano que eu houver de aprovar, a benefício do mesmo Teatro. E porque também é justo e de razão que os acionistas, que concorrem para o fundo necessário para sua ereção, fiquem seguros assim dos juros dos seus capitais que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o mesmo Intendente Geral da Policia, a cuja particular e privativa inspecção fica a dita obra e o mesmo Teatro, faça arrecadar por mão de um tesoureiro, que nomeará, todas as ações, de despendê-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros, e a amortização dos principais, para, depois de extintos estes pagamentos, que devem ser certos, e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos os seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando entretanto o dito edifício e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrato dos referidos fundos. O Conde de Aguiar, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Brasil, o tenha assim entendido e faça executar com as suas ordens necessária ao Intendente Geral da Policia e mais Estações onde convier. Palácio do Rio de Janeiro em 28 de Maio de 1810. Com rubrica do Príncipe Regente¹³.

¹³ In ANDRADE (1967, vol. 1, p. 109-110).

O projeto de execução do teatro foi do Marechal João Manuel da Silva e foi inaugurado em 12 de outubro de 1813. Segundo Monsenhor Pizarro¹⁴, “acomodava com facilidade 1.200 pessoas na platéia e tinha quatro ordens de camarotes, num total de 112”. Trinta deles eram de primeira ordem, vinte e oito de segunda, vinte e oito de terceira e vinte e seis de quarta.



Figura 1 - Thomas Ender – *Real Teatro S. João* (1817)¹⁵.

De acordo com as descrições do *site* oficial dos Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro¹⁶, as atividades do Teatro São João duraram pouco mais de 10 anos e 5 meses, pois, em 25 de março de 1824, após o espetáculo, a imponente casa pegou fogo. Com aproximadamente dois anos de reforma, reabriu suas

¹⁴ *IDEM.*

¹⁵ LIMA (2000, p. 43).

¹⁶ In <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=40&cdP=14>. Acesso em: 12 ago. 2008.

portas em 22 de janeiro de 1826, agora com o título de Imperial Theatro de São Pedro. Anos mais tarde, novamente mudou de nome, e em 1831, foi denominado Theatro Constitucional Fluminense. A partir de 1923, passou a se chamar Teatro João Caetano.

Embora já houvesse determinada atividade cultural na Capital da Província, com a presença da Família Real e a construção do teatro São João no Rio de Janeiro, o ambiente tornou-se favorável para o aumento de encenações de óperas. Pode-se comprovar esse fato, ao se observar a atividade operística entre 1810 e 1822, de acordo com o levantamento realizado na pesquisa de KÜHL (2002, p. 42-126).

Ao se analisar as anotações de ANDRADE (1967, vol. 1, p. 105-126), pode-se constatar que, do repertório apreciado no Rio de Janeiro, nas décadas de 1810, 1820 e 1830, as óperas de Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) eram muito mais apresentadas as dos demais compositores. Segundo KÜHL (2002, p.106), o gosto peculiar pelas obras de Rossini nada mais era que o reflexo do que acontecia na lírica italiana, pois o compositor era considerado, muitas vezes, como o salvador dos eternos problemas das óperas, destacados no século XVII e XVIII, pelos Arcades¹⁷.

Também importante para a compreensão do ambiente musical daquele período, a música sacra teve destaque na evolução composicional brasileira. Nesse sentido, com a implantação da Capela Real no ano de 1808, foi nomeado mestre de capela da Sé o Pe. José Maurício de Nunes Garcia (1767-1830). Muitas das obras desse compositor, sacras e profanas, perderam-se ao longo dos anos. KIEFER (1977, p. 58), contudo, destaca que a primeira manifestação sinfônica

¹⁷ Os Arcades eram membros da sociedade italiana, do final do séc. XVIII, que promoviam reuniões para discutirem a respeito das artes em geral. Dentre os principais problemas apontados por eles, destaca-se a preocupação com a coerência entre texto e música, pois, na maioria das óperas dos séculos XVII e XVIII, não havia essa preocupação, o que as tornava uma “colcha de retalhos”.

brasileira surgiu a partir de uma composição do Pe. José Maurício: a *Abertura em Ré Maior* (s/d).

Entretanto, a partir de 1811, com a vinda do compositor português Marcos Antonio da Fonseca Portugal (1762-1830), convidado pela Família Imperial para atuar como o novo mestre de música da Capela Real no Brasil, a produção musical e o destaque individual do Pe. Maurício se arrefeceram na Corte¹⁸. Contudo o compositor brasileiro continuou como professor de música e teve na figura de Francisco Manuel da Silva (futuro compositor da música do Hino Nacional Brasileiro e primeiro diretor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro) seu aluno mais ilustre.

Outro relevante compositor que esteve no Brasil, motivado pela criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, foi o austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858)¹⁹. Discípulo de Joseph Haydn (1732-1809), Neukomm foi designado para lecionar harmonia e contraponto no Brasil, mas não chegou a assumir o cargo²⁰. Apesar da interferência contrária de Marcos Portugal às atividades didáticas de Neukomm, seus ensinamentos foram passados ao próprio Imperador D. Pedro I e a Francisco Manuel da Silva, um dos principais compositores no Brasil Imperial. Apesar de sua curta estada (1816 a 1821), escreveu muitas obras (missas, óperas, sinfonias, cantatas, música de câmara e sonatas). Destaca ainda KIEFER (1977, p. 63) que a mais importante obra escrita pelo compositor austríaco no período em que permaneceu no Brasil foi *O amor brasileiro* – peça para piano cujo tema foi extraído de um Lundu²¹. Pontua KÜHL (2002, p. 153) que

¹⁸ Esse episódio foi configurado como um dos mais favoráveis e importantes para o compositor brasileiro, considerado por alguns estudiosos como um dos precursores da música nacional.

¹⁹ Chegou em 1816 com a Missão Francesa. Tal missão era formada por vários artistas europeus contratados para capacitar os artistas brasileiros com a vinda da Família Real ao Brasil.

²⁰ KIEFER (1977, p. 61).

²¹ Nas descrições de SADIE (1994, p. 554), o Lundu é originalmente uma dança africana que se tornou, no final do século XVIII, gênero popular de canção cultivado nos salões da aristocracia do Rio de Janeiro e de Lisboa. Na década de 1830, o Lundu das áreas urbanas evocava o caráter sentimental da Modinha.

“Neukomm seria um representante ilustrado da nova música e M. Portugal, um resquício da ópera italiana do século XVIII”.

Embora tal assunto possa ser estudado sob diferentes pontos de vista, é possível aferir na literatura que, naquele momento, iniciou-se a dicotomia estética que permitiu ao Pe. José Maurício posição de destaque no que tange à procura de uma produção musical brasileira. Nesse caminho, a publicação da biografia de Haydn por J. de Le Breton proporcionou autenticidade às obras do padre brasileiro, que, assim, alinhava-se com o pensamento estético e musical da nova música defendida pelos integrantes da Missão Francesa. Sobre esse fato, KÜHL (2002, p. 151) esclarece que:

Do ponto de vista de uma história mais tradicional e nacionalista da música brasileira, Marcos Portugal seria o grande rival do Padre José Maurício, um dos ilustres filhos da terra. Assim, diante de uma música “estrangeira”, o talento do mulato José Maurício seria a alternativa mais autenticamente brasileira, e os confrontos e intrigas envolvendo os dois músicos seriam o foco de interesse de diversos estudiosos. De um lado, a exuberante música dos italianos, ligada a uma vasta tradição operística, já em “decadência”, diante da qual alguns críticos do norte da Europa torciam o nariz. De outro, uma música mais “séria” e “respeitável”, ligada à tradição “germânica” e, misteriosamente vinculada a ela, o Padre José Maurício, talento natural da própria terra. Cria-se, desse modo, uma oposição entre um lado sério e “brasileiro” e outro exuberante e italiano. A publicação da vida de Haydn, nesse contexto, teria então como objetivo fortalecer o lado germânico; através de seu caráter exemplar, a vida de Haydn e o rigor de suas obras desempatariam uma disputa entre as duas facções, pelo menos no nível da reflexão teórica. É importante lembrar que o confronto entre estilos nacionais, “alemão” e “italiano”, já se configurara na Europa, com variados desdobramentos, e, no Brasil, desenvolve-se através dos compositores mencionados.

Dessa forma, a identificação entre o Pe. José Maurício, J. Le Breton e S. Neukomm sofria influência do exemplo musical de J. Haydn. Nesse sentido, a música do padre brasileiro representava a música séria e “misteriosamente”

estaria ligada à tradição germânica. Vale ressaltar que a investigação do “mistério” que envolve os dois compositores é fonte valiosa de pesquisa e certamente poderá ser realizada em futuros estudos.

Com a vinda de Marcos Portugal e da Missão Francesa, iniciou-se no país uma dicotomia estética e composicional entre a tradição italiana (representada, sobretudo, pelo compositor lusitano - baseada nos parâmetros composicionais operísticos) e a germânica (representada pelo Pe. José Maurício - com indícios de ideal Pré-Romântico).

Nesse momento histórico, a figura de Francisco Manuel da Silva foi de extrema relevância, pois, após a morte do Pe. Maurício e de Marcos Portugal em 1831, tornou-se, em 1842, Mestre de Música da Capela Imperial. Além das atividades de música sacra, Francisco Manuel foi grande fomentador das sociedades de concerto que se formaram no Rio de Janeiro, nas décadas de 1830 e 1840. Ademais, na área acadêmica, foi nomeado primeiro diretor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 1847.

Mesmo havendo determinada divergência estética entre compositores brasileiros, é possível averiguar que, até a primeira metade do séc. XIX, as concepções musicais dos compositores no Brasil baseavam-se preferencialmente em referenciais Clássicos (principalmente as óperas italianas), enquanto alguns países da Europa, como Alemanha e França, já sinalizavam tendência ao romantismo. Nesse sentido, o contato de D. Pedro I e Francisco Manuel com Neukomm possibilitou, principalmente ao compositor brasileiro, a abertura aos ideais Românticos. As composições do Hino Nacional por Francisco Manuel e do Hino da Independência por D. Pedro I iniciaram a tendência estética que perpassou a segunda metade do séc. XIX no Brasil: a busca da auto-afirmação nacional.

Contudo, segundo declarações de KIEFER (1977, p. 78), as obras do Pe. Maurício e de Francisco Manuel não refletiam diretamente sobre uma consciência

nacional, pois, segundo esse autor “não refletem nenhuma postura Romântica ou uma intencionalidade no sentido de auto-afirmação nacional”.

Porém, difícil a tarefa de aferir uma identidade nacional, devido à tamanha pluralidade cultural e territorial do Brasil. Muitos pensadores buscaram a definição de identidade nacional. No campo musical, Manuel José de Araújo Porto Alegre (1806-79) foi uma das principais figuras do romantismo/nacionalismo brasileiro, pois a primeira tentativa de nacionalização da música brasileira deu-se, em 1852, por meio da encomenda do diretor do Teatro Provisório, desembargador João Antônio de Miranda (s/d), a Araújo Porto Alegre para escrever um libreto com assunto histórico nacional. A composição foi delegada ao maestro Gioacchino Giannini (1817-60 - futuro professor de Carlos Gomes) e, dessa combinação, surgiu a cantata *Véspera dos Guararapes* encenada em 1856. Para ANDRADE (1967, vol. 2, p.83):

Foi, com efeito, essa obra que constituiu a primeira tentativa de nacionalização da música brasileira, tentativa essa que procurava alcançar por duas vias o objetivo que a inspirava: de uma parte reproduzindo um assunto histórico que punha um relevo a bravura do nativo brasileiro; de outra, rasgando perspectivas novas para o canto em idioma nacional.

Segundo KIEFER (1977, p. 78), o desembargador João Antônio de Miranda, em busca da afirmação nacional “promove uma espécie de concurso para interessar os escritores e poetas... no meio desta agitação, no entanto, emergiu a *primeira ópera brasileira em português*”. Trata-se de *Marília de Itamaracá*, escrita em 1854.

Para MARIZ (2000, p. 75), o movimento operístico nacional tomou tamanha proporção que, em 1857, culminou na fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, liderada pelo espanhol Dom José Zapata y Amat (1810-75). A academia, que tinha como objetivo promover espetáculos em português durou apenas dois anos, mas, pondera ANDRADE (1967, Vol. 2, p. 100-101), que, apesar do curto tempo de duração, a academia produziu bons frutos, referindo-se

preponderantemente a Antônio Carlos Gomes (1836-96). De acordo com KIEFER (1977, p. 82), no ano de 1863, após a apresentação da ópera *O Vagabundo* de Henrique Alves de Mesquita, o movimento da ópera nacional findou-se devido a fatores artísticos, sociais e econômicos que desencadearam o abandono desse projeto.

Foi na ópera brasileira que o movimento em prol da língua nacional teve maior envergadura. KIEFER (1977, p. 77) esclarece que as ideias românticas, na busca da auto-afirmação nacional, manifestaram-se, na época, por meio de “valorização da língua nacional nos textos de música cantada, escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas, tendências indianistas e anti-escravistas”.

Atualmente, há, entre vários autores, certa divergência sobre qual é a primeira ópera genuinamente brasileira. Alguns estudiosos defendem *Marília de Itamaracá* (1854), de Luis Vicente De Simoni (1792-1881) e Adolfo Maersch (1820-88), que apesar de apresentar temas nacionais, foi escrita por libretista brasileiro e compositor alemão. Outros optam pela *Noite de São João* (1860), com libreto de José de Alencar (1829-77) e música de Elias Álvares Dutra (s/d), que também aborda temas nacionais e foi escrita por libretista e compositor brasileiro.

A ópera *Moema e Paraguaçu*, encenada em 1861, foi outra obra de importância histórica. De acordo com KIEFER (1977, p. 81), a obra possuía libreto de Francisco Bonifácio de Abreu (s/d) e música de Sangiorgi (s/d), maestro italiano. Nesse mesmo ano, veio à cena a primeira ópera de Antônio Carlos Gomes: *A Noite do Castelo*, com libreto de Antônio José Fernandes dos Reis, extraído do poema de mesmo nome de Antônio Feliciano de Castilho. Seguindo a cronologia, constata-se que *A Noite do Castelo* é a segunda ópera genuinamente brasileira, pelo fato de a composição e o texto terem sido realizadas por brasileiros. Entretanto, se for considerada apenas música de autor brasileiro e texto de estrangeiro, ela será a quarta das óperas citadas.

Para demonstrar a credibilidade da composição da ópera *A Noite do Castelo*, necessário se faz destacar, com exatidão, as palavras do pesquisador ANDRADE (1967, vol. 2, p. 100):

Na noite de 4 de setembro terá lugar o acontecimento máximo da temporada, aquele que importava na concretização de todas as esperanças que o movimento pela criação de um teatro lírico nacional vinha aglomerando em torno de si e que por si só bastava para perpetuá-lo nos anais da música no Brasil como algo de transcendente significação.

Naquela noite, no Teatro Lírico Fluminense, dava o primeiro passo na conquista do título de maior compositor dramático de toda a América no século XIX o jovem aluno do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, Antônio Carlos Gomes.

Desse texto de Ayres de Andrade, pode-se concluir a importância do compositor paulista naquele contexto histórico, em que a busca pela afirmação de obras nacionais aparece de forma abrangente. Antônio Carlos Gomes, no entanto, não teve apenas papel fundamental, por meio de sua produção operística, na afirmação da nacionalidade, mas também no desenvolvimento da ópera italiana, como poderá ser detalhado nas páginas que seguem este trabalho.

1.2 Antônio Carlos Gomes: a Expectativa e a Consolidação de um Compositor Genuinamente Brasileiro

De acordo com NOGUEIRA (2003, p. 9), *Tonico*, apelido carinhosamente conferido ao compositor, nasceu no dia 11 de julho de 1836²² e iniciou seus estudos musicais com seu pai, o maestro Manuel José Gomes (1792-1868), na cidade de Campinas – Estado de São Paulo²³. No ano de 1859, após uma apresentação na cidade de São Paulo com seu irmão José Pedro de Sant'Anna

²² Segundo a pesquisadora Lenita Nogueira, não se sabe exatamente a data do nascimento do compositor, pois o registro em cartório deu-se em 19 de julho de 1836.

²³ O nome da cidade de Campinas no momento do nascimento de Carlos Gomes era Vila de São Carlos e pertencia ao município de Jundiaí.

Gomes (1834-1908) e o amigo Henrique Luis Levy (s/d), mudou-se para o Rio de Janeiro por insistência de seus ilustres amigos da Capital da Província e da Faculdade de Direito do Largo São Francisco²⁴. A intenção era de aprofundar seus estudos na capital brasileira. No Conservatório Imperial do Rio de Janeiro, destacou-se entre os compositores daquele período e iniciou sua jornada musical que o levou à Itália, onde escreveu a maioria de suas composições.

Importante ressaltar que, no ano de 1861, com apenas 25 anos de idade, Carlos Gomes tornou-se regente da Ópera Nacional do Rio de Janeiro e lá deu início à sua produção operística²⁵. A primeira ópera foi *A Noite do Castelo*, em 1861, seguida de *Joana de Flandres*, em 1863. A composição da segunda ópera rendeu a Gomes uma bolsa de estudos em Milão²⁶, berço da ópera italiana. Na Itália, nasceram as óperas *O Guarani* (1869), *Fosca* (1872), *Salvador Rosa* (1874), *Maria Tudor* (1879), *Lo Schiavo* (1888), *Condor* (1891) e o Poema Sinfônico *Colombo* (1892).

Foi também na Itália que o compositor brasileiro se casou com Adelina Perí, em 1873, e teve cinco filhos - Carlota Maria Gomes, Carlos André Gomes, Mário Perí Gomes, Manuel José Gomes, Ítala Vaz Gomes de Carvalho. Nas descrições de PENALVA (1986, p. 41), com o fim de seu casamento e o fracasso nas estreias das suas mais importantes óperas, surgiram sérias dificuldades financeiras, o que trouxe para a vida de Carlos Gomes constante inquietação. Alguns autores atribuem o declínio pessoal do compositor aos atritos conjugais, às dificuldades

²⁴ Dentre esses amigos, destacavam-se José Bonifácio, Rangel Pestana, Salvador de Mendonça, Prudente de Moraes e Campos Sales.

²⁵ MARIZ (2000, p. 76).

²⁶ Embora essa bolsa tenha sido concedida para estudar no Conservatório de Milão, a matrícula do compositor não foi aceita por motivos de idade e de formação musical. Contudo, Carlos Gomes realizou o curso de composição com os professores Lauro Rossi e Alberto Mazzucatto, ambos docentes do Conservatório de Milão. Dessa forma foi possível que o compositor brasileiro fosse diplomado como *Maestro Compositore* por aquela instituição no ano de 1866.

financeiras e à doença que desenvolveu por volta de 1890²⁷, o que resultou em longos períodos sem nada compor e muitas obras inacabadas.

Convidado para assumir o cargo de diretor do Conservatório de Música do Pará, pelo governador daquele Estado, mudou-se para Belém, em maio de 1896. Com a doença bastante avançada, tomou posse do cargo de diretor, mas não conseguiu desempenhar suas funções, pois estava muito debilitado. No dia 16 de setembro de 1896, faleceu na capital do Estado do Pará.

Ponderando sobre sua relevância para a música no Brasil, vários autores, tais como VIRMOND (2007), PUPO NOGUEIRA (2006), COELHO (2002), GÓES (1996) e ANDRADE (1967), destacam que Carlos Gomes despontou no cenário musical brasileiro envolto pela necessidade da auto-afirmação nacional, utilizando-se, além dos elementos estético-musicais em voga na época²⁸, novos procedimentos de escrita musical provenientes das culturas germânica e francesa. Aponta RINALDI (1950, p. 26) que, ainda na juventude em Campinas, apresentava peças de câmara de compositores de tradição germânica, dentre eles J. Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) e que é possível identificar, logo nas suas primeiras obras, traços da música alemã. Declara TANK (2006, p. 31) que “ele próprio possuía o romantismo no temperamento, traduzido em suas atitudes diante do amor, da família, da pátria”.

Para ELLMERICH (1964, p. 157-158), Gomes:

Tornou-se talvez o maior herói não-militar brasileiro do decênio 1870-1890, isto é, o mais aclamado e o glorificado por maior número... Nem Castro Alves nem Gonçalves Dias nem Macedo nem José de Alencar parecem ter alcançado popularidade igual.

²⁷ Carlos Gomes foi vítima de um câncer na língua.

²⁸ Elementos provenientes da música italiana, pois refletiam o que mais se admirava na sociedade brasileira, durante a primeira metade século XIX.

De acordo com as considerações de PUPO NOGUEIRA (2006, p. 28), entre diferentes autores, sua concepção musical foi compreendida por duas correntes estéticas: a romântico/nacionalista e a nacionalista/modernista²⁹. Tal reflexão pode ser aferida na própria formação musical do compositor, pois, apesar de ter professores ligados à tradição italiana³⁰, foi latente na sua vida acadêmica o contato com músicos estrangeiros. Desses músicos, as tendências estéticas, voltavam-se, muitas vezes contrárias às que impregnavam a sociedade musical brasileira.

Pondera ainda PUPO NOGUEIRA (2006 – p. 50) que, apesar de o compositor de *O Guarani* ter iniciado seu aprendizado musical com o próprio pai, teve contato direto com os franceses Paul Julien e Henrique Luiz Levy ainda em sua cidade natal. Também o próprio Francisco Manuel da Silva tornou-se tutor intelectual de Carlos Gomes no período de estudos no Rio de Janeiro e na Itália³¹.

Por meio de uma espécie de amálgama³², consolidada por diversificadas tendências estéticas, foi possível que Gomes formasse seu próprio estilo, utilizando elementos musicais em voga naquele período, incluindo novas informações, o que o diferenciou no meio musical brasileiro e no italiano a partir da metade do século XIX. Vale ressaltar a ponderação dos críticos norte-americanos a respeito da obra *Saluto del Brasile* (1876) apresentada nos Estados Unidos.

²⁹ Para PUPO NOGUEIRA (2006, p. 28), a definição romântico-nacionalista apoiava-se em matizes ufanistas e convertia o compositor em exemplo “edificante”, fruto da “excepcionalidade individual do gênio brasileiro” e que fez “sucesso lá fora”. Já a definição nacionalista-modernista proveniente do pensamento estético pós Semana de 22, reduzia a obra de Carlos Gomes apenas à sua importância histórica, considerando-a indigna de influenciar as futuras gerações por não possuir valor autêntico “nacional” e “racial”, já que sua música não se desenvolvia a partir de “raízes nacionais”, mas sim de modelos do melodrama italiano da segunda metade do século XIX (todos os grifos foram realizados pelo autor).

³⁰ G. Giannini no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro, Lauro Rossi e Alberto Mazzucato, ambos no Conservatório de Milão.

³¹ PUPO NOGUEIRA (2006, p. 57).

³² De acordo com FERREIRA (1993, p. 26) o termo amálgama pode ser compreendido como a mistura de diversos elementos que contribui para formar um todo.

Segundo as descrições de PENALVA (1986, p. 90) “os críticos de Filadélfia exaltaram-lhe a capacidade de sintetizar o melhor da escola italiana e alemã”³³.

Para MARIZ (2000, p. 75), atestado por RINALDI (1950, p. 54) “o Brasil pode vangloriar-se de haver produzido o maior compositor das Américas no século XIX”, referindo-se à importância do compositor Antônio Carlos Gomes nesse período histórico. VIRMOND (2007, p. 22) e GÓES (1996, p. 33) vão além de Vasco Mariz, ao afirmarem que Carlos Gomes auxiliou decisivamente no processo de desenvolvimento da ópera italiana da segunda metade daquele século. PUPO NOGUEIRA (2006, p. 21-22), no seu trabalho sobre o tratamento sinfônico das aberturas das óperas de Gomes, pontua que sua obra:

Pode ser entendida como o primeiro corpo significativo de repertório sinfônico de concerto da história da música brasileira – para muito além do padrão musical exigido pelo palco italiano desse período.

Embora o presente trabalho se concentre nas inovações propostas por Antônio Carlos Gomes na instrumentação orquestral, mais precisamente no naipe de trompete e *cornet*, torna-se necessário, contudo, refletir sobre as considerações dos autores que se referem à colaboração de Carlos Gomes no desenvolvimento da música sinfônica brasileira e também da lírica italiana, para maior compreensão da real relevância de Gomes para a música do século XIX.

1.3 A Contribuição de Carlos Gomes para a Música Sinfônica Brasileira e Ópera Italiana

Embora as pesquisas atuais procurem abordar, com autoridade, o verdadeiro significado da obra de Carlos Gomes para o desenvolvimento da música brasileira, pesquisar sobre a obra gomesiana, nas primeiras décadas do século XX, tornou-se prática totalmente desaconselhável, na ótica dos pensadores

³³ Uma das principais relações com a música sinfônica germânica é a busca por uma escrita essencialmente orquestral, propondo o rompimento com a vocalidade das melodias e/ou apelo constante ao *cantabile* expressivo em seus Prelúdios e Sinfonias.

modernistas brasileiros. Para esses intelectuais, a produção musical de Gomes refletia mais a música italiana do que a brasileira³⁴. Atesta a afirmação CONTIER (1977, p. 542-543) ao declarar que:

Muitos historiadores, dentre os quais Renato de Almeida, Mario de Andrade e Vasco Mariz, não foram taxativos ao julgar a obra de Carlos Gomes como algo exterior à nação. Entenderam-na como representativa da nação italiana, já consolidada sob o ângulo político e cultural.

A defesa da ligação perene entre Carlos Gomes e a música nacional da Itália (a ópera) tomou tamanhas proporções que, mesmo acusado de inserir em suas obras elementos provenientes de outras correntes estéticas, consideradas alheias ao pensamento estético italiano³⁵, HEITOR (1956, p. 79), outro intelectual do período modernista/nacionalista brasileiro, pontua em seu estudo que:

O pobre Carlos Gomes, que não estava mais afeito às complexas teorias do drama lírico do que ao grego ou ao sânscrito, era acusado de simpatia com 'bárbaro' (Wagner), por ter adotado alguns motivos condutores.

Neste estudo, mesmo defendendo a obra de Carlos Gomes da influência wagneriana, o propósito de Luiz Heitor foi agregar a figura do compositor brasileiro à lírica italiana. Dessa forma, não seria possível nenhum tipo de associação da música de Gomes com a cultura brasileira.

Ponderando sobre as considerações de CONTIER (1977), como identificar, naquele período histórico, a arte representativa do inconsciente coletivo no Brasil, já que não havia se solidificado a aculturação do negro, do índio e do branco? Tal questão renderia muitos frutos, mas não cabe ao presente trabalho aprofundar esta indagação.

³⁴ KIEFER (1977, p. 92-93).

³⁵ Segundo PUPO NOGUEIRA (2006, p. 24) a crítica italiana julgava as novas obras de Carlos Gomes (*Fosca*, *Maria Tudor* e *Condor*) influenciadas pelo drama musical wagneriano.

Considerando essas questões, como preconizar uma arte genuinamente brasileira? A partir de onde? Baseado em qual referencial? Para PUPO NOGUEIRA (2006, p. 20), em seu minucioso trabalho sobre o diálogo do compositor campineiro com as correntes estéticas das décadas de 1870, 1880 e 1890, Carlos Gomes seguiu:

Um caminho estético próprio, e seu estilo, bastante pessoal, foi receptivo a influências ecléticas, que incluíram desde a música lírica italiana do século XIX, à ópera francesa, passando pelo drama musical wagneriano e o sinfonismo de inspiração clássica presente nas produções da chamada “música absoluta” das últimas décadas do século XIX.

Contra as considerações negativas sobre a obra de Carlos Gomes pelos nacionalistas/modernistas brasileiros, RINALDI (1950, p. 32) e PUPO NOGUEIRA (2006, p. 21) defendem veementemente o ineditismo e a originalidade dos elementos composicionais empregados por Gomes, destacados pelos estudiosos, muitas vezes alheios à tradição italiana. Tais elementos são encontrados nas formas sinfônicas empregadas pelo compositor brasileiro nas Aberturas de suas óperas, na utilização de motivos condutores na busca por unidades temáticas, no alinhamento com novas correntes estéticas, mal vistas pela comunidade musical italiana naquele período.

A esse respeito, importante ressaltar os depoimentos de Verdi e Lizst em relação às obras do compositor brasileiro. De acordo com PENALVA (1983, p. 83), Verdi referiu-se à composição de *O Guarani* como “obra de verdadeiro gênio musical”. Para Lizt, *O Guarani* revela-se “densa de amadurecimento técnico, de novidades harmônicas e orquestrais e de sensibilidade emotiva muito original”³⁶.

O pesquisador Marcos Pupo Nogueira realizou pesquisa detalhada de como foram originalmente concebidas as estruturas formais e os motivos condutores na

³⁶ In PENALVA (1986, p. 83).

obra gomesiana, a partir de seus Prelúdios e de suas Sinfonias³⁷. O resultado do trabalho demonstrou o preparo e a habilidade do compositor de *O Guarani* em assimilar os ensinamentos provenientes de sua formação estético/musical, demonstrando a forte concepção musical adquirida em sua amálgama intelectual, fruto da tradição italiana e germânica.

Por conseguinte, pode-se inferir a latente importância de Carlos Gomes para o desenvolvimento da música brasileira do século XIX, considerado como o fruto musical brasileiro de maior relevância naquele período histórico.

No que tange a contribuição de Gomes para o desenvolvimento da lírica italiana, GÓES (1996, p. 22) afirma que o compositor, ao chegar à Itália, encontrou ambiente musical propício a seu florescimento artístico. Além do contato direto com as obras mais relevantes da música da Itália, PENALVA (1986, p. 21) ressalta que seu desenvolvimento deu-se, sobretudo, pelo estudo das obras de compositores clássicos e contemporâneos daquele período, destacando as composições de Mozart, Beethoven, Haydn, Meyerbeer e Mendelssohn.

Contudo, na segunda metade do século XIX, Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901) era o maior expoente do mundo operístico italiano. RINALDI (1950, p. 62) destaca que Milão, por sua vez, era o centro musical italiano e que “a platéia do Teatro Scala tinha força suficiente para consagrar ou imolar de vez um compositor”.

No final da década de 1860 e início de 1870, o melodrama romântico italiano experimentava crise estética influenciada, sobretudo, pelo *Risorgimento*³⁸. Dessa crise emergiram quatro pontos fundamentais, segundo as descrições de VIRMOND (2007, p. 33-38): busca pela inovação composicional nas óperas;

³⁷ Segundo PENALVA (1986, p. 123), os Prelúdios de suas óperas são considerados, por muitos pesquisadores, os melhores exemplares de sua obra.

³⁸ O *Risorgimento* foi uma empreitada política e revolucionária em prol da unificação dos vários estados da península italiana. O resultado do movimento foi a unificação dos estados italianos e o surgimento de um novo país. Esse movimento deu-se entre 1815 e 1870.

abertura à influência estrangeira; procura por diferentes temas operísticos (busca pelo exótico); fomentação de maior atividade musical instrumental, escassa na Itália naquele momento.

Embora Carlos Gomes buscasse em sua formação elementos musicais provenientes também da música germânica, como descreveu PENALVA (1986, p. 21), PUPO NOGUEIRA (1998, p. 37) pontua que, na segunda metade do século XIX, os pensadores italianos mais conservadores resistiam fortemente à influência musical estrangeira, principalmente à música instrumental sinfônica proveniente da escola vienense de Haydn, Mozart e Beethoven.

Concomitantemente, no período entre 1870-91, houve relativo silêncio na produção musical de Giuseppe Verdi, que se dedicou exclusivamente à revisão de suas obras. A esse respeito, PUPO NOGUEIRA (1998, p. 51) destaca o trabalho comparativo de Max Alberti, no prefácio da obra *La Forza Del Destino*, entre a produção musical de Verdi e a de Richard Wagner (1813-83). Esse trabalho revela como o compositor italiano não se preocupava com o sinfonismo da música moderna de sua época, o que foi ponto negativo na sua produção musical e possibilitou a abertura de novas ideias. Dessa forma, o ambiente era propício para o surgimento de novos compositores.

CESARI (2008, p. 1-19) definiu os anos de agitação cultural entre 1870 e 1891 como período de *Transição*. No período, surgiu o movimento artístico-literário denominado *Scapigliatura* que serviu como eixo central das idéias do período de *Transição*. A *Scapigliatura* era liderada por jovens protagonistas do *Risorgimento* italiano. Segundo VIRMOND (2007, p. 33), entre esses jovens encontravam-se:

Literatos, músicos, artistas plásticos... que se concentravam em contestar o status quo. Tudo poderia e deveria ser diferente. O velho não tinha mais valor. A iconoclastia era a ordem.

No campo musical, pregava-se o fim da hegemonia do melodrama e a constituição de uma sociedade de concertos. Nesse momento histórico, motivado pelo anseio dos *scapigliati*³⁹, foram realizadas profundas modificações na estrutura das obras musicais e dos libretos do melodrama lírico italiano, mudanças fundamentais para o surgimento da futura *Giovane Scuola*⁴⁰.

Dentro desse contexto, GÓES (1996, p. 24-25) e PENALVA (1986, p. 63-63) salientam que a figura de Antônio Carlos Gomes foi determinante para o movimento dos *scapigliati*, pois se tornou responsável pelo desenvolvimento do melodrama italiano que culminou na *Giovane Scuola*, ou seja, no Verismo⁴¹ de Giacomo Puccini (1858-1924), Pietro Mascagni (1863-1945) e Umberto Giordano (1867-1948).

PENALVA (1986, p. 123-125) conclui em seu trabalho que nas obras de Gomes:

A orquestração marcha progressivamente em demanda de um sinfonismo mais rico, participante da teia dramática... os ingredientes compositivos ocasionais, como o colorido nacionalista tropical que transpira no Guarani e Lo Schiavo; nas tintas mais fortes de colorido italiano de Salvador Rosa; e os recursos do pitoresco orientalizante no Condor... parece claro que tenha sido o precursor do verismo.

³⁹ *Scapigliati*, cuja tradução literal é descabelados, é a denominação dada aos adeptos da *Scapigliatura*. Segundo PENALVA (1986, p. 42-43), destacam-se, entre os *scapigliatas*, os musicistas Erico Petrella, Alfredo Catalani, Ligi Vicini, Gaetano Braga, Filippo Filippi, Francisco Tamagno, Giuseppe Brambilla, Arrigo Boito, Amilcar Ponchielli e seus alunos Giacomo Puccini e Pietro Mascagni, além dos literatos Ferdinando Fontana, Emílio Torelli Viollier e dos pintores Vespasiano Bignani, Roberto Fontana, Filippo Cercano e Carlo Pizzi.

⁴⁰ *Giovane Scuola* era formada por compositores italianos que participaram do Verismo.

⁴¹ Verismo foi uma corrente literária italiana surgida entre 1875-1895 que possuía princípios literários realistas. Com absoluta fé na razão e ciência, no método experimental e nos instrumentos infalíveis da pesquisa, seu estilo é distinguido pelo realismo – por vezes sórdido ou violento – pelas descrições da vida quotidiana, especialmente das classes sociais mais baixas, rejeitando os assuntos históricos, míticos e grandiosos do Romantismo.

Para VIRMOND (2007, p. 39-79), as principais inovações composicionais no melodrama italiano conferidas pelos compositores de *Transição*⁴² foram:

- a) A introdução das características da *grand-opéra* francesa: gosto pela grandiosidade cênica, diferenciação na orquestração, modificação na vocalidade e abandono gradativo da *solita forma*⁴³.
- b) A adoção do *coup de théâtre*, proveniente também da *grand-opéra*. O *coup de théâtre* pode ser definido como momento de ação curto, privilegiado, de clima dramático resolutivo e que muda o curso da ação dramática por um acontecimento inesperado. O libretista Carlos D'Ormeville utiliza esse procedimento, por exemplo, na ópera *O Guarani*, quando o personagem D. Antonio explode o castelo.
- c) A utilização de cenas com massa coral, as representações de eventos climáticos, da natureza e das batalhas também foram amplamente exploradas como inovação. Exemplos de tais elementos podem ser encontrados praticamente em todas as cenas do terceiro ato de *O Guarani*;
- d) O emprego de orquestração mais complexa e elaborada. O uso de timbres diferenciados demonstrava a procura pela sonoridade característica de uma localidade. Exemplo disso é o uso do trombone com som distorcido no final do segundo ato de *O Guarani*, ao qual o

⁴² Para Marcos Virmond, dentre estes compositores destacam-se: Carlos Gomes e Amilcar Ponchielli.

⁴³ Para VIRMOND (2007, p. 40) a *solita forma* se refere à forma habitual da construção formal, em termos musicais e textuais, da unidade dramática do melodrama do século XIX. Define-se toda a estrutura formal da ópera, o conteúdo dos seus números e o tipo de intervenção que lhe é característica. Por exemplo, o *coro d'introduzione*, a *scena ed ária*, a *scena ed duetto*, entre outros. Cada um deles apresenta uma sequência específica de eventos dramáticos contextualizados, por sua vez, uma estrutura musical específica e reproduzível entre os compositores.

texto se refere a um “ato selvagem” (o grifo é nosso). Outro modelo inovador de orquestração foi o uso dos *violinates*, ou seja, uma frase apresentada pelos 1^{os} violinos que era tocada, paralelamente em oitavas, pelos 2^{os} violinos e violas. O modelo pode ser conferido em obras de referência do *Verismo*, como a *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni;

The image shows a musical score for the beginning of the *Cavalleria Rusticana* prelude by Pietro Mascagni. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) are marked with a forte (*f*) dynamic and the tempo instruction *largamente*. They all play the same melodic line, which is a characteristic feature of the *Violinate* technique. The Cello and Contrabass staves are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction *pizz.* (pizzicato). They play a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes.

Figura 2 – Uso do *Violinate* no Prelúdio da *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni.

e) O cuidado com a densidade e a elaboração na orquestração, pois a vocalidade nas obras passou a estabelecer disputa de forças com a orquestra, ocasionando modificações no tratamento da linha vocal. Uma das principais modificações é o uso da frase vocal na continuidade do discurso musical. Segundo VIRMOND (2007, p. 64):

As cenas de ligação entre as secções não têm mais o carácter contemplativo ou puramente narrativo de fato ocorrido. Os fatos acontecem em tempo real, texto e música descrevem

reações psicológicas coerentes com seu conteúdo dramático... Fosca introduziu muitas novidades no melodrama desse período e, por isso, pode novamente ser usada para exemplificação do que foi exposto sobre mudança na vocalidade.

f) Adequação da orquestra ao que se passava no palco, sendo incorporada no discurso dramático. Para tal finalidade, o uso das reminiscências⁴⁴ garantia a ligação entre o drama e a orquestra. Quanto à diferença entre reminiscência e *leitmotiv*, VIRMOND (2007, p. 58) esclarece ainda que:

As reminiscências, ou temas recorrentes, diferente do *leitmotiv* wagneriano, não pretendem necessariamente a repetição com transformação. Trata-se da re-apresentação literal à guisa de rememoração ... Assim, pela concepção peirciana da semiótica, poder-se-ia dizer que esses motivos recorrentes, que são musicais, apreendem uma qualificação advinda do contexto dramático, do libreto. Está aí, então, estabelecida a relação entre o discurso musical e o discurso dramático.

Nesse sentido, a preocupação em haver maior coerência entre texto e música pode ser encontrada muitos anos antes desse período. Segundo IRIARTE (1987, p. 19), o jurista, músico e escritor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) já defendia a íntima unidade entre libreto e música na sua coletânea *Die Serapionsbrüder*, em 1819.

Quanto à instrumentação, PUPO NOGUEIRA (1998, p. 67-69) coloca, no sinfonismo de Carlos Gomes, dois pontos isolados que atestam sua originalidade e caráter inovador:

1 – O uso do flautim como instrumento solista e não como auxílio harmônico nos *Tuttis*, o que pode ser averiguado em todo o Prelúdio da ópera

⁴⁴ Reminiscência ou tema recorrente caracteriza-se pelo uso repetido de determinado tema, fragmento rítmico, tonalidade ou textura que expressa evento ou condição dramática no texto da obra.

Fosca. Para uma demonstração desse uso, foi extraído um trecho musical do manuscrito autógrafo da referida obra.

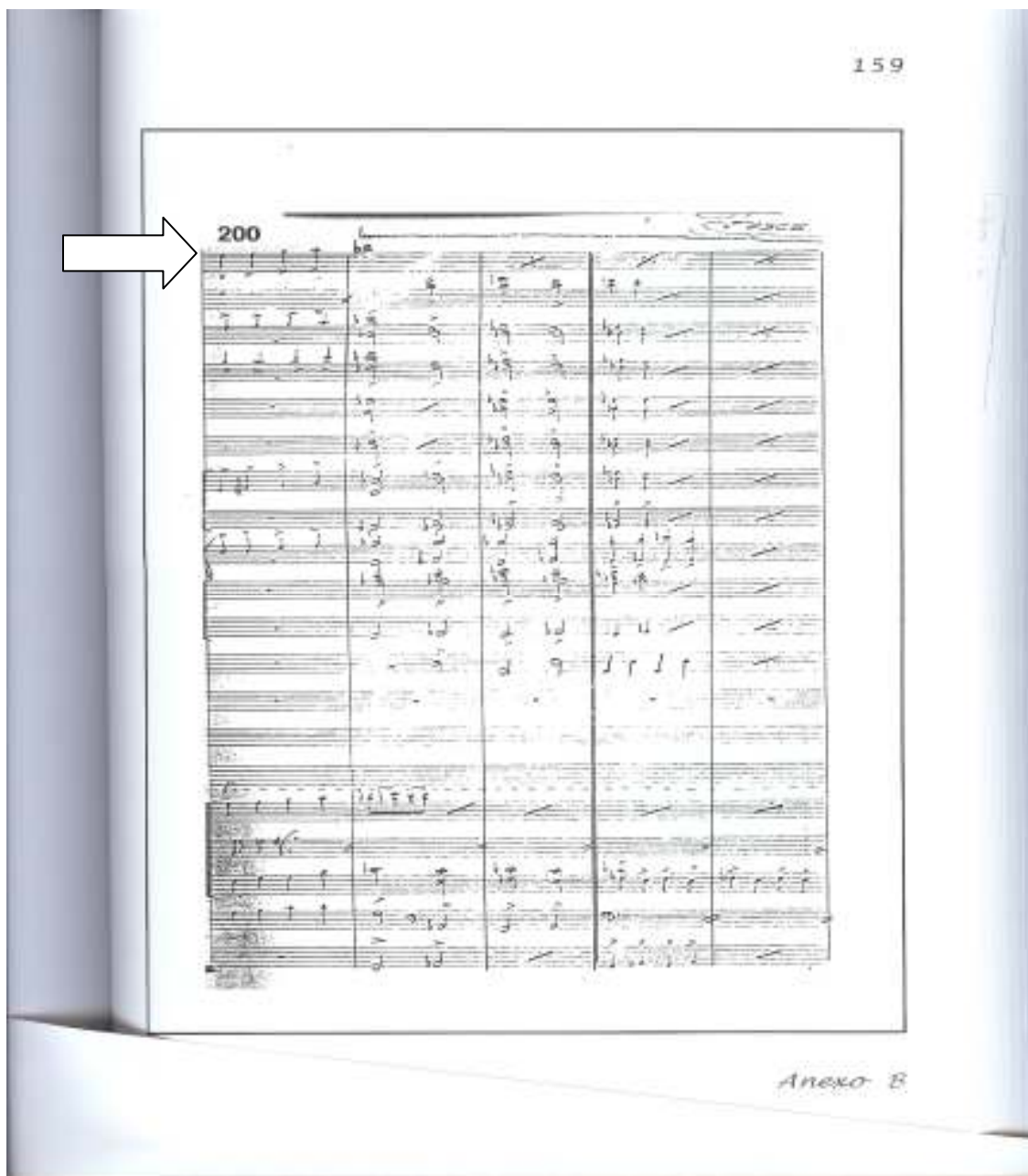


Figura 3 – *Fosca*. Sinfonia⁴⁵. Uso do Flautim como Instrumento Solista – trinado que não se relaciona a nenhuma outra melodia neste momento da obra.

⁴⁵ Manuscrito autógrafo In PUPO NOGUEIRA (2003, p. 159).

2 – Contrariando os caminhos propostos por Verdi na permanência dos sons primários da orquestra⁴⁶, Carlos Gomes opta em utilizar fusões de diferenciados timbres. Observa-se o recurso nos corais de tuba, trombone, fagotes e clarinetas na *codeta* final do Prelúdio da ópera *Fosca*.

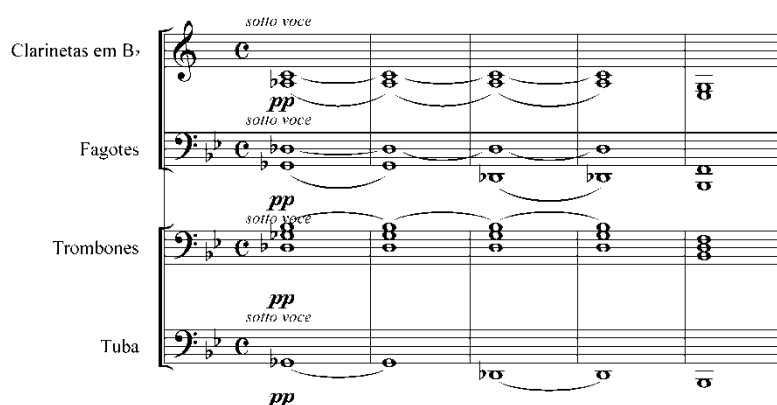


Figura 4 – Carlos Gomes. *Fosca*. Sinfonia. Coral de clarinetas, fagotes, trombones e tuba⁴⁷.

Outra inovação na instrumentação de Carlos Gomes, e que nos chama maior atenção por ser foco desta tese, foi o uso precoce do *piston* (designação dada ao *cornet* naquele momento) e a constituição do naipe com 2 trompetes e 2 *cornets* em suas obras escritas em solo italiano. Apenas em uma única ópera (Salvador Rosa) configura-se o naipe formado por 3 trompetes. A configuração de 3 trompetes no mesmo naipe mostrou-se moderna e audaciosa também para os parâmetros de orquestração daquele período, pois, na maioria das óperas da época, utilizavam-se apenas pares de 2 ou 4 instrumentos na constituição do naipe de trompete. As peculiaridades da constituição do naipe de trompete e *cornet* serão detalhadas no Capítulo 2 desta tese.

⁴⁶ PUPO NOGUEIRA (1998, p. 69-72) define sons primários como aqueles em que não há fusões de timbres em trechos solo, ou seja, na combinação de diferenciados instrumentos num mesmo tema.

⁴⁷ In PUPO NOGUEIRA (2006, p. 198).

Torna-se extremamente relevante inferir que o resultado das modificações estruturais proporcionadas por Antônio Carlos Gomes na ópera italiana, atestadas por FILLIPI (s/d), MURICY (1936) e ANDRADE (1967) *apud* PUPO NOGUEIRA (1998, p.77), reverenciaram a eficiência da inovação sinfônica de Carlos Gomes e aprovaram o novo colorido timbrístico do compositor brasileiro. Completa PUPO NOGUEIRA (1998, p. 103) que o resultado de todas as inovações realizadas pelos compositores do período de *Transição*, particularmente Carlos Gomes, pode ser sintetizado numa “integração, alternância e diálogo entre pintura sonora e coerência temática”. A esse respeito, GÓES (1996, p. 11) ressalta que Gomes foi:

O primeiro a abrir brechas na áurea síntese verdiana... inventou um novo tipo de música para o melodrama... foi ele o mais importante elemento de transição entre o tradicional de Verdi para o novo dos da *giovane scuola*.

Dessa forma, inserindo elementos musicais inovadores, adquiridos ao longo de sua instrução e vivência musical, Antônio Carlos Gomes realizou obras importantíssimas para o despertar da música das Américas e para o desenvolvimento da ópera italiana do século XIX. De todo o seu aprendizado, desde os primeiros passos com pai, passando pelo Rio de Janeiro e Itália, foi possível realizar uma amálgama musical, necessária para a liberdade artística pleiteada e alcançada por Carlos Gomes em seu tempo. Os detalhamentos no naipe de trompete e *cornet* abrangem novidades específicas na orquestração proposta por Carlos Gomes. Por se tratar de assunto inédito, esses detalhamentos serão estudados no Capítulo 2 desta tese.

CAPÍTULO 2



Capítulo 2 - A Constituição do Naípe de Trompete e *Cornet* por Antônio Carlos Gomes

2.1 O Trompete: Antecedentes Históricos

Para TARR (1988, p.7), nenhum instrumento musical mudou tanto ao longo do tempo como o trompete. Na tabela cronológica divulgada pela *International Trumpet Guild* (ITG)⁴⁸, em 1982, criada pelo pesquisador Curt Sachs (1881-1959), um dos pioneiros no estudo do instrumento, identifica-se que os primeiros trompetes, construídos por volta de 7000 anos antes de Cristo com conchas do mar e chifres de animais, eram utilizados em cerimônias religiosas com a função de dispersar os maus espíritos.

Ao analisar essa tabela cronológica, observa-se que com o aparecimento do bronze, por volta de 3600 anos antes de Cristo, surgiram os primeiros Trompetes Egípcios, seguido do *Shofar*, *Lur*, *Cornu*, *Littus*, *Tuba*, *Buisine*, *S-Shapped Trumpet*, *Cornett Family*, Trompete Natural, *Jägertrompete*, *Zugtrompete*, *Keyed*, *Slide*, *Keyed Bugle*, *Stözel Valve*, *Flugelhorn*, *Cornet Butterfly*, *Posthorn* de Válvula, *Over-The-Shoulder*, Independente Sistema de Válvulas, Trompete em Fá (alto), Trompete Baixo, Trompete em Si Bemol (moderno) e Trompete *Piccolo*⁴⁹.

Nessa trajetória, há algumas especificações determinantes nos diferentes trompetes utilizados ao longo da história. Explica TARR (1988, p. 7), que a Tuba Romana possuía cerca de 120 cm de comprimento e um tubo cônico com o diâmetro de cerca de 10 mm no início, expandindo para 26 mm no final. Já o trompete natural da era Barroca possuía cerca de 224 cm de comprimento e seu principal tubo cilíndrico tinha o diâmetro de cerca de 12 mm. Entretanto o diâmetro do tubo interno de um trompete moderno, utilizado nos séculos XIX e XX, com afinação em Si bemol é pouco menor (cerca de 115 mm), mas seu comprimento

⁴⁸ ITG (1982)

⁴⁹ A figura de cada um dos trompetes especificados encontra-se no Anexo 1 desta tese.

de tubo é aproximadamente a metade do comprimento do trompete barroco (130 cm). O trompete Piccolo possui apenas 65 cm de comprimento e seu tubo, menos de 11 mm de diâmetro. Contudo essas medidas podem variar nos dias atuais, conforme as preferências dos fabricantes.

De acordo com as diferentes pesquisas sobre a história do trompete, é possível identificar que seu desenvolvimento musical deu-se a partir do século XVI. BATE (1972, p. 38) configura dois grupos distintos de trompetes que compõem a história do instrumento, a partir do século XVI: os trompetes naturais⁵⁰ – utilizados primeiramente na Renascença; e os trompetes de válvulas, consolidados na primeira metade do século XIX.

Aos trompetes naturais são dirigidas, atualmente, várias formas de investigação, envolvendo diversificadas pesquisas que abrangem, entre outras formas, a etnomusicologia, a performance e a musicologia⁵¹. Como o foco desta pesquisa é o emprego do naipe de trompete e *cornet* nos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes, obras escritas na segunda metade do século XIX, será apresentada nas próximas páginas deste trabalho, a história condensada da mudança na escrita para o trompete no final do período Clássico, além da evolução na construção dos trompetes de válvulas e sua implicância na obra do compositor de *O Guarani*.

2.2 O Declínio nas Obras para Trompete no Período Clássico

Segundo HERBERT e WALLACE (2002, p. 99), ao mesmo tempo em que as peças do período barroco exigiam alto grau técnico dos trompetistas,

⁵⁰ De acordo com a definição de BONI (2008, p. 10), o trompete natural é qualquer trompete que não possui sistema de válvulas, pistões ou furos, abrangendo desde os trompetes da Antiguidade à Contemporaneidade.

⁵¹ Pesquisadores como Philip Bate (1909-99) e Edward Tarr (1936-) são referências mundiais na pesquisa do trompete natural. Nos dias atuais há, no Brasil, especificamente na UNICAMP, pesquisadores que investigaram os instrumentos antigos na área de metais, como Flávio Boni, Rodrigo Alexandre Soares dos Santos e Ulisses Rolfini.

compositores do período Clássico, tais como Haydn, Mozart e Beethoven começaram a escrever um novo estilo de música com função completamente diferente para o trompete. Para TARR (1988, p. 142), o novo estilo utilizava o trompete como instrumento auxiliar nos *Tuttis*, geralmente à parte da melodia e algumas vezes utilizados em fanfarras nos movimentos *Allegros*. O trompete continuava com certo papel heróico nas obras, como nas composições dos séculos anteriores, mas, dessa vez, utilizado somente no clímax das peças. A Figura 5 demonstra o uso do trompete num trecho *Fortíssimo* e no *Tutti* da Abertura da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart⁵².

⁵² A partitura desse trecho foi extraída do site http://www.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP16605-Mozart_-_Magic_Flute_-_Overture.pdf. Acesso em: 05 jun. 2009.

Mozart
Overture to
The Magic Flute
K. 620

Adagio.

Flauto I.

Flauto II.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corai in Es.

Trombe in Es.

Timpani in Es.B.

Trombone Alto.

Trombone Tenore.

Trombone Basso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Adagio.

Figura 5 – Partitura Inicial da Abertura da Ópera *A Flauta Mágica*.

As composições para trompete, que, nos períodos Renascentista e Barroco, possuíam enorme produção de obras solo, no período Clássico sofreram grande arrefecimento.

Pondera HEBERT e WALLACE (2002, p. 99-100) que para uma adaptação às novas multiplicidades de escalas do período Clássico, eram empregados

diferenciados trompetes, construídos sob diversas afinações, sobretudo em F, G, Bb, C, D, Eb e F (agudo). O registro do clarino⁵³, que nos períodos Renascentista e Barroco era explorado nas regiões mais agudas do instrumento, principalmente nas obras solo, teve sua tessitura abaixada no período Clássico para se adequar a uma nova tendência estética.

Pontua TARR (1988, p. 145) que a perda do registro agudo do clarino deu-se por dois motivos: o declínio da corte e a mudança no estilo musical.

A partir desses dois pontos apresentados por Edward Tarr, é possível avaliar que, no período Clássico, houve ligeiro arrefecimento na escrita de obras para trompete solo e/ou de trechos orquestrais que apresentassem elementos melódicos importantes na estrutura das obras, pois os processos composicionais mudaram com os ideais burgueses e o trompete solista representava a cultura ultrapassada.

2.3 O Trompete de Válvulas: Uma Busca pelo Cromatismo

Desde a inserção do trompete, na arte musical do século XVII, como instrumento de importância no repertório solo e orquestral do período Barroco, a invenção das válvulas foi um dos fatores mais relevantes na evolução do instrumento. Com a invenção, foi proporcionado aos compositores do período Romântico escrever obras mais significativas para trompete, pois, durante a maior parte do período Clássico foi utilizado apenas como instrumento de apoio nos *Tuttis*, como mencionado no tópico 2.2.

TARR (1988, p. 146-151) esclarece que três sistemas precederam o sistema de válvulas atual, em resposta ao anseio do cromatismo no trompete: o

⁵³ De acordo com BATE (1966, p. 106) e BONI (2008, p. 38-39), eram denominadas as funções dos *Clarinos* de acordo com a tessitura empregada: do primeiro harmônico até o oitavo ou nono, usava-se a nomenclatura *Principal*; do quarto harmônico ao décimo, a descrição era *Tromba*; entre os harmônicos sexto e décimo quarto, *Clarino II*; a partir do oitavo harmônico até o vigésimo quarto, denominava-se *Clarino*.

Keyed Trumpet (antes de 1777), o *Stopped Trumpet* (em 1777), e o *Slide Trumpet* (entre 1795 e 1797)⁵⁴.

De acordo com as descrições de HERBERT e WALLACE (2002, p. 131-134), o primeiro trompete inteiramente cromático foi o *Keyed Trumpet* (trompete de chaves). Esses pesquisadores esclarecem que, a partir do primeiro protótipo, surgiram variados modelos de trompetes de chaves e de *Bugles Keyed* (atualmente conhecidos como flugel-horns). Contudo, os modelos mais eficazes desses instrumentos foram desenvolvidos pelo trompetista Anton Weidinger (1766-1852). Importante trompetista, foi amigo de Joseph Haydn e Johann Nepomuk Hummel e a ele foram dedicados seus respectivos concertos: o *Concerto para Trompete em Eb*, em 1796, de Haydn, e o também *Concerto para Trompete em Eb*⁵⁵, em 1804, de Hummel. Esses dois concertos representam o retorno do trompete como instrumento solista na virada do século XVIII e XIX.

Com relação à gênese dos trompetes de válvulas, atualmente há divergências sobre as datas de fabricação dos variados tipos desenvolvidos do instrumento. Para TARR (1988, p.156) e BAYNES (1993, p. 206), em 1815 construiu-se o primeiro protótipo eficaz de válvulas. Contrariando esses autores, BATE (1972, p. 148) e HERBERT e WALLACE (2002, p. 121) defendem que, em 1814, deu-se a fabricação do primeiro trompete de válvulas de eficácia comprovada. Entretanto, em ambas as datas, as válvulas utilizadas foram desenvolvidas por Heinrich Stölzel (1777-1844). É importante sublinhar que a investigação da data real da primeira versão do instrumento com válvulas é fonte preciosa de pesquisa e poderá ser realizada em outras investigações.

Contudo, analisando as pesquisas mais recentes, é possível traçar a cronologia na construção das válvulas, o que permite chegar ao modelo utilizado até os dias atuais. Segundo BATE (1972, p.145-159), TARR (1988, p. 158-161),

⁵⁴ As figuras dos três tipos de trompete podem ser verificadas no Anexo 1 desta tese.

⁵⁵ TARR (1988, p. 150) e HERBERT e WALLACE (2002, p. 133).

BAYNES (1993, p. 206-216) e HERBERT e WALLACE (2002, p.121-123), a cronologia da invenção das válvulas deu-se nos seguintes anos:

- ✓ 1788 – o primeiro protótipo de Charles Clagget (1740-95) – por possuir muitas deficiências na sua construção, muitos autores não atribuem ao invento de Clagget a gênese das válvulas no trompete.
- ✓ 1814/15 – o invento de Heinrich Stölzel, denominado como o primeiro invento de válvulas. Entre diferenciados autores, é salientada a extensa briga que houve pela patente do invento por Stölzel e Friedrich Blühmel (1777-1845), pois ambos reclamavam a invenção das válvulas. Contudo, ao final dessa discussão, a patente foi atribuída a Stölzel.
- ✓ 1816 – o desenvolvimento dos mecanismos de retorno das válvulas através de molas por Blühmel, fabricados por W. Schuster (s/d).
- ✓ 1821 – a invenção do duplo piston por Christian Friedrich Sattler (1705-?), denominado como Válvula de Viena. Foi patenteada por Leopold Uhlmann (1806-78), em 1830.
- ✓ 1824 – a possível invenção do primeiro sistema de rotor, desenvolvido por Nathan Adams (1783-1864). Segundo o pesquisador Edward Tarr, esse invento é erroneamente atribuído a Blühmel, no ano de 1828.
- ✓ 1826 – o aparecimento dos primeiros protótipos com três válvulas tubulares. Com isso, surgiu também o primeiro método para trompete de válvulas, escrito por François Dauverné (1799-1884)⁵⁶.

⁵⁶ Conforme declarações de TARR (1988, p. 159).

- ✓ 1828 – a invenção do sistema de válvulas de rotor (*Rad-maschine*) por Blümel. O sistema foi patenteado por J. Riedel (? -1840), em 1832.
- ✓ 1835 – o protótipo desenvolvido por Wilhelm Wieprecht (1802-1872), que misturava os sistemas de Stöelzel e de Blümel, denominado *Berliner Pumventil* (Válvula de Berlim).
- ✓ 1838 – a patente das *Swivel Valves* (válvula de disco) por John Shaw (s/d), fabricadas por Augustus Köhler (? - 1878).
- ✓ 1839 – o sistema de válvulas desenvolvido por François Périnet (s/d), denominado válvula de pistões. Esse sistema foi o aperfeiçoamento das válvulas tubulares inventadas em 1826 e se perpetua, na maior parte dos trompetes, até a atualidade.

Há diversos outros sistemas que foram desenvolvidos após o invento de Périnet⁵⁷. Entretanto esses modelos não foram significativos no desenvolvimento de válvulas existentes naquele período, prevalecendo os sistemas de pistões e de rotor, como os principais tipos de válvulas utilizados pelos fabricantes até os dias atuais.

Quanto ao princípio das válvulas, a cada uma é acoplado um tubo extra ao tubo principal. Quando a válvula é pressionada, o ar passa pelo tubo adicional que abaixa a nota, respectivamente em $\frac{1}{2}$ tom na segunda, 1 tom na primeira e 1 e $\frac{1}{2}$ na terceira. Dessa forma, é possível realizar a série harmônica de cada uma das posições acionadas pelas válvulas. Por exemplo: ao tocar na posição aberta do trompete em C (sem pressionar nenhuma válvula), a série será de C, G, C, E, G,

⁵⁷ BAINES (1993, p. 214-216) e BATE (1972, p. 159 – 165) destacam os inventos: *Embolclave* inventado por Coeffet, em 1843; Sistema de Rotor, por T. D. Paine, em 1848-50; Sistema de Pistões *Equitri-Lateral*, desenvolvido por J. P. Oates, em 1851; *Eclipse Piston*, desenvolvido também por Oates, em 1852; *Finger Slides*, patenteado por Samson, na Inglaterra, entre 1862-1864.

Bb, C...; se for pressionada a segunda válvula, a série será ½ tom abaixo da posição aberta: B, F#, B, D#, F#, A, B...; se pressionada a primeira válvula, a série será de Bb, F, Bb, D, F, Ab, Bb...; ao se pressionar a terceira válvula, a série se construirá nas notas A, E, A, C#, E, G, A... Com a possibilidade de realizar diferentes séries harmônicas, as válvulas podem ser acionadas sozinhas ou em conjunto, originando sete diferentes combinações (0, 2, 1, 3 ou 1-2, 2-3, 1-3 e 1-2-3), o que permite ao trompete ser cromático em toda extensão.

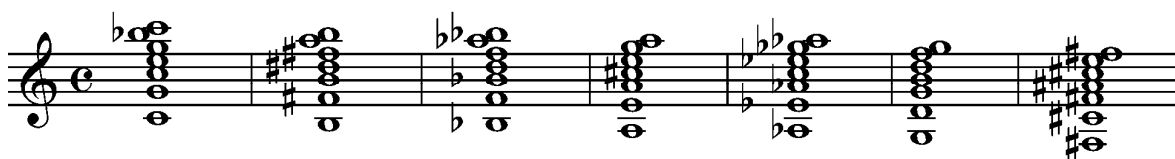


Figura 6 – Série harmônica originada nas sete posições do trompete.

Os primeiros trompetes com sistema de válvulas eram afinados em G e F, posteriormente sucedidos por outros tipos com afinação em E, Eb, D, C, Bb e A. Esclarece TARR (1988, p. 156-157) que esses instrumentos incorporaram as vantagens dos sistemas cromáticos anteriores sem suas desvantagens, pois, no *Stopped Trumpet*, o colorido sonoro era desigual entre as notas abertas e fechadas. Continua Edward Tarr que tal evento também acontecia com o *Keyed Trumpet*. Contudo, o *Slide Trumpet* não possuía os defeitos do *Stopped* e *Keyed*, mas era considerado ineficiente, pois o sistema mecânico de deslizamento era deficitário. Com o sistema de válvulas, as desvantagens dos outros sistemas foram removidas, pois o instrumento tornou-se inteiramente cromático, o colorido sonoro tornou-se homogêneo e o instrumento ágil.

Entretanto, com a inovação, deu-se fundamental mudança técnica para os trompetistas daquela época, o que proporcionou muita oposição para o novo instrumento, especialmente nos instrumentistas mais velhos. Vários autores indicam que tal recusa pode ter provocado o atraso no uso dos trompetes de

válvulas nas obras orquestrais⁵⁸. Contudo, com a inovação estrutural e o desenvolvimento do trompete, a prática do instrumento tornou-se cada vez mais popular, primeiramente nos regimentos militares e depois nos balés e óperas, na descrição de MEIRA e SCHIRMER (2000, p. 41).

CARSE (1964) *apud* SCHWEBEL (2001, p. 156) relata o impasse, vivido naquela época, sobre o futuro do trompete na orquestra:

Foi durante esse período [primeira metade do século XIX] que a competição entre instrumentos de válvula e instrumentos naturais realmente começou. A questão não era se os instrumentos de válvulas deveriam ser adicionados à orquestra, mas se eles deveriam substituir os instrumentos naturais na orquestra. Ao mesmo tempo, a concepção inicial do uso das válvulas com o propósito de simplesmente efetuar uma rápida mudança do tom do instrumento, deu lugar à concepção moderna de que o uso real das válvulas era capacitar o instrumento de forma completamente cromática.

De qualquer forma, com o avanço na fabricação dos trompetes de válvulas, iniciou-se, mesmo que de forma lenta, produção musical para trompete mais expressiva no campo orquestral, abandonada desde o início do período Clássico.

2.4 O Uso dos Trompetes de Válvulas nas Orquestras

O desenvolvimento das válvulas foi responsável pela criação da seção de metais de todo o período Romântico, segundo declarações de HERBERT e WALLACE (2002, p. 159-161). A partir de 1845, em virtude desse desenvolvimento, os instrumentistas começaram a se especializar num único instrumento, surgindo, assim, os primeiros virtuosos na área de metais do século XIX.

É possível identificar, nas pesquisas atuais, que os primeiros trompetes de válvulas a serem usados nas orquestras começaram a ser utilizados com maior

⁵⁸ TARR (1988, p. 158).

frequência a partir de 1840. Declaram TARR (1988, p. 161-162), HERBERT e WALLACE (2002, p. 127) e BATE (1972, p. 215) que, na segunda metade do século XIX, os trompetes naturais e os de válvulas tocavam lado a lado nas orquestras sinfônicas.

Posteriormente, com o desenvolvimento do *cornet*, o trompete em Bb e em A foram adicionados ao repertório orquestral, pois esses instrumentos se relacionavam estreitamente com a prática musical de bandas militares. Atualmente os instrumentos mais utilizados nas orquestras sinfônicas são os trompetes em Bb e C, prevalecendo os construídos com rotores e de pistões, como os preponderantes na orquestra moderna⁵⁹.

A transição na utilização dos trompetes de válvulas afinados em F e G para os construídos na afinação de Bb e C deu-se, primeiramente, na Alemanha entre 1850 e 1860. Explica TARR (1988, p. 170) que o trompetista Albert Kühnert demonstrou alternativas para o uso do trompete em Bb em relação ao em F, nos trechos musicais que possuíam notas mais agudas e de maior projeção sonora. As primeiras partes eram tocadas com trompetes em Bb, já a segunda e a terceira partes continuaram a ser tocadas com trompetes em F.

A partir da demonstração de alternativas, os trompetes em Bb e C passaram a serem utilizados nos mais diferenciados segmentos musicais. A Figura 6 demonstra três tipos de trompete: da esquerda para direita, o primeiro em Bb, o segundo em C e o terceiro um flumpet em Bb. Esse último instrumento é invenção de um dos fabricantes mais conceituados da atualidade, David Monette, que mistura a estrutura física do trompete com a do flugelhorn na construção do

⁵⁹ HERBERT e WALLACE (2002, p. 157) demonstram exatamente a configuração usual dos naipes de metais nas orquestras modernas. Essas orquestras, na maioria das vezes, utilizam três trompetes dentro de seu naipe. BAYNES (1993, p. 234) estabelece, em seu trabalho, conciso detalhamento das diferenças entre os dois tipos de válvulas mais usadas atualmente: rotor e pistões. Aos trompetes com rotores, é atribuída sonoridade mais suave, enquanto os instrumentos com pistões possuem características mais ágeis.

flumpet. Os instrumentos desse produtor representam o que há de mais avançado na fabricação de trompetes na atualidade⁶⁰.



Figura 7 – Trompetes em Bb, C e o Flumpet em Bb.

Segundo BAYNES (1993, p. 232), TARR (1998, p. 169-170) e BATE (1972, p. 215), os atributos conferidos ao trompete em Bb fizeram com que, nas décadas de 1870/80, o instrumento se tornasse mais usado pelos primeiros trompetistas, na maioria das orquestras da Europa.

O compositor que primeiro especificou o uso do trompete de válvulas foi Hippolyte André Jean Baptiste Chelard (1789-1861), na obra *Macbeth* (1827)⁶¹. Outras obras francesas que continha trechos com trompetes de válvulas foram as aberturas *Waverley* op. 1 (1828) e *Lês francsjuges* op. 2 (1828), ambas de Hector Berlioz (1801-69). Há também as obras de Rossini, *Guillaume Tell* (1829); de Jacques Halévy (1799-1862), *La juive* (1835) e de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), *Lês Huguenots* (1836).

⁶⁰ Extraído do site <http://www.monette.net> – Acesso em: 04 de junho de 2009.

⁶¹ DAUVERNÉ (1848) *apud* TARR (1988 p. 163).

Richard Wagner (1813-83), no período em que esteve em Paris entre 1839 e 1842, adotou, na instrumentação de sua primeira ópera (*Rienzi* - 1840), partes em que eram usados 2 trompetes naturais e partes com 2 trompetes de válvulas. Além dessa ópera, há outras partituras com 6 trompetes naturais e 6 com válvulas, em trechos tocados fora do palco.

Segundo observações de HERBERT e WALLACE (2002, p. 159-160) e TARR (1988, p. 164-165), é possível identificar propriedades específicas na escrita para trompete de válvulas entre outros compositores relevantes do século XIX:

- Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-47) e Robert Schumann (1810-56) escreveram suas primeiras obras utilizando trompetes naturais, juntamente com Johannes Brahms (1833-97). Em suas obras mais tardias escreveram para trompete com válvulas, sempre em pares. Embora em suas obras tenham utilizado instrumentos cromáticos, continuaram escrever com princípios dos trompetes naturais do período Clássico, empregando-os como reforço harmônico nos *Tuttis*.
- H. Berlioz foi um dos primeiros compositores que utilizaram, sob forte influência da música militar, os metais nas suas obras orquestrais, além de incluir, junto com R. Wagner, trechos mais relevantes aos naipes de metais no século XIX.
- Richard Wagner e Anton Bruckner (1824-96) destacam-se entre os compositores europeus mais importantes para a escrita do trompete de válvulas entre 1850-90. Uma das inovações de ambos foi a quebra na tradição da escrita para naipe de trompete em pares, iniciando categorias com três trompetes. Pode-se observar a mudança na obra wagneriana *Tannhäuser* (1844) e na *Terceira Sinfonia* (1873) de A. Bruckner. Foram também esses dois

compositores que primeiro empregaram trechos mais *cantábiles* ao trompete com válvulas, em suas obras sinfônicas.

- Os compositores que se destacaram no último quarto do século XIX e início do século XX, tais como Pyotr Tchaikovsky (1840-93), Gustav Mahler (1860-1991), Claude Debussy (1862-1918) e Nikolay Rimsky-Korsakov (1844-1908) utilizaram diferenciados elementos na escrita para trompete em suas obras, como a exploração de maiores tessituras, dinâmicas, saltos intervalares distantes e ligados, utilização de diferenciados trompetes dentro do naipe, clareza de interpretação nos trechos ágeis e de massa coral.

Embora o trompete tenha conquistado novamente maior projeção como instrumento idiomático nas obras orquestrais do período Romântico, a criação e o desenvolvimento de obras para *cornet* solo foi responsável pela consolidação do naipe de trompete, no final do século XIX e início do século XX. Tal fato será abordado no tópico 2.5 desta tese.

2.5 A Importância do *Cornet* para o Desenvolvimento do Repertório para Trompete de Válvulas

É possível observar que, a partir do período Romântico, houve retorno à escrita para trompete solista com o desenvolvimento do *cornet*. De acordo com o método de DAUVERNÉ (1840, p. 9) *apud* BAINES (1993, p. 226), o *cornet* surgiu a partir do experimento de Jean-Luis Antoine Halary (1788-1861), que construiu um *posthorn* com válvulas em 1831, o qual denominou como *petit cornet*. Por possuir tubulação menor e mais cônica, o instrumento era considerado mais ágil e de sonoridade mais suave que os trompetes, e foi utilizado, primeiramente, nas bandas militares e, posteriormente, nas orquestras sinfônicas.

A maneira para escrever para dois *cornets* e dois trompetes naturais foi estabelecida na França, por volta de 1833, por Hector Berlioz, em seu Tratado de

Instrumentação. Ressalta SCHWEBEL (2001, p. 155) que, “aos trompetes era reservado o apoio harmônico e o tradicional uso como instrumento sinalizador e de caráter heróico”. Aos *cornets*, de acordo com as determinações do Tratado de Berlioz, eram designados os trechos cantáveis e em conjunto com os corais de metais nas obras⁶².



Figura 8 – *Post-Horn e Cornet*

Com a entrada do *cornet* na orquestra, iniciou-se a dúvida quanto a escrita orquestral. Sobre o assunto, CARSE (1964) *apud* SCHWEBEL (2001, p. 155) comenta sobre as composições francesas:

Nas suas partituras encontramos cornets assumindo um papel mais definido na orquestra, não mais tanto junto com os trompetes, mas sim como seus substitutos. Ao escreverem para os cornets, esses compositores franceses praticamente abandonaram o velho estilo de se compor para os trompetes, e trataram o instrumento com a leveza de um instrumento melódico; foi, sem dúvida, o tratamento irreverente dado ao cornet por esses compositores, que levou ao abuso desse instrumento na segunda metade do século XIX, muito mais que o som do instrumento propriamente dito.

Quanto à afinação, BAYNES (1993, p. 227) esclarece que os primeiros *cornets* eram construídos em variadas afinações como F, G, D, Eb. Contudo, a partir da segunda metade do século XIX, os *cornets* afinados em A e Bb se tornaram predominantes.

⁶² BERLIOZ & STRAUSS (1991, p. 297).

Segundo HERBERT e WALLACE (2002, p. 305), Josef Kail (1795-1871) escreveu o primeiro método para trompetes de válvulas. Entretanto o primeiro grande cornetista foi Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-89), pupilo de Dauverné. Seu *Grande Méthode* para *Cornet* e Trompete, escrito em 1864, quando era professor da Academia de Música Militar, ainda é referência no ensino técnico de ambos os instrumentos.

Para BAYNES (1993, p. 233), os *cornets* foram co-responsáveis pela popularidade dos trompetes em Bb e C nas orquestras. Pontua TARR (1988, p. 169) que o seu uso possibilitou dois aspectos positivos:

1 – O retorno do trompete como instrumento solista, já que antes do século XIX, era considerado apenas um instrumento de apoio orquestral.

2 – A introdução da tonalidade de Bb e C no trompete, como referência de afinação na construção do instrumento. Esses dois tipos de afinação representam a maioria dos trompetes fabricados durante todo século XX e início do século XXI.

A respeito do retorno do trompete como instrumento solista, o *cornet* proporcionou a criação de relevantes obras na segunda metade do séc. XIX. Marcada por ampla produção de música de câmara para trompete e/ou *cornet*, compostas principalmente para trompete e banda, geralmente, tais composições, eram realizadas pelos próprios virtuosos no instrumento⁶³. Os estilos mais usados na composição de obras para *cornet* no século XIX foram as Polkas, Fantasia e Tema com Variações. Dentre as obras mais relevantes, destacam-se: *Variations Sur “Le Carnaval de Venise”*, de J. B. Arban; *The Debutante*, de Herbert Lincoln Clarke (1867-1945); *Grand Russian Fantasia*, de Jules Levy (1838-1903); *Fantasia Brillante*, de J. B. Arban; *Valse Brillante*, de H. L. Clarke. Outro acontecimento importante foi a utilização de transcrições de obras escritas para outros instrumentos e adaptadas ao *cornet*, como *The flight of the Bumblebee*, de

⁶³ SCHWEBEL (2001, p. 159).

N. Rimsky-Korsakov (1844-1908) e *Moto Perpetuo*, de Niccolò Paganini (1882-1940).

Um fator importante que contribuiu para a substituição dos trompetes de válvulas afinados em F e G (graves) pelos construídos em Bb e C foi o aumento da complexidade da literatura orquestral, pois as novas obras compreendiam trechos musicais mais ágeis. A utilização do *cornet* para interpretar tais obras era boa opção. Contudo, essas obras, além de exigirem maior agilidade, apresentavam também notas na região aguda e necessitavam de um trompete com sonoridade mais brilhante e incisiva. Os trompetistas resolveram utilizar os trompetes em Bb e C, pois, embora não sejam tão ágeis quanto os *cornets*, possuem sonoridade mais brilhante, além de maior projeção e melhor definição nas notas agudas⁶⁴. SCHWEBEL (2001, p. 159-160) esclarece que, apesar de ambos os instrumentos possuírem a mesma técnica, há diferenças físicas entre os dois que proporcionam grande variedade de timbres:

Fisicamente falando, o cornet é um instrumento, na sua maior parte cônico, ou seja, seu tubo vai aumentando de diâmetro gradativamente. Isso lhe confere um som mais suave e disperso, menos intenso e brilhante que o do trompete, este, cilíndrico na sua maior parte. O cornet é também um instrumento mais ágil, devido à sua menor extensão (cerca de 24 cm contra cerca de 42cm do trompete) e foi por isso explorado em passagens virtuosísticas. Outra importante diferença diz respeito ao bocal usado por um ou outro instrumento. Os bocais de cornet têm uma forma afunilada e é deveras fundo, produzindo um som escuro e suave, muito apropriado para passagens líricas. Os bocais de trompete têm a forma da letra [U] e podem variar muito de profundidade.

Esclarece ainda o pesquisador Heinz Schwebel⁶⁵ que o uso de trompetes afinados em Bb e A e de *cornets* também construídos na afinação de Bb e A no

⁶⁴ TARR (1988, p. 170).

⁶⁵ SCHWEBEL (2001, p. 161).

mesmo naipe começou a ser indicado e prevaleceu na escrita de diferenciados compositores do século XIX e início do século XX⁶⁶. Aos *cornets* eram designados os trechos que necessitavam de beleza sonora e de agilidade, ao passo que os trompetes eram escolhidos para interpretar os trechos musicais que denotavam brilho e poder sonoro, utilizados nos clímaxes e nas fanfarras das obras orquestrais. O uso prevaleceu nas orquestras e bandas sinfônicas até o início do século XX, quando se pode notar o arrefecimento na escrita para *cornets* e trompetes no mesmo naipe.

A esse respeito, variados foram os fatores que culminaram no desuso do *cornet* na constituição do naipe de trompete do século XX. SCHWEBEL (2001, p. 161) aponta alguns pontos relevantes:

- Os dois instrumentos passaram a produzir sonoridade muito parecida, uma vez que os *cornetistas* começaram a usar bocais em forma de “U”, tirando relativamente a sonoridade suave do *cornet*. Já os trompetistas começaram usar bocais em forma de V e instrumentos com tubulações maiores, produzindo som mais escuro.
- O uso dos *cornets* associado a bandas amadoras e/ou semi-profissionais, pois os músicos profissionais dedicaram-se exclusivamente ao trompete, usado preponderantemente nas orquestras. Praticamente o *cornet* ficou restrito ao lazer e à diversão nas bandas de coreto.
- A grande versatilidade do trompete em relação ao *cornet*, pela possibilidade de mudança sonora alcançada pelo uso de diferentes bocais, o emprego de surdinas, diferenciado tipo de dinâmicas e a utilização na música popular.

⁶⁶ O uso de trompetes e *cornets* no mesmo naipe pode ser averiguado, primeiramente, nas obras de Berlioz (Sinfonia Fantástica) até o início do século XX, e nas obras de diferenciados compositores como Igor Stravinsky (*Petrouschka*) e Sergei Prokofiev (*Romeu e Julieta* e *O Tenente Kijé*).

Embora este trabalho não deva se concentrar nas consequências do declínio do uso e das composições para o *cornet*, o desuso do instrumento proporciona, nos dias atuais, grave erro interpretativo por parte dos trompetistas e editores.

Aos trompetistas cabe a prática de interpretarem as obras escritas originalmente para *cornet*, trocando-as por trompetes. Tal prática revela grave erro de interpretação, devido às diferenças físicas existentes entre os trompetes e os *cornets*. A diferença física (através de ondas sonoras) existente entre o naipe formado com 2 trompetes e 2 *cornets* e por outro formado por 4 trompetes, é demonstrada na Figura 8. Por meio de exemplos gráficos do programa *Pro-Tools*, é possível visualizar um trecho musical extraído da gravação do Prelúdio da ópera *Condor*⁶⁷ (compassos 88 a 98), interpretado por um naipe constituído de 2 trompetes e 2 *cornets* (**a** - dois gráficos do lado esquerdo) e outro naipe por 4 trompetes (**b** - dois gráficos do lado direito). Por conseguinte, identifica-se nesses gráficos que a onda sonora do gráfico **b** é mais larga, o que resulta em sonoridade maior e mais pesada do que a do gráfico **a**. Se num ambiente de estúdio é possível verificar essa diferença, a interpretação do trecho dentro de um teatro, onde o espaço é muito maior, faz com que essas diferenças se acentuem.

⁶⁷ A gravação foi realizada pelo autor e mais 3 representantes da Escola escolhidos para desenvolverem o trabalho de referencial auditivo da tese. Os três representantes foram Prof. Dr. Nailson Simões, Prof. Ms. Maico Lopes e Prof. Gilson Santos. A gravação deu-se na cidade do Rio de Janeiro, no dia 07 de abril de 2010, no estúdio *A Casa Estúdio*.



a)

b)

Figura 9 – Gráfico dos Diferentes Naipes de Trompetes Extraídos da Gravação do Último Trecho do Prelúdio da Ópera *Condor*: gráfico **a**: 2 trompetes e 2 *cornets*; gráfico **b**: 4 trompetes.

Quanto ao erro cometido pelos editores, relaciona-se o fato de trocarem em suas edições a denominação *cornet* por trompete, desfigurando completamente a orquestração proposta pelos compositores. O assunto denota importante reflexão para a interpretação orquestral nos dias atuais e será desenvolvido no Capítulo 3 desta tese.

2.6. O Naípe de Trompete na Obra de Carlos Gomes

Embora a proposta desta tese seja fornecer ferramenta interpretativa ao naípe de trompete e *cornet* em trechos musicais dos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Carlos Gomes, a investigação da constituição do naípe de trompete conferida pelo compositor brasileiro mostrou-se, naquele período, verdadeiramente contextualizada aos parâmetros de orquestração modernos para o seu tempo, mostrando-se original e audaciosa. Com o intuito de corroborar essa informação, é conveniente delinear como se encontrava o emprego dos trompetes no período histórico em que atuou o compositor campineiro, desde seus primeiros

passos em Campinas, passando pelo Rio de Janeiro e Itália, na segunda metade do século XIX.

É importante salientar que, embora o aparecimento do trompete de válvulas tenha ocorrido entre 1815-20, apenas por volta de 1840 começou a ser utilizado nas orquestras de concerto e de ópera devido aos fatores já apresentados. Essa era a situação da evolução do trompete no primeiro quarto do século XIX na Europa. Para traçar o perfil do uso do naipe de trompete por Carlos Gomes, é necessário investigar como se constituía esse naipe, nos locais onde o compositor teve sua vivência musical.

No texto publicado no Jornal Correio Popular no dia 7 de setembro de 1961, o estudioso José de Castro Mendes (1901-70) relata o trabalho realizado em 1899 por Antonio C. Cezar (s/d) sobre o início das atividades musicais na cidade de Campinas, atribuído a Manuel José Gomes, o precursor do ensino musical na cidade⁶⁸. A contribuição desse músico para o início das atividades musicais na cidade de Campinas é de extrema relevância para se entender como Carlos Gomes concebeu a escrita para o naipe de trompete, pois sua formação musical inicial foi com o pai, como mencionado anteriormente no Capítulo 1.3.

Ao pesquisar os manuscritos autógrafos das obras copiadas, arranjadas e adaptadas por Manuel José Gomes, durante suas atividades musicais na cidade de Campinas⁶⁹, entre 1809 e 1866, pode-se verificar que para o trompete foram atribuídas diferenciadas denominações, compreendidas em duas funções segundo o uso do instrumento e de acordo com as características de cada tipo. A Tabela 1 apresenta as diferentes denominações utilizadas por Manuel José para a designação do trompete:

⁶⁸ MENDES (1961, p. 14).

⁶⁹ A pesquisa foi realizada entre os meses de março e junho de 2009, no Museu Carlos Gomes, na cidade de Campinas – SP.

Denominação	Característica	Exemplo Musical – Compositor - Data
- Clarim - Clarino - Trompete	Instrumentos não cromáticos, sem válvulas.	- <i>Sinfonia Grande</i> - Ignácio de Freitas - 1837 - Obra sem Título e data de João J. Klier - <i>Dueto n. 3</i> - Anônimo (s/d)
- Piston - Trombe	Instrumentos cromáticos e/ou não cromáticos, possivelmente com e/ou sem válvulas.	- <i>Missa Recopilada</i> – Anônimo -1862 - <i>Missa Eb</i> – Pedro T. de Seixas - 1850 - <i>Il Pretendent Di Luizi</i> (Ouverture) – G. A. Rossini - 1850
- Corneta	Instrumentos cromáticos, com válvulas.	- <i>Marcha Fúnebre</i> – Januário Arvellos - 1853

Tabela 1 – Diferentes Denominações para o Trompete Usado por Manuel José Gomes.

Um dado importante é a confusão provocada pela palavra *piston*. O pesquisador Fernando Binder, atento a esse problema, relata o uso da palavra trompete em português para designar trechos escritos para *piston*, *cornet*, *corneta*, *trombe* e *clarim*, o que reduz a utilização de um único instrumento na constituição de um naipe composto por diferenciados tipos de instrumentos.

Com o intuito de esclarecer qual o instrumento empregado nas obras do período, serão utilizadas as denominações de FETIS (1853, p. 56-59), VIEIRA (1899, p. 148-189) e MACHADO (1909, p. 31 - 257) *apud* BINDER (2005, p. 1128), apresentadas na Tabela 2⁷⁰:

⁷⁰ Extraída de BINDER (2005, p. 1128)

Instrumento	FETIS (1853)	VIEIRA (1899)	MACHADO (1909)
Trompete natural	Clarim	Clarim	Clarim ou Trombeta Trombeta de Harmonia
Trompete com chaves		Corneta com chaves	Corneta com chaves Trombeta a chaves
Trompete Moderno	Clarim a piston	Clarim de pistões	Trombeta a piston
Piston	Corneta a piston	Cornetim	Corneta a piston

Tabela 2: Diferentes Termos para Designar os Instrumentos Trompete e *Piston*.

Partindo do pressuposto que a palavra *piston* indicava o uso de trompetes com válvulas, especificamente o *cornet*, conforme descrito na Tabela 2, é possível encontrar, em algumas das primeiras obras de Carlos Gomes, a utilização do instrumento. O uso do *piston* pode ser verificado, por exemplo, na obra *Parada e Dobrado* (1856), conforme ilustrado na Figura 9:



Figura 10 – Partitura Inicial da Obra *Parada e Dobrado* (1856)⁷¹.

Ao observar as partituras das obras sinfônicas escritas no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, constata-se que eram empregados, preferencialmente, instrumentos não cromáticos na constituição do naipe de trompete das composições cariocas até a estreia da primeira ópera de Antônio Carlos Gomes. Conforme exemplificado na Figura 10, na obra *Gradual dos Apóstolos* (1795), do Pe. José Maurício Nunes Garcia, é possível observar a utilização do trompete não cromático.

⁷¹ A partitura encontra-se no acervo de obras originais do Museu Carlos Gomes, na cidade de Campinas-SP.



Figura 11 – Partitura de Trompetes da Obra *Gradual dos Apóstolos* (1795) do Pe. José Maurício Nunes Garcia⁷².

Conforme descrito no Capítulo 1.1 desta tese, as três óperas brasileiras que antecederam a primeira ópera de Carlos Gomes foram *Marília de Itamaracá* (1854), *Noite de São João* (1860) e *Moema e Paraguaçu* (1861). Durante a pesquisa de campo, foi encontrado apenas o manuscrito autógrafo da ópera *Marília de Itamaracá*. Os manuscritos das óperas *Noite de São João* e *Moema e Paraguaçu* não foram encontrados. Contudo foi possível verificar, na ópera *Marília de Itamaracá*, o uso do naipe de trompete formado por instrumentos não cromáticos, definido com a expressão Trombe.

⁷² GARCIA (1980, p. 10).



Figura 12 – Capa do Manuscrito Autógrafo do Quarto Ato da Ópera. A partitura encontra-se no acervo musical da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, fotografada no dia 18 de janeiro de 2010.

Encontra-se em posse do pesquisador Amaral Vieira, o manuscrito autógrafo de uma parte para banda da *Marcha da Noite de São João* em que pode ser identificado o uso de instrumentos não cromáticos e cromáticos, tais como *pistons*, *cornetta de chaves* e *clarins*. A utilização desses diferenciados instrumentos no mesmo naipe poderia ser considerada avanço na constituição da instrumentação daquela época. Contudo não se pode atestar que seja partitura original da ópera, uma vez que, no período, os compositores brasileiros não

escreviam as partes em forma de partitura⁷³, mas em partes separadas, o que coloca em prova a originalidade do manuscrito.

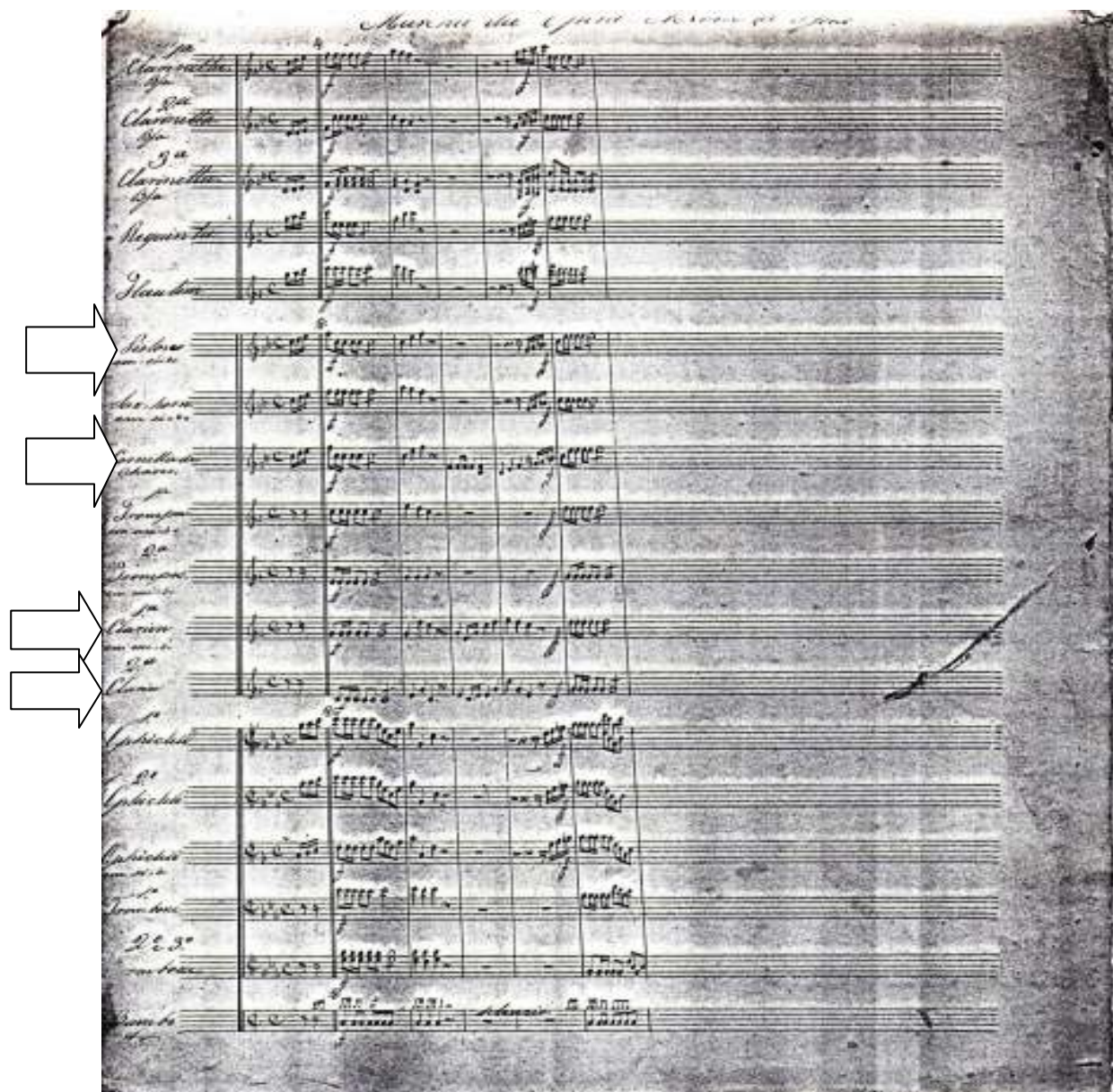


Figura 13 – Partitura para Banda da *Marcha da Noite de São João* – essa partitura é de propriedade particular do professor Amaral Vieira e foi gentilmente fotocopiada e enviada autor.

⁷³ O termo partitura empregado pode ser entendido como a página em que os pentagramas são ligados por barras de compasso alinhadas na vertical.

Embora as fontes primárias das três óperas brasileiras que antecederam o início da produção operística de Carlos Gomes sejam bastante escassas, é possível identificar nos manuscritos autógrafos⁷⁴ que o tipo de trompete das óperas escritas por Gomes, enquanto esteve no Rio de Janeiro, possuía características cromáticas, indicado pela expressão *piston*. Foram denominados “2 *Pistons in Lá*” para a ópera *A Noite do Castelo* (1861) e “2 *Pistons in Bb*” em *Joanna de Flandres* (1862). Por meio dessas denominações e com a utilização da Tabela 2, descrita por Fernando Binder, constata-se que possivelmente foram utilizados em ambas as obras 2 *cornets* na constituição do naipe de trompete.

O emprego de *pistons* com características cromáticas em óperas brasileiras reflete um importante avanço no uso do instrumento naquela época, pois, até onde esta pesquisa conseguiu apurar, não há indícios de que os *pistons* tenham sido utilizados com tal finalidade nas três óperas que antecederam *A Noite do Castelo*.

A resposta sobre o porquê da escolha do *cornet* pode apresentar diversas variáveis, uma vez que muitas foram as obras ensaiadas por Gomes, durante sua estada na Academia de Ópera Nacional e o contato com a instrumentação dessas óperas poderá ter influenciado o compositor brasileiro na escolha dos instrumentos. Outra variável é a herança musical do período de estudos com pai, uma vez que Manuel José Gomes já utilizava os *pistons* com características cromáticas em suas cópias, adaptações e orquestrações, conforme descrito na Tabela 1. Há também diversas obras no catálogo realizado pela pesquisadora Lenita Nogueira, que identificam a presença dos *pistons* nas instrumentações realizadas pelo pai de Carlos Gomes⁷⁵.

O fato é que a utilização do instrumento nas obras orquestrais do período, representava extraordinário avanço da instrumentação no Brasil, já que a utilização dos *pistons* (no caso os *cornets*) foi institucionalizada a partir de 1833,

⁷⁴ In PUPO NOGUEIRA (2003, Vol. II, p. 9 e 23).

⁷⁵ NOGUEIRA (1997, p.416).

pelo Tratado de Berlioz, mas utilizada, com maior abrangência, na segunda metade do século XIX, conforme descrito no Capítulo 2.5 desta tese.

As composições realizadas por Carlos Gomes, na Itália, demonstram completo alinhamento do compositor campineiro com as novas tendências de instrumentação da época, provenientes, sobretudo, da tradição francesa e da germânica. Tal visão é defendida por vários autores na atualidade⁷⁶ e refletem também na constituição do naipe de trompete nas óperas escritas por Gomes em solo italiano.

Nesse sentido, é possível encontrar, no manuscrito autógrafo do exercício de orquestração *La Tempesta* (1866), a denominação “*Trombe Mib*”, com características cromáticas, mas escritas no estilo Clássico, sem agilidade entre notas de diferentes posições. Possivelmente o instrumento escolhido foi o trompete com válvulas ou chaves.

⁷⁶PUPO NOGUEIRA (2006, p. 304-306), relata como a inclinação orquestral da obra gomesiana, por meio dos ensinamentos da Sinfonia Clássica, tornou-se a base de seu discurso Sinfônico,

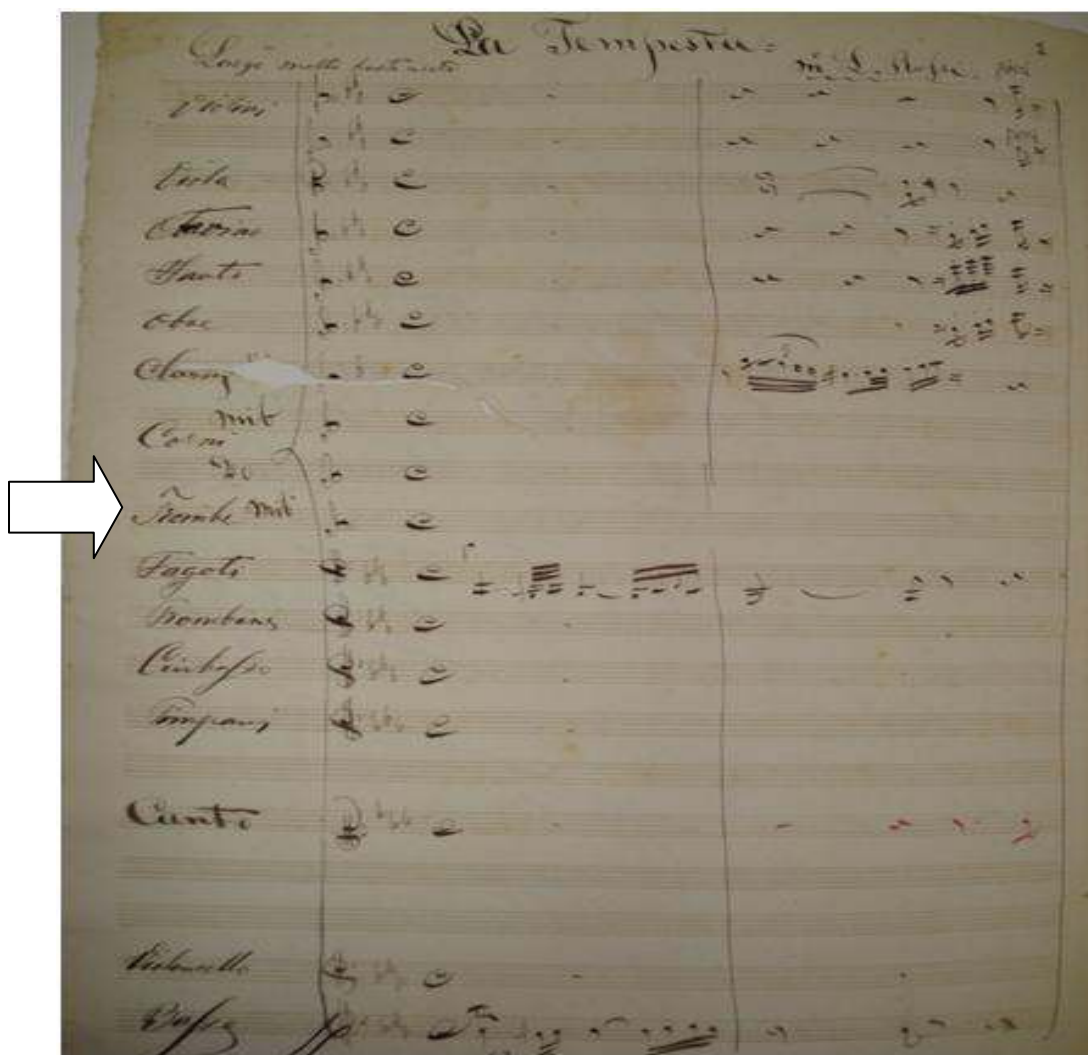


Figura 14: Exercício *La Tempesta*⁷⁷

Curioso é o fato de a denominação *tromba* já ter sido utilizada com características semelhantes por Manuel José Gomes no arranjo da obra sem nome e sem data de João B. Klier, realizado em 1850⁷⁸. O fato nos remonta à seguinte questão: Carlos Gomes empregava o instrumento a partir de sua vivência

⁷⁷ A partitura encontra-se no acervo de obras originais do Museu Carlos Gomes, na cidade de Campinas-SP.

⁷⁸ O manuscrito autógrafo do arranjo pode ser localizado no Museu Carlos Gomes, sob o número de catálogo 478.

com o pai ou segundo o aprendizado nos conservatórios Imperial Brasileiro e de Milão?

Para responder essa indagação, embora escassas as evidências de fonte primária, é possível inferir, contudo, que o alinhamento de Carlos Gomes com as técnicas de instrumentação apresentadas na música sinfônica instrumental européia, estava também em consonância com os elementos musicais oriundos de sua formação com o pai. Talvez essa tenha sido uma das características mais marcantes em sua obra e que representa, naquele período, um dos maiores avanços de instrumentação, uma inovação no emprego do naipe de trompete e *cornet* da música brasileira e italiana.

A respeito do emprego de trompetes cromáticos na Itália, com a verificação da instrumentação na maioria das óperas italianas do início do século XIX, pode-se averiguar que predomina o uso de dois trompetes nos napes de metais na maioria das óperas⁷⁹. Contudo é difícil estabelecer quando foram introduzidos os instrumentos de válvulas na Itália, pois a expressão *tromba com chiavi* tanto se referenciava ao *Keyed* quanto ao trompete com válvulas. Há indícios de que muitas orquestras italianas até 1840 usavam *Keyed Trumpets* de acordo com TARR (1988, p. 165).

A literatura pesquisada permite identificar que um dos principais compositores italianos a primeiro utilizar o trompete cromático (não há certeza se *Keyed* ou válvula) foi G. Rossini, nas obras *Semiramide* (1823) e *Guillaume Tell* (1829). Uma característica desse compositor, utilizada posteriormente por muitos compositores, foi o uso das bandas militares participando das cenas no palco. De acordo com HERBERT e WALLACE (2002, p. 171) é possível averiguar tal prática na obra *La donna del lago* (1819).

⁷⁹ Para a realização deste levantamento, foram consultadas diferenciadas fontes, tais como: arquivo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas; sites especializados como <http://www.lucksmusic.com>, <http://www.imsip.org>; e também no livro de BUSCHKÖTTER & SCHAEFER (1996, p. 234-732) *Handbuch der internationalen Konzertliteratur*, especializado na verificação da instrumentação de obras.

Partes de trompetes cromáticos são encontradas também nas óperas de Gaetano Donizetti (1797-1848), *L'elisir d'amore* (1832) e *Lucrezia Borgia* (1833); de Vincenzo Bellini (1801-35), *Beatrice di Tenda* (1833) e também nas primeiras óperas de G. Verdi, *Nabuco* (1842) e *Il Lombardi* (1843). Contudo não se pode afirmar que essas tenham sido escritas para trompete com válvulas ou para o *Keyed*, segundo TARR (1988, p. 165). A investigação do uso dos trompetes e/ou *Keyeds* no início da produção operística italiana é um ponto que deve ser investigado com maior envergadura em futuras pesquisas.



Figura 15 - Modelo de *Keyed Bugle*

Para identificar as características mais marcantes do uso dos instrumentos de metais nas óperas italianas e fazer um diagnóstico de como eram empregados os trompetes no período em que Carlos Gomes surgiu na lírica italiana, serão utilizadas as reflexões de HERBERT e WALLACE (2002, p. 170). Segundo os autores:

- A utilização dos naipes de trompetes naturais era realizada como reforço harmônico nos *Tuttis* por compositores como V. Bellini e G. Donizete.
- A primeira utilização de trompetes cromáticos foi realizada por G. Rossini, na obra *Semiramide* em 1823.

- O emprego constante dos sons mais densos dos metais, geralmente originados nas regiões graves dos instrumentos, evitando, assim, sons agudos na maioria das composições.
- A escrita dos primeiros solos para o 1º trompete e para o 1º trombone foi realizada inicialmente na obra *Nabuco*, de G. Verdi.

A partir das informações provenientes das pesquisas realizadas na atualidade, é possível identificar que a utilização do naipe de trompete na lírica italiana seguia os padrões de orquestração do período Clássico, cabendo a restritas obras a utilização de instrumentação diversificada no naipe de trompete. Um exemplo de instrumentação diferenciada no referido naipe é a obra *Les Vespres Siciliennes* (1855), de G. Verdi. Na versão de 1861, são utilizados “2 pistons” e “2 trompetes” na constituição do naipe.



Figura 16 – Manuscrito Autógrafo da Abertura da Obra *Les Vespres Siciliennes*. A partitura encontra-se na biblioteca da Ópera de Paris e foi gentilmente fotocopiada pela pesquisadora Denise Scandarolli e enviada ao autor via e-mail.

Vale salientar que o desenvolvimento das técnicas dos trompetistas, na primeira metade do século XIX, proporcionou aos compositores do período a opção de escrever trechos musicais ainda mais relevantes para o naipe de trompete, utilizando diferenciados instrumentos como recurso timbrístico. Nesse caminho, a maneira para escrever para 2 *cornets* e 2 trompetes de válvulas foi

aderida por vários compositores que utilizavam a diferença timbrística entre os dois instrumentos na constituição desse naipe em suas obras. Para HERBERT e WALLACE (2002, p. 160) e BATE (1972, p. 215), a sonoridade do *cornet* (tenro) era utilizada para atenuar o som penetrante (brilhante) do trompete naquele período.



Figura 17 - Modelo de *cornet*

Utilizando-se desse recurso, a originalidade na instrumentação proposta por Carlos Gomes, por meio da constituição do naipe de trompete, formado por 2 *cornets* e 2 trompetes na maioria de suas óperas, mostrou-se moderna e audaciosa para os parâmetros de orquestração daquele período, revelando o caráter original e inovador do compositor campineiro. Em quase todos os Prelúdios e Sinfonias de suas óperas escritas na Itália (*O Guarani*, *Fosca*, *Maria Tudor*, *Lo Schiavo* e *Condor*), foram utilizados “2 *cornettes* e 2 *trombes*”⁸⁰ na constituição do naipe de trompete.

⁸⁰ *Cornette* e *Trombe* foram as denominações descritas por Carlos Gomes nos Prelúdios e Sinfonias de suas óperas de acordo com os manuscritos autógrafos.



Figura 18 – Manuscrito Autógrafo da Sinfonia da ópera O Guarani⁸¹.

⁸¹ In PUPO NOGUEIRA (2003, p.71)

A única exceção é na obra *Salvador Rosa*, pois o autor utilizou “3 *Trombes in Fá*” no naipe. Com essa utilização de instrumentos de estrutura única dentro do naipe de trompetes (*Trombes*), é possível conferir duas orientações na escolha do tipo instrumental empregado:

- 1) Uma escrita relacionada com a tradição italiana, utilizando instrumentos únicos dentro do naipe, pois, segundo o próprio Carlos Gomes, *Salvador Rosa* foi escrita para o “deleite” dos italianos⁸².
- 2) O emprego de 3 trompetes conforme a constituição mais moderna do naipe nas orquestras daquele período, primeiramente usado nas obras de R. Wagner e A. Bruckner, conforme especificado anteriormente.

⁸² PUPO NOGUEIRA (2006, p. 223-224).

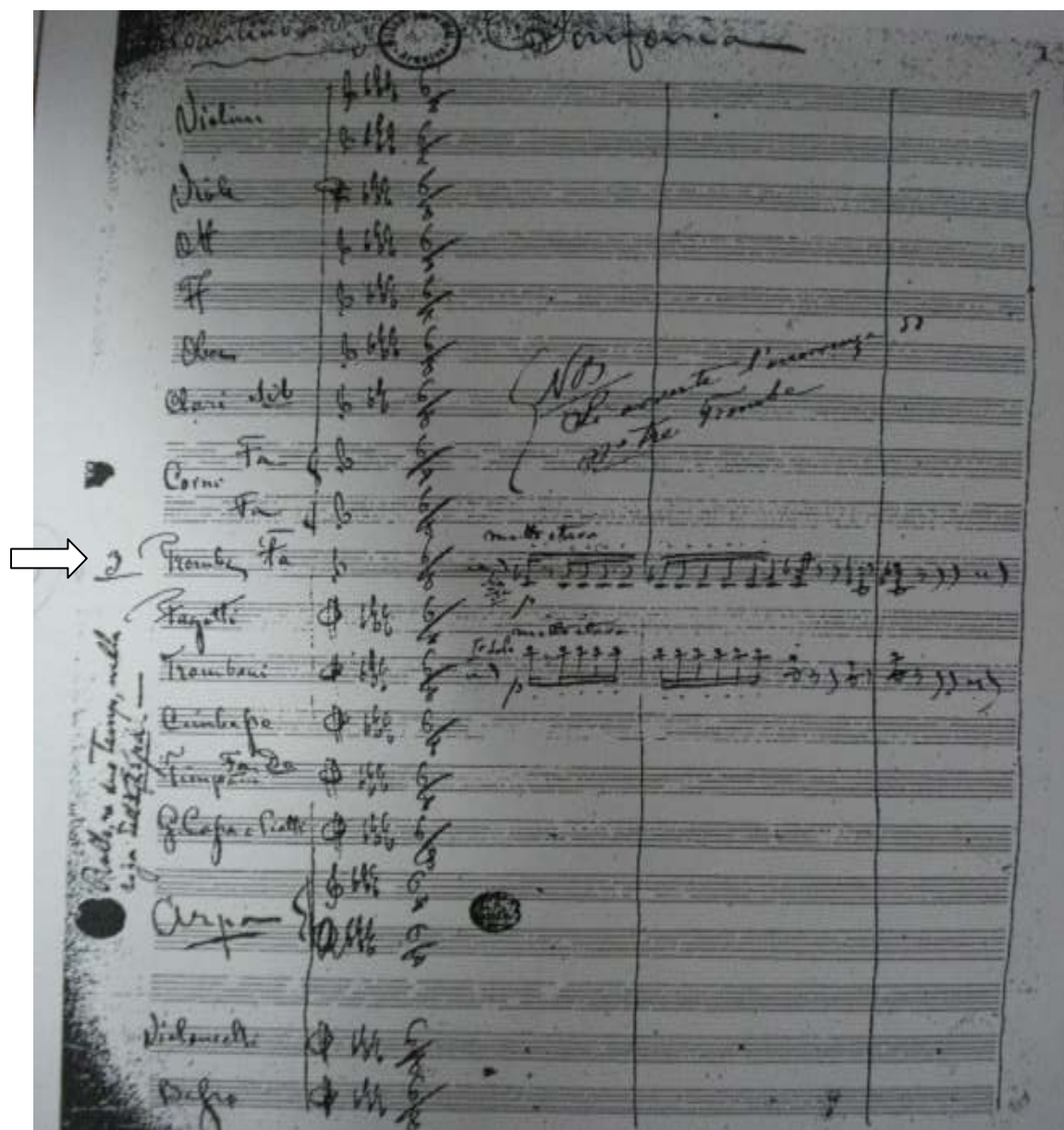


Figura 19 – Manuscrito Autógrafo da Sinfonia da Ópera Salvador Rosa⁸³ - primeira utilização do naipe formado por 3 trompetes nas óperas de Carlos Gomes.

O uso dos 3 trompetes nessa obra reforça, ainda mais, a ideia de originalidade e audácia do compositor campineiro, que, mesmo após o fracasso da

⁸³ In PUPO NOGUEIRA (2003, p. 174).

estreia de *Fosca*, colocou elementos novos no naipe de trompete na obra *Salvador Rosa*, que teve grande sucesso na sua primeira audição.

A originalidade provém do uso dos três instrumentos no naipe, o que não era nada comum na Itália naquele período, uma vez que o naipe de trompete era constituído sempre em pares. Em contrapartida, é possível verificar o uso de 3 trompetes no naipe das obras de compositores italianos provenientes do Verismo. Esse emprego pode ser constatado, por exemplo, na obra *IL Tabarro* (1917) de G. Puccini (Figura 19). Tal prática, utilizada num período posterior ao vivenciado pelo compositor brasileiro na Itália, reflete mais uma contribuição de Carlos Gomes para o desenvolvimento da instrumentação da lírica italiana.

IL TABARRO

Un muelle della Senna, dove è ancorato il barcone di Michele. - La barca occupa quasi tutto il primo piano della scena ed è congiunta al molo con una passerella. La Senna si va perdendo lontano. Nel fondo il profilo della vecchia Parigi e principalmente la mole maestosa di Notre-Dame spaccata sul cielo di un rosso macabro. - Sempre nel fondo, a destra, sono i magazzini che fiancheggiavano il lung-Senna e in prima piano alti pilastri benarrugginati. - Il barcone ha tutto il carattere delle canoe (barbacanis) da trasporto che navigano la Senna. Il timone caspeggia in alto della cabina. E la cabina è tutta lina e ben dipinta con le sue finestrette verdi, il fumaiolo e il tetto pinto, a mo' d'altana, sul quale sono alcuni vasi di garofani. Su una sorda sono disposti i panni ed asciugano. Salvo la cabina, la gobba del fumaiolo. - E il tramonto.

Andante mod^{to} calmo 4.-58

Ottavino
Flauti 1^o e 2^o
Oboi 1^o e 2^o
Coro Inglese
Clarineti 1^o e 2^o in 3/5
Clarineti in 3/5
Fagotti 1^o e 2^o
Coro 1^o e 2^o in 3/4
" 3^o e 4^o "
Trombe 1^o, 2^o e 3^o in 3/4
Tromboni 1^o, 2^o e 3^o
Trombone basso
Timpali
Triangolo - Tamburo
Gran cassa e piatti
Glockenspiel
Celeste
Arpa (in cordone)
Arpa (in arco)
Cornetta in 3/5 (clarinetto)
Tromba d'automobile (clarinetto)
Sirena - Campana grave
Organo
La Fingola
Liti
Ginocle
Voci di soprano (interme)
Voci di tenore (interme)
Voci di basso (interme)
Il Fanciullo
Il Venditore di canzonette
Il Talpa

Il VELARIO SI APRE PRIMA CHE INCOMINCI LA MUSICA.
(Michele è inteso a darsi fuoco; entra alcuni panni stesi ad asciugare; c'è un secchio d'acqua del fiume e mangia i suoi fiori; ripulisce la gobba del fumaiolo.)
(Michele, colto più spinto, è suonabile presso il timone guardando il sole che tramonta.)
(Sulle sponde della Senna, che un certo, con un canotto, stesi di cemento si sono assottigliati, alcuni uomini vanno a bagnare gli scaricatori antichi della stiva del loro cane; passano sulle spalle e lo portano sul capo.)

Andante mod^{to} calmo 4.-58

Violini 1^o
" 2^o
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

Figura 20 – Uso de 3 Trombes na Obra IL Tabarro (1917).

A audácia baseia-se no emprego dessa configuração de naipe proveniente de tendência estética fora dos padrões italianos. Ora, se Carlos Gomes foi completamente infeliz ao valer-se de elementos da música wagneriana na sua ópera *Fosca*, segundo os intelectuais italianos daquele período⁸⁴, por que se arriscar com um tipo de instrumentação oriundo da tradição germânica numa ópera dedicada aos italianos? Essa pergunta dificilmente poderá ser respondida, pois somente o próprio compositor o faria. Pode-se mesurar, todavia, que Gomes estava convicto do uso de elementos atuais da música *ultra-montana*⁸⁵, consciente dos riscos que corria, o que o torna audaz na escolha desse tipo de naipe de trompete naquelas circunstâncias.

A partir de todas as ponderações deste capítulo, conclui-se que tanto Manuel José Gomes quanto Antônio Carlos Gomes estavam completamente contextualizados com as inovações na construção dos trompetes de válvula, pois poucos anos após a fabricação dos primeiros protótipos na Europa (1839), já é possível identificar nas cópias e adaptações de Manuel (a partir de 1850, na obra *Missa em Eb* de Pedro T. de Seixá) e nas composições de Carlos Gomes (*Parada e Dobrado* e *Missa de São Sebastião* – ambas de 1856) o emprego desses trompetes⁸⁶.

O alinhamento de Carlos Gomes com as novas técnicas de instrumentação empregadas na música sinfônica instrumental européia estava também em consonância com os elementos musicais oriundos de sua formação com o pai

⁸⁴ As críticas realizadas pelos intelectuais italianos à obra *Fosca* podem ser averiguadas em diversos autores, como PUPO NOGUEIRA (2006, p. 183), PENALVA (1986, p.89) e KIEFER (1977, p.88).

⁸⁵ A expressão *ultra-montana* foi utilizada pelo pesquisador Marcos Virmond para designar a música feita fora do perímetro italiano.

⁸⁶ A interação com os novos trompetes desenvolvidos na Europa pode ser explicada pelo comércio de instrumentos de propriedade de Manuel José que mantinha restrita atividade de importação na cidade de Campinas. Esse assunto possui poucas referências segundo a pesquisadora Lenita Nogueira que, certamente, poderia responder a questão. Contudo, por não ser foco desta tese, poderá ser investigado em futuras pesquisas.

(naipes de trompetes formados por *Pistons*, *Trombe* e *Cornette*). Essas técnicas de instrumentação, que o acompanharam em sua vida musical, refletem um diferencial em suas composições.

CAPÍTULO 3



Capítulo 3 - Sugestões Interpretativas ao Naípe de Trompete e *Cornet* nos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes

3.1 Levantamento das Publicações de Trechos Orquestrais Escritos para Trompete e *Cornet*

Com a finalidade de pesquisar as publicações de trechos orquestrais, realizou-se intenso trabalho de campo na busca de edições que envolvem o naípe de trompete e *cornets* de compositores brasileiros.

Inicialmente procedeu-se o levantamento bibliográfico dos trabalhos acadêmicos sobre excertos orquestrais brasileiros nas diversas instituições de ensino de música no país⁸⁷. Outra forma de revisão bibliográfica foi a consulta em artigos de revistas especializadas e o levantamento de publicações de livros e métodos em forma de *Orchestral Excerpts* para constatar se já havia trabalhos referentes ao naípe de trompete e *cornet* das obras envolvidas na presente pesquisa.

No que tange à pesquisa sobre estudos acadêmicos brasileiros, constatou-se a existência de apenas três fontes que retratam trechos orquestrais pertinentes ao naípe de trompete. Em ordem cronológica, o primeiro trabalho encontrado foi de PEREIRA e ARAÚJO (1996), intitulado *Obras Orquestrais: As 50 peças mais requisitadas em concursos nos EUA*. Nele consta o levantamento dos trechos orquestrais para trompete das 50 obras sinfônicas mais requisitadas em concursos nos Estados Unidos da América. O segundo, cujo título é *Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos*, de BELTRAMI (2008), refere-se a sugestões técnicas e interpretativas para grupos de trompetes aplicadas a obras de compositores brasileiros e estrangeiros. O estudo que mais se aproxima da presente pesquisa é a tese de doutorado de CARDOSO (2009),

⁸⁷ As instituições consultadas foram: UNIRIO, UFSM, UFPE, UFOP, UFMS, UFU, UFSCar, UFG, UnB, UFRN, UFBA, UFMA, UFPA, UFPB, UFCG, UFMT, UFES, UFRJ, UFMG, UFPR, UFRGS, UFPel, UEPA, UERN, UEMG, USP, UNICAMP, UNESP, UEL, UEA, UEM, UEPG, EMBAP, UDESC.

intitulada *O Trompete nos choros de Heitor Villa-Lobos – possibilidades interpretativas no âmbito da orquestra sinfônica*. Em seu trabalho, o pesquisador Antonio Marcos Cardoso propõe sugestões interpretativas ao naipe de trompetes na série de *Choros* do compositor Heitor Villa-Lobos.

Quanto à investigação em revistas e livros especializados em excertos orquestrais, foram consultados 85 títulos publicados, dos quais 41, adquiridos pelo autor e 44, pesquisados através da internet⁸⁸. Vale ressaltar que não se encontrou na bibliografia de trechos orquestrais pesquisados, nenhum excerto orquestral referente à obra de Carlos Gomes.

Conclui-se, portanto, que, em nenhuma das pesquisas anteriores foram estudadas os Prelúdios e Sinfonias das óperas de Antonio Carlos Gomes, a partir da revisão e edição das partituras para o naipe de trompete e *cornet*, utilizando os manuscritos autógrafos como fonte primária. Encontra-se também nesta edição, inexistentes em outros trabalhos acadêmicos, a identificação dos excertos musicais mais relevantes das obras gomesianas e a elaboração de um caderno de trechos orquestrais com sugestões interpretativas a cada um desses trechos. Outra contribuição inédita da presente pesquisa é a gravação de todos os excertos orquestrais como forma de referencial auditivo.

Pode-se afirmar que a originalidade da presente pesquisa baseia-se no fato de ser o primeiro estudo que investigou exclusivamente o naipe de trompete e *cornet* nos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Antonio Carlos Gomes.

3.2 Dados Históricos da Escola de Trompete Criada por Charles Schlueter

Pode-se perceber na atualidade, concentração acentuada de trompetistas com diferentes formações acadêmicas atuando profissionalmente na cidade de Boston. Entretanto, durante muitos anos, utilizou-se a expressão “Escola de

⁸⁸ A lista com todos os livros de trechos orquestrais pesquisados e revista especializada encontram-se na Bibliografia desta tese.

Trompete de Boston”, como referência às concepções técnico-interpretativas de Charles Schlueter. Esse professor foi o único instrumentista a atuar como primeiro trompetista da *Boston Symphony Orchestra* durante 26 anos ininterruptos (de 1980 a 2006), ainda pertence ao quadro docente do *New England Conservatory*, do *Tanglewood Music Center* e sua concepção influencia, até hoje, trompetistas no Brasil.

Charles Schlueter graduou-se na *Juilliard School*⁸⁹ sob orientação do professor William Vacchiano e representa a congruência de duas escolas de trompete. A primeira influência deu-se pela tradição russa, proveniente do seu curso de bacharelado com Vacchiano⁹⁰. A segunda influência recebeu do trompetista francês George Mager⁹¹, por meio das gravações e da preferência de Mager por instrumentos (trompetes) com calibres maiores. O contato com as duas escolas possibilitou ao professor Schlueter formar, ao longo de sua trajetória, uma concepção na arte de tocar trompete oriundo dos ensinamentos transmitidos pelos principais trompetistas que atuaram na Orquestra Sinfônica de Boston.

3.3 A Difusão dos Conceitos de Charles Schlueter no Brasil e sua Concepção na Arte de Tocar Trompete

É importante esclarecer o porquê da escolha desta Escola, uma vez que poderiam ser utilizadas outras abordagens interpretativas. Para justificar a opção, duas linhas de raciocínio nortearam a aplicação dos conceitos na pesquisa:

1 – Pelo fato de representar extensão e desenvolvimento do trabalho realizado durante o mestrado do autor que, na sua dissertação, aplicou os conceitos dessa Escola em obras solo escritas por compositores paulistas. Na

⁸⁹ SCHLUETER (1996, p. 03).

⁹⁰ Vacchiano foi aluno de Max Schillosberg, professor de trompete do antigo império russo, mudou-se para os EUA no final do séc. XIX.

⁹¹ Mager foi o trompetista que mais permaneceu na Orquestra Sinfônica de Boston - de 1919 a 1949.

presente tese de doutorado, o autor propõe utilizar-se dos conceitos de Schlueter e aplicá-los ao naipe de trompete e *cornet* nos Prelúdios e Sinfonias de Carlos Gomes, a fim de estender e desenvolver as técnicas utilizadas no mestrado.

2 – Por ser a Escola de Trompete mais difundida no país, responsável por consolidar o ensino e expansão das propostas sonoras e interpretativas de Charles Schlueter, trazidas pelo Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões após retornar do seu curso de pós-graduação nos Estados Unidos⁹². Desde o seu retorno ao Brasil em 1986, após o curso de mestrado, o professor Nailson Simões busca incansavelmente transmitir aos trompetistas brasileiros a concepção dessa Escola.

Simões iniciou sua jornada de ensino da Escola na região nordeste do Brasil, pelo fato de ter sido docente da Universidade Federal da Paraíba-PB de 1980 a 1998. Com a melhora do nível técnico e interpretativo dos trompetistas da região nordestina e através de inúmeras apresentações musicais, palestras, *workshops* e aulas em festivais ministradas por Simões nos mais diversos Estados brasileiros, pôde-se perceber quão diferenciada tornou-se a interpretação e o som dos trompetistas adeptos da concepção daquela Escola.

Para o professor Gilberto Siqueira⁹³, quando lhe foi perguntado, em uma entrevista concedida ao autor⁹⁴, sobre a(s) Escola(s) de trompete no Brasil, ele respondeu:

Eu acho que o que existia antes aqui era muito indefinido, não chegava a ser uma Escola [...]. Na década de 1950/60 nós tínhamos grandes músicos, mas já na época com um estilo considerado ultrapassado. Entretanto havia grandes instrumentistas [...] A pessoa que marcou muito um estilo mesmo de tocar foi Nailson. Depois que ele veio de Boston,

⁹² Simões permaneceu durante vários anos naquele país, onde concluiu os cursos de mestrado (1986) e doutorado (1991) em performance sob orientação do professor Schlueter.

⁹³ Gilberto Siqueira é principal-trompetista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo desde 1973.

⁹⁴ RONQUI (2002, p. 29).

ele marcou. O Schlueter tem um jeito de tocar único, ele inovou muita coisa no instrumento e na maneira de tocar.

Atualmente a influência dessa Escola se reflete em todo o território nacional. Tal influência deu-se inicialmente por meio das experiências transmitidas pelo professor Nailson aos trompetistas brasileiros, ocasionando também um intercâmbio entre outros trompetistas com o professor Schlueter. Desde a sua primeira visita ao Brasil em 1988, onde ministrou *master-classes* na cidade de João Pessoa – PB⁹⁵, Simões (1997, p.54) declara que “Schlueter impressionou-se com o talento dos nossos músicos e, posteriormente, com sua evolução dentro da Escola”, o que favoreceu, com suas vindas anuais, a difusão da concepção schlueteriana no Brasil.

Os resultados dessa difusão podem ser averiguados em cinco áreas:

I – Acadêmica: dos sete professores doutores que atuam na área do trompete existente no Brasil na atualidade⁹⁶, apenas um único professor (Prof. Dr. Sérgio Cascapera) não se utiliza das concepções de Charles Schlueter. Agregada aos professores adeptos dos conceitos da Escola, a grande maioria das pesquisas existentes no Brasil referentes ao trompete, encontradas nas teses, dissertações, trabalhos de conclusão de cursos e demais estudos acadêmicos, possui alguma relação com as concepções de Schlueter.

II – Orquestral: os trompetistas de maior projeção nacional que atuam nas principais orquestras sinfônicas brasileiras são fruto da concepção schlueteriana. Esta afirmação pode ser averiguada na Tabela 3:

⁹⁵ TEIXEIRA (1988, p. 05).

⁹⁶ A ordem cronológica da conclusão do doutorado dos professores e instituições onde hoje atuam, apresenta-se da seguinte maneira: 1991: Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões (UNIRIO); 1997: Prof. Dr. Sérgio Cascapera (USP); 2000: Prof. Dr. Karl Heinz Schwebel (UFBA); 2005: Prof. Dr. Glaucio Xavier da Fonseca (UFPB); 2008: Prof. Dr. Ayrton Benck Filho (UFPB); 2008: Prof. Dr. Joatan Nascimento (OSBA), 2009: Prof. Dr. Antonio Marcos Cardoso (UFG).

Nome	Posição e Local (is) de Atuação(ões)
Nailson Simões	Primeiro Trompetista do UNIRIOMETAIS e o único Professor Titular de trompete na ativa no Brasil, atuando na UNIRIO.
Heinz Schwebel	Primeiro trompete da Orquestra Sinfônica da Bahia e professor da UFBA.
Gedeão Oliveira	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília Claudio Santoro.
Cícero Cordão	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina e do Quinteto de Metais do Paraná.
Renison Oliveira	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais.
Clóvis Beltrami	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas e idealizador do Grupo Trompetando.
Maico Lopes	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica Jovem e Banda Sinfônica da Guarda Municipal do Rio de Janeiro.
Antônio Carlos de Oliveira	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte e professor da UFRN.
Naber de Mesquita	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto.
Elieser Ribeiro	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.
Antonio Efrahim	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais e professor da UEMG.
Oséias Januário	Primeiro trompetista da Orquestra Sinfônica Municipal de Americana e professor da Escola de Música de Americana.
Ayrton Benck Filho	Primeiro Trompetista da Orquestra Sinfônica da Paraíba e Trompetista-assistente da Orquestra Filarmônica Norte Nordeste, do Grupo <i>Brassil</i> e professor da UFPB.
Gláucio Xavier	Trompetista da Orquestra Filarmônica do Norte e Nordeste, do Grupo <i>Brassil</i> e professor da UFPB.
Cláudio Silva	Trompetista da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e professor da UEMG.
Emerson Araújo	Trompetista-assistente da Orquestra Sinfônica da Bahia.
Moisés Alves	Trompetista-assistente da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília Cláudio Santoro e trompetista improvisador de música brasileira.

Joatan Nascimento	Trompetista-assistente da Orquestra Sinfônica da Bahia e pesquisador da área de choro.
Flávio Gabriel	Segundo trompetista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.
Marcelo Eterno	Coordenador acadêmico, professor de Teoria Música e Trompete, Regente da Banda Sinfônica e do Grupo de Metais do Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás (CEFET).
Marcos Carneiro	Segundo trompetista da Orquestra Sinfônica da Paraíba e Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte.
Enrique Sanches	Trompetista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília Cláudio Santoro.
Ranilson Farias	Trompetista da Orquestra Sinfônica da Paraíba e professor de trompete da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Marco Antonio Daniel	Trompetista do Grupo MUDA (Música e Dança) e professor da Escola de Música Cavallieri de Belo Horizonte.
Antônio Marcos Cardoso	Trompetista da Banda Pequ (Goiânia) e professor da UFG.
Arthur Fernandes	Segundo trompetista do Quinteto de Metais do Paraná.
Marcelo Arantes	Trompetista <i>free-lance</i> da cidade de Brasília e professor na cidade Brasília.
Anor Luciano	Trompetista do Grupo Itarantã e professor da UFMG.

Tabela 3 – Trompetistas Adeptos aos Conceitos de Charles Schlueter e Respectivas Instituições que Atuam.

III – Solo: embora seja reduzido o número de instrumentistas brasileiros que atuam como solistas, essa atividade, entre os trompetistas, possui maior expressão quando associada aos instrumentistas adeptos da Escola. Entre eles destacam-se: Nailson Simões; Ayrton Benck; Glaucio Xavier, Heinz Schwebel, Joatan Nascimento, Anor Luciano, Tonico Cardoso, Flávio Gabriel e Paulo Ronqui. Justifica-se a seleção desses solistas pela produção fonográfica de obras

brasileiras que cada um deles interpreta⁹⁷. No tópico V – Discografia, serão explicitadas as principais referências fonográficas desses trompetistas.

IV – Música Popular: nesse universo, Joatan Nascimento e Moisés Alves são os dois expoentes da Escola empenhados na pesquisa, gravação e realização de apresentações que incluem o amplo repertório para trompete escrito por compositores nacionais. Além dos dois instrumentistas, pode-se identificar a presença de trompetistas de geração posterior com destaque no cenário nacional, entre eles, Maico Lopes, que tem atuado como trompetista e arranjador em shows de importantes artistas brasileiros, como Marisa Monte e em musicais na cidade do Rio de Janeiro. Outro trompetista de destaque é Marcos Santos, com projeção no cenário nacional pela virtuosidade do improviso, o que pode ser comprovado em seu *Compact Disc* intitulado *Nossa Terra*, identificado no próximo tópico.

V – Discografia: embora a produção fonográfica brasileira de música erudita para trompete seja reduzida, frente ao grande número de obras nacionais existentes para o instrumento, a maioria dos discos lançados foi gravada por solistas adeptos aos conceitos de Schlueter. Desses registros fonográficos⁹⁸, destacam-se os trabalhos de:

- Nailson Simões - *Trompete Solo Brasil* – lançado no ano de 1999;
- Tonico Cardoso – *Embolada* – lançado em 2000;
- Joatan Nascimento – *Eu Choro Assim* – lançado em 2002;
- Heinz Karl Schwebel - *Policromo* – lançado no ano de 2003;
- Paulo Ronqui - *Paulicéia* – lançado no ano de 2004;
- Marcos Santos – *Nossa Terra* - lançado em 2006;
- Ayrton Benck e Glaucio Xavier – *Bem Brassil* – lançado em 2007;
- Anor Luciano – *Nas Origens de Nossas Tradições* (Grupo Itaratã) – lançado em 2009.

⁹⁷ Embora Flávio Gabriel não possua nenhum disco solo, a inclusão de seu nome nesta lista justifica-se pelas conquistas em importantes concursos internacionais alcançadas por esse trompetista brasileiro.

⁹⁸ Os dados completos dos discos citados encontram-se na Discografia desta tese.

Devido à existência de diferentes pesquisas brasileiras e estrangeiras que retrataram, com eficiência, os conceitos elaborados e desenvolvidos pelo professor Charles Schlueter, será apresentado um quadro com o intuito de definir sucintamente os conceitos referentes à Escola⁹⁹. Vale ressaltar que o aprofundamento desses conceitos poderá ser realizado nas pesquisas identificadas nas Referências Bibliográficas desta Tese.

Conceito	Definição
Bem-Estar Físico e Emocional	O bem-estar físico e emocional, associado ao desenvolvimento criativo individual do intérprete, constitui ponto essencial na concepção de Schlueter. Um de seus principais conceitos é o ato de utilizar o corpo como instrumento, pois acredita-se que os instrumentos musicais de sopro são apenas os amplificadores do som produzido pelo corpo. O corpo humano é guiado pelo cérebro que, por sua vez, possui dois hemisférios com características próprias que atuam sobre a metade oposta: numa pessoa destra, o lado direito do cérebro rege a criatividade, enquanto o lado esquerdo domina o cálculo, a razão e o controle dos instintos naturais. A Escola estimula o uso do hemisfério direito na atividade musical. No momento da interpretação, aconselha o instrumentista bater o pé oposto (para uma sincronização interna) ao seu lado dominante: se o instrumentista for destro, bate-se o pé esquerdo, se o instrumentista for canhoto, o pé direito. Outra forma de avaliar a prática de bater o pé é defendida por Schlueter, ao identificar o ritmo como uma forma de coordenar a respiração, os lábios, os dedos, a afinação, os olhos e os ouvidos.
Ritmo – elemento interpretativo importante	O ritmo aparece como outra concepção de extrema relevância, pois é considerado um elemento interpretativo importante, não somente como mera duração de notas. Para entender a concepção básica rítmica, torna-se necessário investigar três facetas da evolução do ritmo: 1- o desenvolvimento dos motivos

⁹⁹ Os conceitos e descrições foram extraídos dos trabalhos de SCHLUETER (1996), SIMÕES (1997), SIMÕES (2001), DAVID (2001), RONQUI (2002) e através do trabalho de performance realizado pelo autor com Charles Schlueter e Nailson Simões.

que geram os elementos rítmicos da melodia; 2 - o desenvolvimento do *arsis* e *thesis*, e sua classificação como tempo forte e tempo fraco; 3 - a gênese da barra de compasso. O desenvolvimento dos motivos como elementos criadores da melodia baseia-se na ideia de que, tanto na música quanto na literatura, a percepção é codificada progressivamente, ou seja, do motivo (comparado à sílaba ou à palavra na prosa) para a frase, posteriormente a sentença, o período, e, finalmente, a obra como um todo. Nesse sentido, a anacruse possui fundamental importância, tanto na interpretação quanto na criação dos motivos, em função da faculdade de produzir um acento que modifica o movimento geral da música. Tal acento causa um movimento imaginário, tanto na percepção do ouvinte quanto na do intérprete.

O conceito *arsis/thesis*, definido como impulso e repouso, refere-se basicamente ao tempo forte e tempo fraco conhecidos atualmente. James Thurmond, a partir dessa ideia criou o conceito *note grouping*.

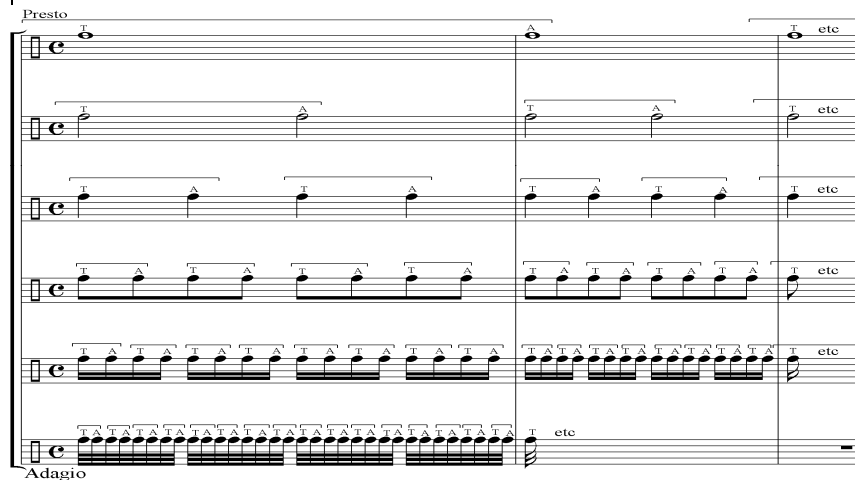


Figura 21 – Classificação Rítmica Segundo o Conceito Arsis/Thesis¹⁰⁰.

Segundo a teoria do *note grouping*, o *arsis*, ou as notas fracas (anacruse) de um motivo, é mais expressivo musicalmente do que o *thesis* (tempo forte) e, se houver leve inflexão no *arsis*, a performance da música poderá se tornar mais satisfatória e musical. Entretanto, com o advento da barra de compasso, um frequente problema pode ocorrer, pois, na medida em que o intérprete lê na partitura apenas o que está dentro do compasso,

¹⁰⁰ THURMOND (1991, p. 55).

deixa de realizar uma leitura mais apreciativa dos motivos e frases que ultrapassam os limites da barra de compasso. Para sanar esse problema, Schlueter estabeleceu alguns critérios a serem utilizados na performance. Um dos critérios estabelecidos é o sistemático emprego do conceito arsis/thesis, conferindo maior inflexão ou nuance ao *arsis* (impulso/tempo fraco). Aconselha-se também ao intérprete identificar os motivos, frases e períodos de cada obra. Essa prática tem como resultado um impulso métrico, conectado de um compasso para o outro, o qual ultrapassa as fronteiras estabelecidas pelas barras de compasso.

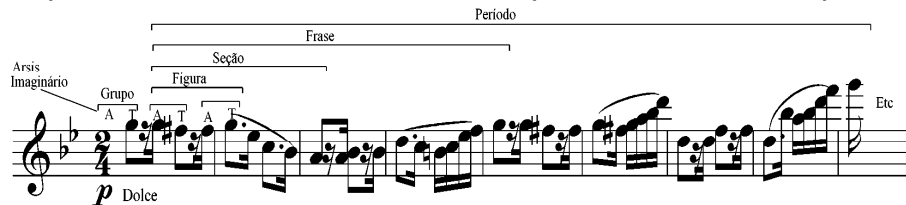


Figura 22 – *Concerto para Piano em Bb Maior* de J. Brahms - Divisão em Grupos, Figuras, Seções, Frases e Período¹⁰¹.

O professor Simões declara ainda¹⁰² que a base interpretativa da Escola pode ser identificada em três fundamentos que classificam a relação entre as notas de um motivo, frase etc.

Essa classificação ocorre por meio da:

- 1 - **Forma da Nota** – definindo o tamanho da nota, por meio do começo, meio e final de cada uma delas;
- 2 – **Conexão entre Notas** – conectando-as, por meio do som ou do silêncio, através de ligaduras ou de articulação (notas destacadas);
- 3 – **Agrupamento** – agrupando as notas através do conceito *note grouping*, é possível identificar os motivos e frases que compõem a obra.

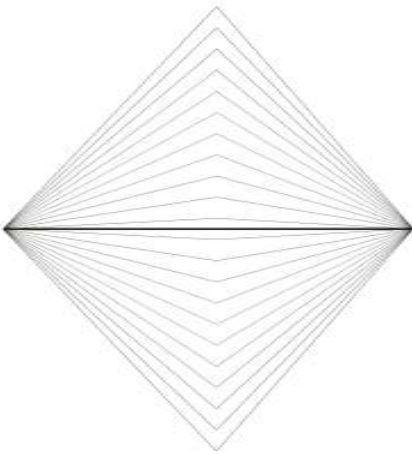
¹⁰¹ *Concerto para Piano em Bb Maior* de J. Brahms In THURMOND (1991, p. 65).

¹⁰² Durante o trabalho de elaboração de revisão dos conceitos da Escola realizado pelo autor na cidade do Rio de Janeiro em 18 de fevereiro de 2010.

Respiração	No ato da inspiração, os músculos do abdômen e ombros devem estar relaxados para que o trabalho involuntário do diafragma ocorra de forma natural¹⁰³. Se os músculos do abdômen estiverem excessivamente tensos, pode ocorrer bloqueio da passagem de ar pela garganta. Se os ombros estiverem levantados, a capacidade de ar dos pulmões pode ficar diminuída. Para se produzir qualquer tipo de som em um instrumento de sopro (uma nota curta ou de grande duração de tempo), deve-se inalar a maior quantidade de ar possível. Quanto à expiração, o mais importante fator consiste no controle da velocidade do ar introduzido no instrumento através da vibração¹⁰⁴. A partir do princípio da inspiração em postura ideal, deve-se continuar a ideia de que o relaxamento é o melhor caminho para a expiração, embora se saiba que existirá tensão natural atuando na hora da expiração (intercostais e abdômen); a postura deve permanecer mais ereta possível, ou seja, com o menor gasto energético da musculatura das costas; a velocidade do ar deve ser lenta e controlada (ar quente). Para a Escola, o ar é a matéria-prima do som nos instrumentos de sopro. Portanto aconselha-se ao instrumentista inspirar sempre o máximo possível (respiração completa), por acreditar que esse tipo de respiração ajuda o indivíduo a permanecer calmo, evita qualquer tipo de pânico durante a performance e proporciona menor esforço na expiração.
Embocadura	Este assunto está totalmente interligado à respiração e também bastante discutido entre os trompetistas e/ou instrumentistas de bocal. Justifica-se essa discussão, pelo fato de a boca ser o contato direto, mais importante e delicado, entre o instrumento (corpo) e o amplificador (trompete), no qual o bocal faz a parte do microfone e o elo entre os dois. Cansaço físico ou pressão exagerada do bocal contra os dentes, atrelados a quantidade insuficiente de ar nos pulmões, prejudicam a embocadura, uma vez que só há vibração labial, se houver ar. Aconselha-se ao instrumentista de bocal não tentar manipular os músculos específicos responsáveis pela embocadura, pois a preocupação

¹⁰³ Segundo Gyton e Hall (1998, p. 279), no ato da inspiração o músculo diafragma traciona a superfície inferior do pulmão para baixo e o gradil costal (costelas) se eleva. De acordo com Machado (2000, p. 199-200), o diafragma é controlado pelo nervo frênico, originado do nervo vago, situado no órgão chamado Ponte Cerebral, onde se localiza o Centro Respiratório (responsável pelas trocas gasosas do pulmão). Tal sistema confere um caráter automático (involuntário) dos movimentos respiratórios.

¹⁰⁴ Guyton e Hall (1998, p. 279) explicam que durante a expiração normal, o diafragma relaxa e expelle o ar por meio da retração elástica pulmonar. Na expiração controlada, ocorre contração dos músculos abdominais, que empurram o conteúdo abdominal contra o diafragma.

	demasiada com esses músculos pode provocar tensão e prejudicar a vibração dos lábios. O movimento conjunto que se inicia na coluna de ar, passando pela glote, envolvendo a língua, os dentes, o maxilar e a musculatura facial, culmina na vibração do ar, conseqüentemente, na produção do som.
Concepção Sonora	A adequada respiração, aliada ao correto funcionamento da embocadura, resulta na boa sonoridade do instrumento. A boa qualidade de som é obtida através do máximo de vibração (ressonância) com o mínimo de força física (pressão externa). A expressão máxima de vibração (ressonância) pode ser definida como o som que contém o maior número de frequências acústicas possíveis. Para ilustrar a ideia desse som usa-se a figura de um losango, demonstrando como uma nota deve ser tocada (pensada):  Figura 23 – Ilustração do Losango para Exemplificar como a Nota Deve Ser Pensada ao Ser Tocada. Baseando-se na ideia de que nas frequências baixas originam-se todas as outras frequências (médias e agudas), aconselha-se ao intérprete tocar na base do losango, explorando, assim, todas as frequências. O resultado dessa prática é o máximo de projeção do instrumento. A proporção - máximo de vibração com o mínimo de força física - é alcançada por meio do funcionamento adequado da respiração (pressão interna), da embocadura, da forma como é expelido o ar dentro do instrumento (pressão externa – velocidade do ar) e de acordo com a concepção musical do intérprete, ou seja, sua preferência por determinado som.
Tipos de	Inerente à concepção sonora, a questão da dinâmica possui extrema relevância. Por isso torna-se necessário maior

Dinâmica e Articulação	detalhamento sobre esse assunto, pois segundo a Escola, a dinâmica pode ser dividida em: • Dinâmica de decibéis - varia de acordo com a intensidade (forte, fortíssimo, piano etc.). • Dinâmica de acústica - é uma característica da maioria dos instrumentos de sopro. Quando se toca em intervalos ascendentes, existe a tendência de a nota superior soar mais forte do que a nota inferior. • Dinâmica de vibração - é o efeito do <i>vibrato</i> que pode ser produzido através de contrações repetidas da musculatura abdominal, modificando a velocidade da coluna de ar. Este efeito também pode ser alcançado através do uso da garganta e/ou maxilar, ou pelo movimento da mão que segura o instrumento. • Dinâmica rítmica - é uma técnica composicional empregada para dar maior presença e destaque a determinada frase ou motivo musical. • Dinâmica de articulação - refere-se a acentos e corte de notas (<i>staccatos</i>) que alteram a projeção do som e, conseqüentemente a dinâmica. • Dinâmica de timbre - é aquela baseada na qualidade do timbre do som.
Considerações de David Monette ¹⁰⁵	A preferência de instrumentos utilizados por adeptos da concepção de Charles Schlueter também difere em relação à(s) Escola(s) de trompete tradicional(is). Uma característica encontrada na maioria dos trompetistas, que possuem como base escolástica as concepções de Schlueter, é a escolha de equipamentos construídos por David Monette. A escolha justifica-se pelas ideias em comum desse fabricante com a concepção sonora de Schlueter. Entre essas concepções pode-se citar: a) O verdadeiro instrumento é o corpo, o trompete é apenas o amplificador daquilo que o trompetista realiza; b) A respiração deve ser completa, pois quanto mais eficiente e profunda ela for, menos trabalho (esforço) terá o trompetista para tocar;

¹⁰⁵ DAVID (2001, p. 14-48).

	c) O trompetista deve sempre tocar no centro (foco) da nota (base do losango, ilustrado na Figura 22), pois todas as freqüências harmônicas devem estar presentes em cada nota, aumentando, desta forma, a ressonância do instrumento; d) As bombas de afinação do primeiro e terceiro pistons precisam ser usadas para correções na afinação. O uso das bombas de afinação propicia ao trompetista maior centralização das notas (foco da nota), pois o mantém sempre na região baixa da afinação; Frank Hanson¹⁰⁶, em sua tese de doutorado, realizou um estudo comparativo entre a marca de trompete mais popular e os trompetes construídos por David Monette. Hanson conclui que os trompetes Monette possuem um som mais complexo em harmônicos, mais poderoso em amplitude e mais consistente em densidade sonora em relação ao instrumento mais popular.
--	--

Tabela 4 - Definição dos Conceitos Técnicos e Interpretativos de Charles Schlueter.

3.4 Sugestões Interpretativas

Os exemplos musicais apresentados neste tópico representam os trechos orquestrais de maior relevância para o naipe de trompete e *cornet* nos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Antônio Carlos Gomes. A escolha desses excertos seguiu o critério de importância dentro da estrutura melódica na obra, dificuldade técnica e homogeneidade de interpretação do naipe.

Um dos fatores de maior dificuldade durante a pesquisa foi localizar todos os manuscritos autógrafos das obras, uma vez que cada uma delas encontra-se em diferentes lugares do Brasil e da Itália. Contudo, graças à pesquisa de doutorado de PUPO NOGUEIRA (2003), foi possível ter acesso a uma cópia de todos os manuscritos que envolveram o presente estudo. Entretanto a baixa

¹⁰⁶ HANSON (1988) *apud* DAVID (2001, p.13-48).

qualidade dessas cópias não permite anexá-las a esta tese, conforme pode se observar na Figura 22.

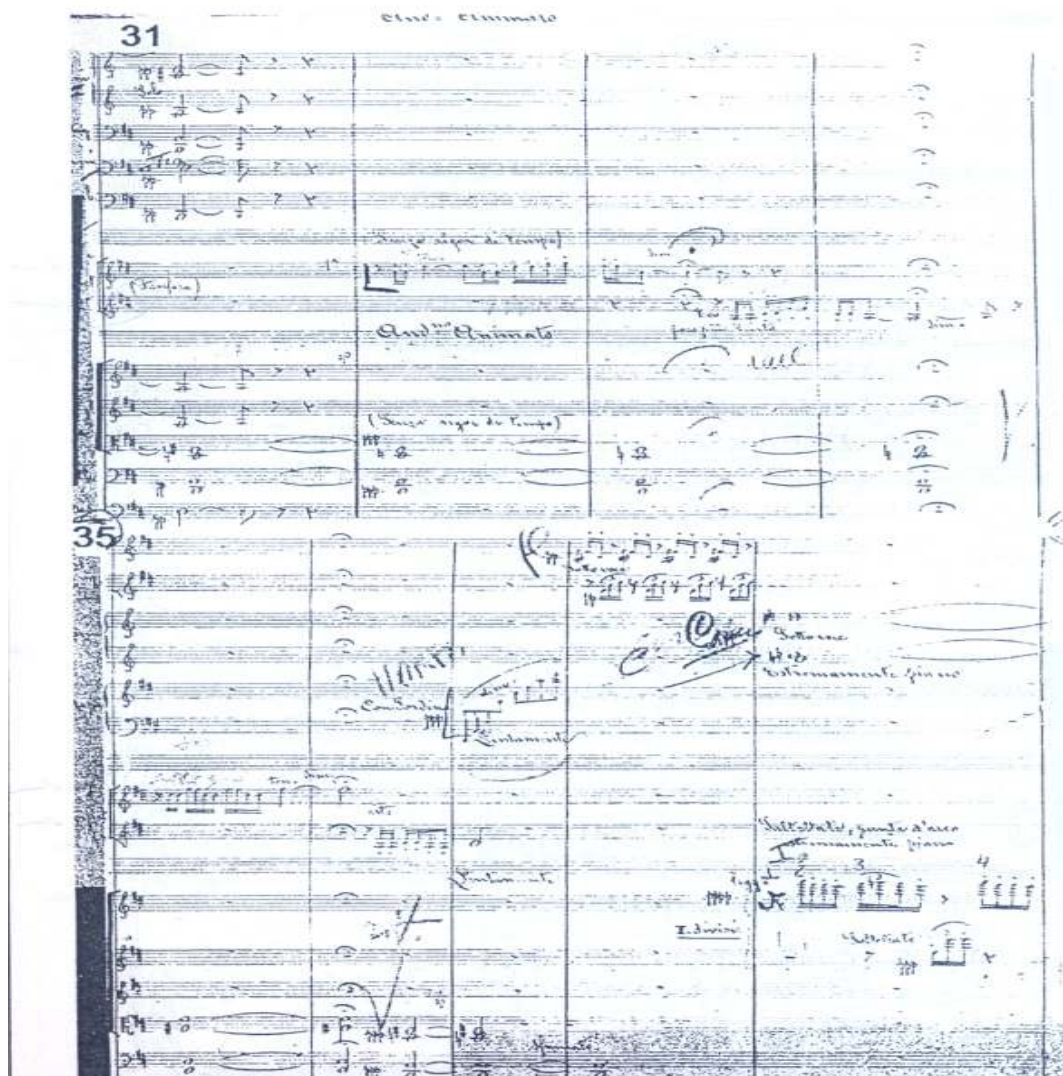


Figura 24 - Prelúdio da Ópera *Lo Schiavo*¹⁰⁷ – Dificuldade em Compreender a Escrita na Cópia do Manuscrito Autógrafo – compasso 31 ao 39.

Mesmo com a baixa qualidade dessas cópias, o acesso aos manuscritos autógrafos possibilitou várias correções em edições anteriores, o que

¹⁰⁷ Manuscrito autógrafo *In* PUPO NOGUEIRA (2003, p. 285).

proporcionou ao autor realizar uma edição totalmente revisada das partes de trompetes e *cornets* das obras estudadas¹⁰⁸.

A partir da revisão dessas obras, foram extraídos os trechos orquestrais e trabalhados com Charles Schlueter na construção das sugestões interpretativas de cada trecho¹⁰⁹. É importante destacar que, para melhor compreensão do leitor, todos os excertos orquestrais estudados no Capítulo 3 desta tese foram transpostos para Trompetes e *Cornets* em C. Contudo, nas partituras revisadas, apresentadas no Anexo 4, há a transposição para *Cornet* em Bb na instrumentação das obras que utilizam esse instrumento.

3.4.1 A Noite do Castelo – Prelúdio

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb¹¹⁰.

Característica: *Allegro vivo – Grandioso largo*.

Informações relevantes: primeira ópera de Carlos Gomes com libreto de Antônio José Fernandes, baseada no poema de Antônio Feliciano de Castilho e dividida em três atos. Dedicada ao Imperador D. Pedro II, estreou em 4 de setembro de 1861 no Teatro Lírico Fluminense na cidade do Rio de Janeiro. A ação se desenvolve no castelo do conde Orlando. A heroína Leonor, noiva de Henrique, sobrinho do conde, acredita que seu noivo tenha morrido na Cruzada da Terra Santa. Por isso, ela decide se casar com Fernando. Entretanto, na noite do casamento, seu novo noivo Henrique reaparece e promete vingança.

¹⁰⁸ As edições revisadas das partes de trompete e *cornet* encontram-se no Anexo 4 desta tese.

¹⁰⁹ Realizou-se este trabalho entre os dias 24 e 28 de janeiro de 2010 na cidade de Jaraguá do Sul – SC. O local foi escolhido em virtude da participação do professor Schlueter no Festival de Música de Santa Catarina. Foram trabalhadas 20 horas na realização das propostas interpretativas apresentadas nesta tese.

¹¹⁰ A escolha de *cornets* afinados em Bb justifica-se por vários fatores. Dentre eles, destacam-se a carência de *cornets* em C no mercado, a baixa qualidade de afinação e a escassa quantidade de fabricantes desses instrumentos na atualidade.

Cmt I e II

sugestões de agrupamento

29 * ($\geq$) $\hat{V}$

f marcato

38 * ($\geq$) $\hat{V}$

f marcato

* sugestão de articulação

Faixa 1¹¹¹ - 2 *cornets*.

62 *Grandioso Largo*

*Sugestão de articulação

Faixa 2 – 2 *cornets*.

¹¹¹ As denominações Faixa 1, Faixa 2 etc. referem-se às faixas das gravações apresentadas no *Compact Disc*, que encontra-se no Anexo 3 desta tese.

anteriormente pelo naipe de trompete. Além dessa sugestão de articulação, utilizar o agrupamento de notas empregado em tercinas, segundo THURMOND (1991 – p. 66).

3.4.2 Joanna de Flandres – Prelúdio

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb.

Característica: *Larghetto*.

Informações relevantes: segunda ópera de Carlos Gomes e libreto de Salvador Mendonça, está dividida em quatro atos. Dedicada a Francisco Manuel da Silva, estreou em 15 de setembro de 1863 no Teatro Lírico Fluminense na cidade do Rio de Janeiro. A ação acontece quando Joanna de Flandres governa seu reinado em virtude do desaparecimento de seu pai, Sr. Balduino, nas Cruzadas. A jovem se casa com o trovador Raul de Mauleon. Contudo, quando seu pai reaparece, é considerado impostor e feito prisioneiro. Os flamengos reconhecem Balduino e o saúdam, reconduzindo-no ao trono. O trovador Raul de Mauleon, motivado por remorso, mata sua esposa Joanna e, antes de ser punido, suicida-se com uma punhalada.

Trecho selecionado:

Cmt I e II A tempo Solo

41 *p* *sugestão de articulação* *sugestão de agrupamento* *cresc.* *f* (a 2)

47 *V*

52 **PIU MOSSO**

61

Exemplo 3 – *Joanna de Flandres* - Compassos 41 ao 66.

Faixa 3 - 2 *cornets*.

Sugestões: no início do trecho são empregadas duas abordagens referentes à articulação e ao fraseado. Como se trata de um trecho solo, realizado com o *cornet*, propõe-se interpretá-lo de forma *Legato* nos pontos pontilhados (compassos 41 e 42) e ligado nos locais determinados pelo compositor (compasso 43). Referente ao fraseado, orienta-se ao instrumentista enfatizar levemente as notas de menor valor rítmico, procurando conduzir as frases sempre para o final dos períodos, conforme descrito na tabela 4. Como há uma mudança no caráter melódico apresentado no início do compasso 51, sugere-se realizar uma respiração no compasso 50 e leve acentuação nas três colcheias que antecedem o compasso 52 (*Piu Mosso*). Nesse novo fragmento melódico indica-se encurtar as colcheias que concluem as frases (compassos 53, 56 e 59), para que haja maior definição de ritmo no naipe. Com relação ao cuidado com a rítmica, aconselha-se ao trompetista obter maior atenção com as notas pontuadas seguidas de semicolcheias (circuladas), pois o andamento neste trecho é mais

rápido e as notas de menor valor rítmico podem se tornar imperceptíveis, se não forem levemente acentuadas.

3.4.3 O Guarani – Sinfonia

Equipamentos sugeridos: 2 trompetes em C¹¹² e 2 cornets em C ou Bb.

Características: *Andante grandioso marcato, Andante expressivo, Andante maestoso expressivo, Allegro vivo, Allegro expressivo, Enérgico.*

Informações relevantes: O *Guarani*, primeira ópera de Carlos Gomes escrita em solo italiano, possui libreto de Antônio Scalvini e Carlo D'Ormeville. Dividida em quatro atos, estreou em 19 de março de 1870 no Teatro Alla Scala na cidade de Milão. A ação acontece no Brasil, no ano de 1560 numa cidade próxima ao Rio de Janeiro, lugar onde vive o fidalgo português Dom Antônio de Mariz. A história se concentra em torno de Cecília, cobiçada pelo aventureiro espanhol Gonzales e Dom Álvaro, um nobre português. No início da obra, um dos caçadores subordinados a Dom Antônio, por engano mata uma jovem índia da tribo dos Aimorés. Os índios, por sua vez, prometem vingança. Cecília, neste momento, quase se tornou a primeira vítima dos Aimorés, mas foi salva por Peri, um índio guarani fiel à família de Dom Antônio, que promete a filha em casamento a Dom Álvaro.

No decorrer da trama, Peri confessa seu amor a Cecília e descobre uma conspiração dos aventureiros contra Dom Antônio. Gonzales invade a residência do fidalgo e tenta raptar a filha dele, mas novamente Peri a salva. A fortaleza é invadida outra vez pelos Aimorés que prendem o casal. Desta vez, Dom Antônio e seus homens salvam Peri. Uma nova conspiração contra Dom Antonio é iniciada e o fidalgo português pede a Peri para que fuja levando Cecília, sob sua benção. A obra é finalizada com a destruição do castelo, salvando-se apenas o casal.

¹¹² Sugere-se o Trompete em C por ser o trompete mais usado atualmente nas orquestras sinfônicas e também possuir, nas fabricações atuais, timbre mais próximo à *Trombe in Mi* indicada pelo compositor.

Trechos Selecionados:

Andante Grandioso Marcato
manter a energia

Trompete I e II

Cornet I e II

ff

sugestões de agrupamento

5

Trpt I e II

Crnt I e II

p

pp

dim.

Solo I

p

pp

dim.

Andante Expressivo

Exemplo 4 – O Guarani - Compassos 1 ao 10.

Faixa 4 – 2 trompetes e 2 cornets.

Sugestões: no início da obra, caracterizado pelo coro solene dos metais, sugere-se aos intérpretes manter sonoridade homogênea nas duas primeiras notas do compasso inicial (trecho circulado). As notas em anacruse do segundo compasso podem ser interpretadas com uma leve inflexão, seguindo a sugestão de agrupamento do Exemplo 4, pois se trata das notas de menor valor rítmico. De acordo com o conceito *note grouping*, já descrito nesta pesquisa, essas notas podem ser ligeiramente acentuadas. No quarto compasso sugere-se uma respiração, para que novamente seja alcançada maior densidade sonora do naipe no compasso 5, seguido do solo do 1º Trompete e 1º Cornet.

Trpt I e II

Crnt I e II

Tempo I

ff

manter a força

a 2

Piu Mosso (o dobro do tempo anterior)

p

f

Tempo I

ff

manter a força

a 2

Piu Mosso (o dobro do tempo anterior)

p

f

Tempo I

ff

manter a força

a 2

Piu Mosso (o dobro do tempo anterior)

p

f

Exemplo 5 - O Guarani – Compassos 23 ao 30.

Faixa 5 - 2 trompetes e 2 cornets.

Sugestões: orienta-se aos intérpretes que toquem este excerto da mesma forma que o início da obra, observando a mudança rítmica nas notas em anacruse do compasso 24 (circulado), as quais, nesse momento, tornaram-se semicolcheias. No compasso 26 há mudança brusca de andamento. Nesse momento, sugere-se interpretar esse trecho com o dobro do andamento predecessor, o que proporcionará melhor compreensão rítmica das frases.

Trpt I e II

Crnt I e II

Legatto

Solo

p

agrupamentos sugeridos

Exemplo 6 - O Guarani - Compassos 45 ao 52.

Faixa 6 - 2 trompetes e 2 cornets.

Sugestões: como este solo é interpretado juntamente com as cordas, aconselha-se ao trompetista tocá-lo de forma *Legato*, pois a sonoridade se fundirá com maior

facilidade entre os instrumentos. Outra sugestão refere-se ao uso dos agrupamentos de notas conforme utilizado anteriormente no Exemplo 2.

57 Allegro vivo

Trpt I e II

ff

Allegro vivo

Crnt I e II

ff

63

Trpt I e II

a 2

Crnt I e II

68

Trpt I e II

a 2

SUGESTÃO DE AGRUPAMENTO

MANTER A FORÇA

Crnt I e II

74

Trpt I e II

a 2

Crnt I e II

* ENCURTAR AS NOTAS DE CHIEGADA

Exemplo 7 - O Guarani - Compassos 57 ao 80.

Faixa 7 - 2 trompetes e 2 cornets.

Sugestões: no início do excerto, onde há uma nota longa (compasso 57) seguida de um conjunto de semínimas (compasso 58), sugere-se encurtar a nota longa para que a seqüência de semínimas não fique atrasada. No compasso 68 inicia-se

uma série de semínimas em uníssono, seguindo posteriormente em oitavas que poderão ser agrupadas da 2ª para a 3ª e da 4ª para a 1ª nota do próximo compasso. Esse agrupamento proporcionará maior sensação de movimento fraseológico, de acordo com SIMÕES (1997, p. 50). Por se tratar de um dos pontos culminantes dessa Sinfonia, sugere-se manter a força no fragmento melódico iniciado em anacruse do compasso 73 até o compasso 75, seguido de uma nota longa com a indicação de crescendo. Nesse momento, propõe-se a inclusão de uma articulação *tenuto/staccato* na colcheia ligada à semínima (compasso 76). Com essa articulação é possível realizar este crescendo de forma natural, pois de acordo com as descrições SCHLUETER (1996, p. 42), toda vez que uma nota é destacada ela poderá adquirir uma projeção sonora maior, de acordo com a dinâmica empregada.

The image shows a musical score for two staves: Trpt I e II (Trumpet I and II) and Crnt I e II (Cornet I and II). The score covers measures 83 to 88. The trumpet part begins at measure 83 with a 'Solo' marking and a forte (f) dynamic. It consists of a series of eighth notes, followed by a half note marked 'p' (piano) and 'como pizzicato'. The cornet part enters at measure 86 with a half note marked 'p'.

Exemplo 8 – *O Guarani* - Compassos 83 ao 88.

Faixa 8 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: para que haja maior definição rítmica e melhor projeção sonora nas semicolcheias no início do excerto, recomenda-se ao instrumentista encurtar levemente a nota longa (indicado com o círculo). Na sequência de colcheias entre os compassos 86 e 88, aconselha-se tocá-las com a sonoridade semelhante à do *pizzicato* dos instrumentos de corda, pois se trata de um trecho leve, o que demanda sutileza por parte dos intérpretes.

159 Solo

Trpt I e II

p

Crnt I e II

crescendo natural

Exemplo 9 - O *Guarani* - Compassos 158 ao 161.

Faixa 9 – Trompete 1.

Sugestões: pelo fato de a frase possuir uma direção ascendente, é natural que haja um crescendo da dinâmica no trompete de acordo com SCHLUETER (1997, p. 43). Nesse caso específico, aconselha-se ao trompetista utilizar o crescendo natural, pois a frase possui uma ascendência da dinâmica. A respeito das fusas desse trecho, orienta-se ao Trompete 1 enfatizá-las, pois tais notas representam as de menor valor rítmico na melodia e poderão ser tocadas com maior inflexão. Contudo deve-se observar o valor exato e a diferença de articulação das notas pontuadas da frase (em círculo), mantendo-se sempre fiel às indicações do compositor.

167 Energico

Trpt I e II

ff

Crnt I e II

ff

Energico

stacc.

p

Exemplo 10 - O *Guarani* - Compassos 167 ao 173.

Faixa 10 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: os 4 compassos iniciais desse excerto possuem a mesma conotação dos compassos finais do Exemplo 7. Desta forma, sugere-se encurtar as colcheias (circuladas), pois, através dessa articulação, é possível realizar o crescendo

indicado de forma natural, além de adquirir melhor projeção sonora e equilíbrio rítmico do naipe. No compasso 171, é indicado pelo compositor, o uso do *Staccato*. Orienta-se, nesse caso, o emprego da expressão “*dhot*”, pois, segundo TEIXEIRA (1988, p. 14), o uso de tal sílaba confere melhor definição dessa articulação.

Exemplo 11 - *O Guarani* - Compassos 179 ao 190.

Faixa 11 – 2 trompetes.

Faixa 12 – 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: por ser o trecho mais *Cantábile* de toda a Sinfonia para o naipe de trompete e *cornet*, sugere-se interpretá-lo o mais *Legato* possível, demonstrado nas frases com as ligaduras pontilhadas. Originalmente esse excerto está escrito para o trompete 1 e 2. Entretanto, como se trata de um *Tutti* orquestral, muitas edições adicionaram os *cornets* nessas frases. Embora não retratar fielmente o que o compositor escreveu, foi adicionada, na faixa 13 do CD em anexo, a gravação desse trecho, utilizando 2 trompetes e 2 *cornets*, pois esse fragmento geralmente é tocado, a pedido dos maestros, pelos 4 instrumentistas.

Exemplo 12 - O *Guarani* - Compassos 198 ao 204.

Faixa 13 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: por se tratar de uma reapresentação do tema inicial da obra, vale ressaltar que Gomes colocou nesse excerto a figura de semicolcheias (circuladas) e não fusas como no início. Por conseguinte os instrumentistas deverão demonstrar com o máximo de exatidão rítmica esse fragmento. No compasso 202, apresenta-se novamente o tema com subdivisão ternária, o qual, neste momento, é reapresentado em andamento rápido. Contudo pode-se empregar o mesmo tipo de agrupamento de notas utilizado anteriormente no Exemplo 6, o que proporcionará maior sensação de movimento da frase. Finalizando o trecho, sugere-se, nos dois últimos compassos, a realização de notas bem curtas (*Staccato*) para que haja maior precisão rítmica do naipe de trompete.

Exemplo 13 - O *Guarani* - Compassos 207 ao 214.

Faixa 14 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: como esse excerto possui a característica de *Energico* com muitas particularidades rítmicas, sugere-se aos intérpretes articularem *Tenuto* com *Staccato* nas semínimas (circuladas) que concluem as notas longas, pois, após essas notas, há, entre os compassos 207 e 210, uma sequência de motivos caracterizados por uma semicolcheia em anacruse, os quais poderão ficar atrasados, se a nota anterior a eles (semínimas circuladas) estiverem demasiadamente longas. Outra sugestão são os agrupamentos através dos motivos em anacruse, pois através do uso desses agrupamentos será possível proporcionar maior sensação de movimento das frases. Uma particularidade nesse excerto é a frase apresentada pelo primeiro *cornet* nos compassos 212 e 213. Nesse fragmento, é salutar que os motivos em semicolcheias sejam levemente enfatizados, pois refletem o tema inicial da obra.

The image displays a musical score for two staves: Trpt I e II (Trumpets I and II) and Crnt I e II (Cornets I and II). The score is divided into two systems. The first system covers measures 217 to 221, and the second system covers measures 222 to 226. In the first system, both staves feature a series of eighth notes with accents, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and transitioning to mezzo-forte (*mf*) in measure 219. The second system begins at measure 222 with a half note followed by a quarter note, marked 'a 2' (allegretto). The dynamics shift to piano (*p*) in measure 224, with a 'Alargando' (ritardando) instruction. The score concludes with a final measure in measure 226. A note at the bottom right reads '* sugestões de dinâmica'.

Exemplo 14 - O *Guarani* - Compassos 217 ao 226.

Faixa 15 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: da mesma forma que o Exemplo 13, o motivo apresentado no compasso 218 inicia-se em anacruse. Assim, indica-se realizar o agrupamento

sugerido no Exemplo 14 com a finalidade de enfatizar levemente a anacruse desse motivo. Embora não tenha sido estipulada pelo compositor nenhuma mudança de dinâmica no início do compasso 200, há a indicação de crescendo no início desse compasso. Desta forma, recomenda-se aos instrumentistas diminuir a intensidade sonora, para que seja possível realizar esse crescendo de forma coerente, sem extrapolar os limites de força física no instrumento. O mesmo recurso pode ser utilizado no compasso 225 que conclui a obra com um grande crescendo. Na gravação dos últimos compassos desse excerto, foram interpretadas as duas semínimas que antecedem a nota que conclui a obra com um grande *Alargando*, devido à tradição de como se interpreta esse trecho.

3.4.4 Fosca – Sinfonia¹¹³

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb e 2 trompetes em C.

Características: *Allegro vivace non troppo, Andante moderato, Allegro vivo deciso.*

Informações importantes: quarta ópera de Carlos Gomes, possui libreto de Antônio Ghislanzoni e foi dividida em quatro atos. Dedicada a seu irmão José Pedro de Sant'Anna Gomes, estreou em 16 de fevereiro de 1873 no Teatro Alla Scala na cidade de Milão. A ação acontece no litoral da Ístria e em Veneza no ano de 944. No início da obra, Piratas da Ístria preparam-se para raptar um grupo de noivas que se casariam naquele dia, com o objetivo de pedir resgate por uma grande quantidade de ouro. Fosca, irmã de Gajolo, chefe dos piratas, apaixonou-se pelo capitão veneziano Paolo, que é mantido como prisioneiro em Ístria. A jovem pede ao irmão que solte Paolo, contudo o capitão confessa à Fosca estar apaixonado

¹¹³ Nesta obra o compositor inverteu a posição no manuscrito autógrafo dos trompetes com os *cornets*. Na Sinfonia de *O Guarani*, os trompetes foram posicionados acima dos *cornets* na partitura. Na Sinfonia da ópera *Fosca*, os trompetes são colocados abaixo dos *cornets*. Podem-se observar nesta inversão que foram designados os trechos mais agudos e de maior virtuosidade aos *cornets* do que aos trompetes. Esta mudança pode ter ocorrido pelo fato do compositor tentar amenizar a sonoridade penetrante do trompete na região aguda, utilizando os cornets para suavizar o timbre de todo naipe.

por Delia, uma jovem veneziana. Durante a trama, Cambro, homem de confiança de Gajolo, apaixona-se por Fosca e, ao vê-la chorar, promete trazer Delia como prisioneira. No entanto, para que se concretize esse feito, Cambro exige que Fosca o ame. Desolada, Fosca aceita o trato.

Trechos selecionados:

Allegro Vivace non troppo

Lo stesso movto.

Affrettando Piu Mosso 1º Tempo

Exemplo 15 – *Fosca* - Compassos 1 ao 33.

Faixa 16 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: novamente os motivos empregados por Gomes apresentam-se em anacruse no início desse excerto. Por tal motivo, orienta-se ao instrumentista realizar o agrupamento de notas sugerido no compasso 19, evidenciando a nota de menor valor rítmico. Como não há indicação de dinâmica pelo compositor entre os compassos 21 e 26, mas uma indicação de crescendo no compasso 20, sugere-se ao naipe de trompete e *cornet* realizar um meio piano no compasso 21 e um meio forte no compasso 23, para que haja o efeito desejado pelo compositor.

97 não tocar curto.

Crnt I e II *ff*

Trpt I e II *ff*

104

Crnt I e II *mf*

Trpt I e II *mf*

Faixa 17 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

114

fragmento melódico. Finalizando o trecho, sugere-se a inclusão de um leve crescendo no compasso 108. Esse crescendo terá a função de proporcionar maior movimento fraseológico entre as notas repetidas que se concluem no compasso 109.

The musical score for Example 17, measures 195 to 205, is presented in two systems. The first system (measures 195-200) features two staves: Crnt I e II and Trpt I e II. Measures 195 and 196 are marked '2º Solo' and 'mf' with a 'sugestão de dinâmica' annotation. Measures 197, 198, 199, and 200 are marked 'ff' and 'energia'. The second system (measures 201-205) shows a change in grouping from 3/4 to 1/4 time, with measures 201 and 202 marked '3º' and measures 203-205 marked '1º'.

Exemplo 17 - *Fosca* - Compassos 195 ao 205.

Faixa 18 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: devido à inexistência de indicação de dinâmica no manuscrito autógrafo, propõe-se que o solo do 2º *cornet* nos compassos 195 e 196 seja tocado com meio forte, pelo fato de a orquestra se encontrar com esta dinâmica nesse excerto. Para que se possa manter sonoridade ampla nas notas indicadas com *Marcato* nos compassos 197, 198, 199 e 200, orienta-se ao naipe encurtar as colcheias que antecedem esses fragmentos melódicos, o que proporcionará uma respiração após a colcheia pontuada e, conseqüentemente, com mais ar, melhor qualidade sonora. Os compassos que concluem esse trecho caracterizam-se por uma variação de agrupamentos do 3º para o 1º tempo (compassos 201 e 202) com outros do 2º, 3º e 4º para o 1º tempo (compassos 203 a 205). A ênfase nesses agrupamentos resulta em maior sensação de movimento, o que proporcionará maior direcionamento da frase.

Maestoso Grandioso

214 *ff* *a 2*

Crnt I e II

Trpt I e II

223 *Solo* *3*

Crnt I e II

Trpt I e II

229 *ff* *Solo* *p*

Crnt I e II

Trpt I e II

manter a nota longa

234 *f* *sugestão de crescendo*

Crnt I e II

Trpt I e II

241 *largo* *o mais curto possível* *ff*

Crnt I e II

Trpt I e II

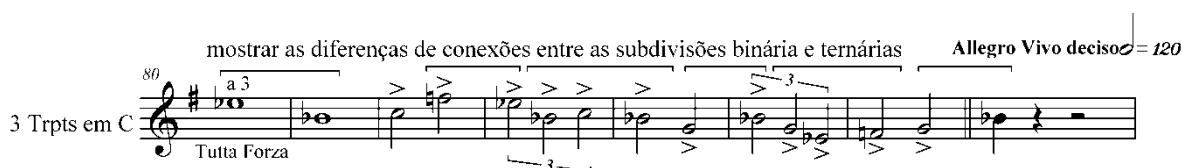
Exemplo 18 - *Fosca* - Compassos 214 ao 262.

Faixa 19 - 2 trompetes e 2 *cornets*.

Sugestões: sugere-se interpretar o trecho entre os compassos 214 e 228 de forma *Maestoso* e *Grandioso*, por se tratar do mesmo tema apresentado no compasso 206 pela Fanfarra (tocada fora do palco), pois a finalidade é demonstrar uma sonoridade densa dos metais. No compasso 229, há uma ruptura do tema que promove outra linha melódica. Como essa linha melódica possui elementos rítmicos que se repetem, recomenda-se ao 1º trompete e 1º *cornet* tocar o valor exato de cada semínima pontuada (circulada) e interpretar as colcheias com o máximo de exatidão, para que não haja imprecisão rítmica. Com o propósito de respeitar a indicação de dinâmica realizada pelo compositor no naípe das cordas, orienta-se incluir um crescendo entre os compassos 237 e 240, pois não há essa indicação no manuscrito autógrafo no naípe de *cornet* e trompete. Esse crescendo preparará o trecho ágil do compasso 241 (quadriculado) que poderá ser tocado o mais largo possível, para que sejam projetadas as frases com as notas de menor valor rítmico apresentadas no 1º trompete e 1º *cornet*. Ainda entre os compassos 241 e 245, aconselha-se aos intérpretes tocarem o mais curto possível a colcheia indicada com *Martelato* e ponto, para que sejam projetadas uniformemente. Na sequência de semínimas existentes entre os compassos 248 e 250, aconselha-se

manter a mesma sonoridade de *Maestoso* e *Grandioso*, devido à semelhança entre os fragmentos apresentados anteriormente entre os compassos 214 e 228. Contudo orienta-se ao naipe realizar leve decrescendo entre os compassos 251 e 252, devido ao efeito de dinâmica apresentado pela orquestra nesse momento. No compasso 258 indica-se encurtar a primeira nota, para que seja possível fazer uma diferença entre as semínimas indicadas com *Marcato* que seguem o tema. Finalizando a obra, é sugerida a intensidade piano para o início da nota longa, para que o efeito crescendo nas duas últimas notas seja satisfatório. Com a finalidade de proporcionar maior homogeneidade de articulação, recomenda-se ao naipe encurtar o final das duas semínimas finais, pois segundo SCHLUETER (1996 – p. 14), a forma da nota é dada através do corte estabelecido no seu final.

3.4.5 Fosca – Fanfarra¹¹⁴



Exemplo 19 - *Fosca* (Fanfarra) - Compassos 80 e 86 – com repetição entre os compassos 206 ao 212.

Faixa 20 – 3 trompetes.

Sugestões: para a constituição do número de trompetes ideal aplicado nessa Fanfarra, o compositor Carlos Gomes indica no manuscrito autógrafo o número de 3 trompetistas. Segundo Karl Martin, regente convidado principal da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas desde 2005, o qual atuou dezessete anos como Regente Titular e Diretor Musical do Teatro Massimo de Palermo – Itália, em entrevista ao autor¹¹⁵, nessas Fanfarras, muitas vezes denominadas como *Interno*,

¹¹⁴ A tradição nas óperas daquele período aponta que essas Fanfarras devem ser tocadas fora do palco.

¹¹⁵ Entrevista concedida em 16 de dezembro de 2009 no Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes na cidade de Campinas – SP.

eram formadas por vários músicos com diferentes instrumentos¹¹⁶. O maestro Martin esclarece ainda que o termo musical *Tutta Forza*, indicado no início dessa Fanfarra, revela que o trecho deve ser tocado de forma ampla, sonora, não cabendo aos instrumentistas empregar demasiada força no instrumento, o que proporcionará deformidade sonora. Outra sugestão nesse excerto, que poderá também se estender ao naipe de trombones, pois tocarão junto com os trompetes a mesma melodia, é a utilização do agrupamento de notas diferenciadas entre as subdivisões binárias e ternárias.

3.4.6 Salvador Rosa – Sinfonia

Equipamentos sugeridos: 3 trompetes em C.

Características: *Andantino, Allegro giusto*.

Informações importantes: terceira ópera de Carlos Gomes, escrita em solo italiano com libreto de Antônio Ghislanzoni, foi dividida em quatro atos. Dedicada ao amigo André Rebouças, estreou em 21 de março de 1874 no Teatro Carlo Felice na cidade de Gênova. A trama dá-se pela rebeldia de pescadores napolitanos contra o peso dos tributos impostos pelo vice-rei, representante de Felipe IV da Espanha. Salvador Rosa é um artista e líder dos rebeldes que vive um romance com a filha do governante, Isabella. O assunto principal dessa ópera é o jogo político existente naquele contexto.

Trechos selecionados:

¹¹⁶ Dependendo das condições financeiras dos teatros, haviam, nestes grupos, trompetes, trombones de pistons, clarinetes, flautas e percussão.

Andantino

Trompete I e II

Trompete III

molto staccato

p

uso da expressão "dhot"

Exemplo 20 – *Salvador Rosa* - Compassos 1 ao 8.

Faixa 21 - 3 trompetes.

Sugestões: duas orientações são oferecidas logo no início dessa Sinfonia, as quais poderão ser utilizadas novamente, pois a mesma estrutura se repetirá mais duas vezes no começo da obra. A primeira orientação refere-se, novamente, ao uso da expressão “*dhot*” como ideal para a articulação *Staccato*, pois define a nota como curta, sem agredi-la no início. Como toda a frase é construída com essa articulação, a interpretação ficará mais leve. Uma observação salutar deve ser proposta com relação às duas últimas semicolcheias que concluem o fragmento. Essas duas notas não são colocadas como *Staccato* pelo compositor. Assim, é importante que o naipe de trompete, juntamente com o de trombone, não interpretem essas notas demasiadamente curtas. A segunda orientação refere-se ao agrupamento de notas. Por possuir subdivisão ternária, essas frases poderão ser agrupadas de acordo com o modelo utilizado no Exemplo 20 que, por sua vez, apresenta leve crescendo nas semicolcheias. Esse crescendo proporcionará conclusão mais satisfatória do motivo.

Exemplo 21 - *Salvador Rosa* - Compassos 17 ao 22.

Faixa 22 - 3 trompetes.

Sugestões: conforme sugerido no início da obra, aconselha-se tocar a sequência de semicolcheias do compasso 17 com discreto crescendo, pois proporcionará leve direcionamento de dinâmica da frase. No compasso 18, os instrumentistas poderão interpretar de forma longa a semínima do 2º tempo, pois não deve haver espaço entre essa nota e a colcheia subsequente. Esse tamanho exato acomodará a sequência de agrupamentos das tercinas de colcheias e semicolcheias que concluem a frase.

Exemplo 22 - *Salvador Rosa* - Compassos 90 ao 98.

Faixa 23 - 3 trompetes.

Sugestões: com o objetivo de não realizar interrupção da sonoridade dentro da frase, aconselha-se manter intensidade sonora entre os compassos 90 e 93. Para que todo naipe termine as colcheias com precisão nos compassos 94 e 95,

sugere-se colocar um ponto nessas notas, encurtando-as. Para que haja maior diferenciação e sincronia de articulação nas semínimas do final da frase (quadriculada), indica-se colocar uma pequena incisão após a mínima pontuada do compasso 96.

Exemplo 23 - *Salvador Rosa* - Compassos 160 ao 164.

Faixa 24 - 3 trompetes.

Sugestões: para que a sequência dos motivos em anacruse entre os compassos 160 e 164 seja interpretada de forma precisa, propõe-se, no compasso 160 fazer um corte após a mínima pontuada e tocar a colcheia do quarto tempo com um *Staccato*. O mesmo procedimento será realizado nos compassos seguintes, pois deverão ser tocadas curtas todas as colcheias ligadas às semínimas pontuadas, a fim de que haja maior precisão rítmica e uniformidade sonora dentro do naipe.

Exemplo 24 - *Salvador Rosa* - Compassos 168 ao 179.

Faixa 25 - 3 trompetes.

Sugestões: com o propósito de alcançar melhor definição sonora e homogeneidade na articulação, sugere-se ao naipe realizar um corte de nota nas colcheias entre os compassos 168 e 172. Conforme sugerido no compasso 90, entre os compassos 173 e 176 aconselha-se interpretar todas as notas com a mesma intensidade sonora, respeitando as indicações de *Marcato* estipuladas pelo compositor. Com a finalidade de proporcionar diferenciação de dinâmica na frase, no final desse excerto há uma sequência de semínimas que poderão ser interpretadas com um leve crescendo.

The image displays a musical score for three trumpets, labeled Trpt I e II and Trpt III. The score is divided into three systems, each containing two staves. The first system starts at measure 212 and includes the dynamic marking *ff* and the instruction *Tutta forza*. The second system starts at measure 217. The third system starts at measure 222 and includes the instruction *Piu mosso*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, with some notes marked with accents (>). The key signature is one sharp (F#).

The musical score is divided into four systems, each for measures 228-233, 234-239, 240-245, and 246-250. The first system (measures 228-233) features a melodic line for Trpt I e II and a harmonic line for Trpt III, both marked with 'Corona Lunga' and 'pppp'. The second system (measures 234-239) shows a more active melodic line for Trpt I e II and a steady harmonic line for Trpt III, both marked 'ff' and 'manter a energia'. The third system (measures 240-245) is marked 'Afretando' and shows a melodic line for Trpt I e II and a harmonic line for Trpt III. The fourth system (measures 246-250) is marked 'Alargando' and shows a melodic line for Trpt I e II and a harmonic line for Trpt III, both marked 'p' and 'dinâmica sugerida'.

Exemplo 25 - *Salvador Rosa* - Compassos 212 ao 250.

Faixa 26 - 3 trompetes.

Sugestões: com o intuito de atribuir maior sensação de movimento das frases, é proposto agrupamentos específicos no Exemplo 25 nos compassos 212 e 213. No compasso 214, há a indicação do termo *Tutta Forza*, que deve ser interpretado com uma força controlada pelo naípe, conforme especificado no Exemplo 19.

Entre os compassos 214 e 219, são sugeridos leves crescendos para que haja maior encaminhamento de dinâmica das frases. Nesse mesmo trecho, pode-se observar a indicação de *Marcato*, definido em pontos específicos pelo compositor. Nessas notas, é importante que o naipe interprete esse *Marcato* com o mesmo formato, para que haja maior uniformidade de articulação. No compasso 228, são sugeridos dois cortes nas semínimas duplamente pontuadas, pois, através dessa prática, poderá imprimir maior homogeneidade de articulação. Entre os compassos 229 e 231, aconselha-se o emprego do *Staccato* em todas as notas, para que não misture a articulação da frase. Ao contrário dessa sugestão, entre os compassos 235 e 236 propõe-se manter a sonoridade em fortíssimo, pois contrastará com a proposta de agrupamento de notas entre os compassos 237 e 241. Para melhor definir a articulação, indica-se o uso do *Staccato* nos compassos 247 e 248. Ao final da obra, é sugerida a dinâmica piano no compasso 249 e fortíssimo no compasso 250, pois não foram indicadas pelo compositor. Há apenas a sinalização de crescendo entre os dois compassos no manuscrito autógrafo e, para que haja esse efeito, são sugeridas essas duas dinâmicas. Como realizado no final da Sinfonia de *O Guarani*, na gravação dos últimos compassos desse trecho, foram interpretadas as duas semínimas que antecedem a nota final da obra com um *Alargando*, devido à tradição de interpretação deste excerto.

3.4.7 Maria Tudor – Prelúdio

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb e 2 trompetes em C.

Características: *Allegro mosso, Largo molto lento, Largo cantabile espressivo.*

Informações importantes: sexta ópera de Carlos Gomes, possui libreto de Emílio Praga concluído por Giuseppe Zanardini e Ferdinando Fontona, foi dividida em quatro atos. Dedicada ao Visconde de Taunay estreou em 27 de março de 1879 no Teatro Alla Scala na cidade de Milão. Baseada no drama de Victor Hugo, a ação acontece na Inglaterra no século XVI. Dom Gil, embaixador da Espanha

reunido com um grupo de nobres numa praça, comenta a ligação da soberana Maria Tudor com o aventureiro Fabiano Fabini. Na trama, Dom Gil descobre que Fabini, usando o falso nome de Lionello, traía a rainha tentando seduzir Giovanna, uma jovem plebéia, noiva de Gilberto. Avisado por Dom Gil, Gilberto jura vingança. Entretanto o embaixador espanhol organiza uma conspiração ainda maior contra o aventureiro italiano, preparando uma vingança junto à rainha.

Trechos selecionados:

29

Crnt I e II in C

Trpt I e II in C

Solo

atenção à subdivisão

pp

pp

Exemplo 26 – *Maria Tudor* - Compassos 29 ao 32.

Faixa 27 – 2 trompetes.

Sugestões: aconselha-se, no início do excerto, interpretar as semicolcheias e semínimas pontuadas com a articulação *Tenuto* (circulado), para que o som fique mais brando. Outro conselho é, interpretar o trecho, atento á subdivisão, para que o ritmo e a pulsação estejam corretos.

45

Crnt I e II

Trpt I e II

manter a sonoridade

a 2

a 2

Exemplo 27 - *Maria Tudor* - Compassos 45 ao 50.

Faixa 28 – 2 cornets e 2 trompetes.

Sugestões: para melhor definição de articulação, aconselha-se ao naipe encurtar as notas de conclusão dos motivos (circuladas). Ao contrário da sugestão anterior, orienta-se manter a sonoridade nas notas indicadas com *Marcato* e também na colcheia que finaliza a frase entre os compassos 49 e 50.

The image displays a musical score for two systems of instruments: Cornets I & II (Crnt I e II) and Trumpets I & II (Trpt I e II). The first system, measures 54 to 60, features a melody with a final note circled and an instruction 'concentrar-se no final da nota' (focus on the final note) above it. The second system, measures 62 to 68, shows a more complex rhythmic pattern with multiple circled notes and a 'a 2' marking. Dynamic markings like 'ff' (fortissimo) are present in the first system.

Exemplo 28 - *Maria Tudor* - Compassos 54 ao 68.

Faixa 29 – 2 cornets e 2 trompetes.

Sugestões: baseado no conceito de SCHLUETER (1996, p. 92), afim de que haja maior definição no formato das notas, orienta-se ao naipe aplicar o conceito de final de nota indicadas com *Marcato* nos compassos 54 a 60. A partir do compasso 60, orienta-se realizar o agrupamento sugerido no Exemplo 28, pelo fato de o motivo se apresentar em anacruse. Ao final do trecho, para melhor definição de ritmo e de articulação, sugere-se o corte de nota nas colcheias precedidas de semínimas pontuadas (circuladas).

Exemplo 29 - *Maria Tudor* - Compassos 80 ao 98.

Faixa 30 – 2 cornets e 2 trompetes.

Sugestões: atendo-se ao conceito *Tutta Forza*, estabelecido anteriormente nos Exemplos 19 e 25, orienta-se ao naípe manter a intensidade sonora nas notas longas entre os compassos 80 e 87, sem deformidade no timbre dos instrumentos. Para maior direcionamento na frase construída a partir da subdivisão ternária, sugere-se o agrupamento apresentado entre os compassos 89 e 91, como mostra o Exemplo 29.

Exemplo 30 - *Maria Tudor* - Compassos 146 ao 149.

Faixa 31 – Trompete 1.

Sugestões: indica-se ao Trompete 1, neste excerto, interpretá-lo o mais *Cantabile* possível, pelo fato de toda a orquestra encontrar-se com essa característica interpretativa. Por se tratar de uma frase que se divide em dois fragmentos melódicos, aconselha-se ao instrumentista realizar o agrupamento sugerido no Exemplo 30 e empregar uma pequena respiração indicada no compasso 147, o que definirá ainda mais a presença dos dois fragmentos que formam a frase.

155

Crt I e II

Trpt I e II

Sotto voce Solo

pp

3

elemento surpresa

pp

ppp

ff

final da nota

Exemplo 31 - *Maria Tudor* - Compassos 155 ao 161.

Faixa 32 - 2 cornets e 2 trompetes.

Sugestões: de acordo com SADIE (1994, p. 890), o termo *Sotto voce* pode ser definido como “a indicação de que determinada passagem deve ser executada a meia voz, ou seja, sem ênfase”. Assim, para que seja fiel à interpretação definida pelo compositor, orienta-se aos instrumentistas interpretarem esse trecho o mais leve possível. Contudo aconselha-se ao Trompete 1 realizar leve inflexão no trecho definido como efeito surpresa, pelo fato de apresentar uma variante rítmica na estrutura da frase. No final da obra, indica-se aos intérpretes definirem homogeneamente o final da nota, para que seja interpretada com o mesmo formato pelo naipe.

3.4.8 Lo Schiavo – Prelúdio

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb e 2 trompetes em C.

Características: *Andante pastorale, Sostenuto*.

Informações importantes: sétima ópera de Carlos Gomes, possui libreto de Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini. Dedicada à Princesa Isabel, foi dividida em quatro atos e teve sua estréia em 27 de setembro de 1889 no Imperial Teatro D. Pedro II na cidade do Rio de Janeiro. A ação decorre no ano de 1567 na fazenda do Conde Rodrigo, junto ao rio Paraíba. Seu filho Américo, jovem oficial da Marinha, apaixonou-se por Ilara, uma jovem indígena mantida na fazenda como criada. O pai não admite o relacionamento e não permite que o filho se case com a escrava. Para evitar esse acontecimento indesejado, o pai ordena que o jovem se junte ao exército português para combater os Tamoios na baía de Guanabara. Contudo Américo revela sua paixão pela jovem Ilara e parte acreditando que, após cumprir seu dever, seu pai abençoará o casamento com a jovem. Entretanto os planos do pai foram outros, pois enquanto o filho estava em combate, realizou o casamento de Ilara com o escravo Iberê.

Trechos selecionados:

The musical score is for two cornets and two trumpets (Crnt I e II and Trpt I e II). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 22 to 28, and the second system covers measures 29 to 34. The tempo is marked 'Lo stesso movimento' at the beginning. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as dynamics (ff, ppp), articulation (tranco), and tempo changes (Sostenuto, Tempo Primo, Andante Pastorale). The first system ends with a double bar line and the second system continues the music.

Exemplo 32 – *Lo Schiavo* - Compassos 22 ao 34.

Faixa 33 - 2 cornets e 2 trompetes.

Sugestões: com o propósito de estabelecer linha melódica bem definida, sugere-se demonstrar com clareza as notas principais da estrutura da frase (circuladas). A partir do compasso 27 até o compasso 34 (6/8), são utilizados fragmentos melódicos com estruturas binárias e ternárias. Para que essas diferenças sejam bem definidas, orienta-se ao naipe utilizar o agrupamento proposto no Exemplo 32. Especificamente no compasso 28, propõe-se a inclusão de uma respiração, para que o naipe mantenha qualidade sonora durante todo o trecho em fortíssimo. Com o objetivo de proporcionar concisa separação das duas frases apresentadas entre os compassos 29 e 34, indica-se a inserção de uma respiração no final do compasso 30.

3.4.9 Prelúdio IV ato – Alvorada¹¹⁷

Andantino animato
Senza rigor de tempo

32 Fanfarra

Crnt I e II

Trpt I e II

Andantino animato
Senza rigor de tempo

atenção à homogeneidade das notas

poco piu lento

Sola I

dim.

Eco

Sola II

dim.

35

Crnt I e II

Trpt I e II

Sola I

ten.

dim.

Sola II

rit.

Lentamente

Lentamente

Exemplo 33 - *Lo Schiavo* (Alvorada) - Compassos 32 ao 37 – com repetição entre os compassos 41 ao 46.

Faixa 34 - 2 trompetes

¹¹⁷ No caso da Alvorada, este trecho deve ser tocado fora do palco, por possuir características semelhantes ao tópico 3.4.5, explicado anteriormente.

Sugestões: esse excerto, que se repete duas vezes no início da obra, deve ser tocado fora do palco. A interpretação de qual instrumento deverá tocá-lo (trompete ou *cornet*) não é bem definida pelo compositor, pois no manuscrito autógrafo, a indicação é feita nas duas linhas destinadas a ambos os instrumentos. Contudo, segundo o maestro Karl Martin¹¹⁸, nos trechos de óperas onde são usados instrumentos solistas com caráter de Alvorada, o timbre do trompete, por ser mais brilhante e incisivo, é mais aconselhado. Concordando com a justificativa de timbre observada pelo maestro Martin, orienta-se o uso dos Trompetes 1 e 2 no solo descrito nessa parte. Outra observação refere-se à indicação *Senza rigor de tempo* na primeira vez (compassos 32 ao 36) e *Tempo* na segunda (comp. 41 ao 46). Na primeira vez, o solo é tocado de forma livre, sem acompanhamento. Entretanto, na segunda, os trompetistas deverão tocar com o acompanhamento da orquestra e se ater em interpretá-lo no andamento proposto pelo regente, para que fiquem em sintonia rítmica com todo o grupo. Atenção especial deve ser dada ao formato das notas empregadas no excerto. No início da obra, por não possuir rigor rítmico, o tamanho dessas notas pode sofrer alteração de articulação. Por isso aconselha-se aos instrumentistas se concentrarem na homogeneidade de articulação das notas em *Staccato*. Relativo aos agrupamentos de notas das frases, indica-se entre os compassos 35 e 37, agrupamento baseado nos conceitos de THURMOND (1991, p.60-63) no final do trecho. Não obstante, esses agrupamentos também poderão ser aplicados no início do fragmento.

¹¹⁸ Em entrevista concedida ao autor *opus cit.*

63

Crnt I e II

Fanfarra (dentro da orquestra)

Trpt I e II

Solo I

66

Crnt I e II

Trpt I e II

a 2

Exemplo 34 - *Lo Schiavo* (Alvorada) - Compassos 63 ao 68.

Faixa 35 – 2 trompetes.

Sugestões: nesse excerto, poderão ser consideradas as mesmas sugestões referentes à escolha instrumental, forma de notas e aplicação de agrupamento do Exemplo 33. Entretanto esta Fanfarra deverá ser tocada dentro da orquestra, não mais fora, o que proporcionará um efeito considerável de textura na instrumentação, contrapondo-se ao trecho inicial da obra tocado fora do palco.

78

Crnt I e II

Trpt I e II

ff

ff

Tutta forza

Tutta forza

84

Crnt I e II

Trpt I e II

Allargando

Animato

Animato

88

Crnt I e II

Trpt I e II

Stentato

Stentato

a 2

a 2

forma das notas

sustentar

forma das notas

sustentar

Exemplo 35 - *Lo Schiavo* (Alvorada) - Compassos 78 ao 92.

Faixa 36 - 2 cornets e 2 trompetes.

Sugestões: com o intuito de proporcionar diferenciação de dinâmica, propõe-se realizar leve crescendo entre os compassos 78 e 80. Novamente atenta-se ao naipe para não exagerar na força, devido ao fato de estar indicado o termo *Tutta Forza*. Um dos trechos de maior densidade sonora da obra encontra-se no compasso 86, no qual indica-se, no Exemplo 35, o direcionamento da frase entre os compassos 84 e 86. Entretanto, para que a qualidade sonora do naipe seja satisfatória nesse fragmento em fortíssimo, aconselha-se empregar uma respiração entre os compassos 84 e 85. No trecho seguinte, definido com a indicação *Animato*, uma ênfase na diferença de agrupamento entre as subdivisões binárias e ternárias poderá proporcionar maior sensação de movimento da frase.

Nos compassos 88 e 89, o naipe deve estar atento ao tamanho exato das notas assinaladas com *Marcato*, pois se não forem tocadas por todos os instrumentistas com o mesmo formato, não apresentarão o resultado identificado pelo compositor. Entre a nota em anacruse do compasso 90 até a primeira colcheia do compasso 91, sugere-se sustentar a nota por completo, para que haja alteração no colorido sonoro nas duas últimas notas da obra. Aconselha-se ao naipe, na nota final do trecho, interpretar com diferença de dinâmica, diminuindo levemente a força após o início da nota e crescendo até o final.

3.4.10 Condor – Prelúdio

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb e 2 trompetes em C.

Características: *Maestoso, Allegro deciso, Grandioso energico.*

Informações importantes: última ópera de Carlos Gomes, possui libreto de Mário Canti. Dedicada a Teodoro Teixeira Gomes, a obra é dividida em três atos e foi estreada em 21 de fevereiro de 1891 no Teatro Alla Scala na cidade de Milão. A ação ocorre no século XVII, nos jardins da rainha de Samarcanda. Almazor, astrólogo caldeu, anuncia que alguém deseja violar o sagrado santuário da rainha Odalea. A rainha ordena que todos se retirem, pois deseja sozinha enfrentar o invasor. Ao encontrar o desconhecido (Condor), este se lança de joelhos a seus pés, declarando que desejava vê-la antes de ser morto, pois estava apaixonado pela soberana. Odalea declara que o invasor será castigado pelo seu crime. Nesse momento Condor oferece-lhe seu punhal. Entretanto a rainha o perdoa e ordena-lhe que fuja, mas o Condor se nega. O povo discute sobre o acontecido e condena a rainha por tê-lo perdoado.

Trechos selecionados:

24

Crnt I e II

ff

sonoridade ampla

String.

Trpt I e II

ff

sonoridade ampla

29

Poco Stent.

Allegro Deciso = mesmo tempo da subdivisão

secco

Allegro Deciso

secco

Exemplo 36 – *Condor* - Compassos 24 ao 31.

Faixa 37 - 2 cornets e 2 trompetes.

Sugestões: aconselha-se ao naípe, no início do excerto, manter sonoridade ampla e realizar o *Marcato* indicado pelo compositor, atendo-se ao centro das notas na parte baixa da afinação de acordo com SCHLUETER (1996, p. 98-99). Para que o naípe possa manter essa sonoridade ampla e segura entre os compassos 24 e 28, sugere-se uma respiração antes da segunda mínima do compasso 26. Com o propósito de destacar o direcionamento da frase, indica-se ao Trompete 2 e Cornet 2 tocar com leve inflexão os agrupamentos sugeridos entre os compassos 25-26 e 27-28. No compasso 29, orienta-se aos instrumentistas realizarem a subdivisão do terceiro e quarto tempos (circulados), pois poderá utilizá-la como unidade de tempo do *Allegro deciso* nos compassos 30 e 31.

Grandioso
energico, Tutta forza

81

Crnt I e II

Trpt I e II

Exemplo 37 - *Condor* - Compassos 81 ao 85.

Faixa 38 - 2 cornets e 2 trompetes.

Sugestão: nesse trecho, propõe-se ao naipe manter maior homogeneidade de dinâmica e de articulação, atendo-se sempre aos finais das notas que determinam o seu formato. Como os motivos dessas frases iniciam-se em anacruse, aconselha-se ao naipe realizar leve inflexão nas notas iniciais destes fragmentos. Outro detalhe a que o naipe deve estar atento refere-se à exata interpretação dos motivos iniciados com semicolcheias, colcheias e fusas. As diferenças desses fragmentos devem estar bem definidas.

Lo Stesso Movimento

88

Crnt I e II

Trpt I e II

pesante Allargando

Allegro Deciso

manter a sonoridade

manter a sonoridade

Final para concerto

Final para concerto

Exemplo 38 - *Condor* - Compassos 88 ao 98.

Faixa 39 – 2 cornets e 2 trompetes.

Faixa 40 – 4 trompetes.

Sugestões: propõe-se, no início desse trecho, realizar leve crescendo entre os compassos 88 e 90, pois a textura da frase indica essa dinâmica. Para que o naipe mantenha amplitude sonora de qualidade, aconselha-se que todos respirem nos compassos 89 e 91, para que a dinâmica não seja diminuída e a qualidade, mantida. Atenção especial em todo esse excerto deve ser dada à articulação (em quadrado), a qual utiliza o *Marcato* e que deve sempre ser interpretada de forma homogênea. No compasso 93, como há a indicação de arcos, propõe-se ao naipe pequena pausa a cada mudança de notas, para que fique com a mesma articulação das cordas nesse fragmento. Entre os compassos 95 e 97, a observação se concentra na manutenção da força empregada nas notas acentuadas, pois irão contrastar com a sugestão de um leve crescendo na nota que encerra a obra. Adicionou-se ainda, na Faixa 40 do CD em anexo, a interpretação desse trecho utilizando o naipe formado por 4 trompetes, ao invés de 2 trompetes e 2 *cornets* (Faixa 39). Realizou-se essa gravação com o propósito de demonstrar a diferença de timbres entre as duas versões, conforme demonstrado fisicamente na Figura 8, mas que nesse momento, pode ser averiguada auditivamente. Por meio dessa audição é possível perceber quão sutil é a diferença de projeção e timbre entre as duas gravações. Se, por meio desta gravação, é possível estabelecer sutil diferença, a interpretação ao vivo desse trecho, junto com a orquestra, num teatro, deixa ainda mais evidente esta diferença.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Considerações Finais

Três elementos fundamentais nortearam o enfoque principal da tese: 1. a pesquisa sobre a atuação de Antônio Carlos Gomes no ambiente musical do Rio de Janeiro e Itália, onde a constituição do naipe de trompete configura uma das inovações estruturais do compositor brasileiro; 2. o estudo da evolução na construção dos trompetes na primeira metade do século XIX e o uso precoce dos instrumentos mais modernos da época utilizados por Gomes em suas obras; 3. o emprego de sugestões interpretativas baseadas em elementos fidedignos de escolha instrumental e de conceitos interpretativos fundamentados na concepção de Charles Schlueter.

A respeito da contribuição musical de Carlos Gomes no Brasil e na Itália, é possível inferir que o compositor brasileiro realizou obras importantíssimas para o surgimento da música das Américas e para o desenvolvimento da ópera italiana do século XIX. Ademais, Gomes pode ser identificado como o compositor mais prestigiado do continente americano daquele século, devido a sua contribuição musical, identificada nos conteúdos bibliográficos estudados na pesquisa. Nesses estudos, é possível averiguar, entre diferentes autores, veemente defesa sobre o ineditismo e originalidade dos elementos composicionais empregados nos Prelúdios e Sinfonias das óperas do compositor campineiro, o que as transformou em importante repertório sinfônico de concerto da música brasileira.

Quanto à contribuição de Carlos Gomes para a ópera na Itália, pondera-se que, durante o período de *Transição*, há elementos musicais gomesianos responsáveis por mudanças estruturais das óperas italianas, o que contribuiu para o desenvolvimento de novo estilo operístico: o Verismo. Embora haja vários elementos inovadores desenvolvidos por Gomes identificados em estudos anteriores, o que desperta maior atenção a esta tese é o uso precoce de novas conotações de naipe e de trompetes recém desenvolvidos, raramente usados em composições brasileiras e italianas daquele período.

A constituição do naipe introduzindo *cornets*, apresentado precocemente no Brasil, também foi considerado novidade gomesiana na Itália naquele momento. Outra diferente conotação de naipe, composto por 2 trompetes e 2 *cornets*, além da formação de 3 trompetes, mostrou-se verdadeiramente contextualizada aos parâmetros de orquestração modernos em seu tempo e foi originalmente empregado pelo compositor brasileiro na maioria das obras pesquisadas.

No ambiente musical do Rio de Janeiro, até onde esta pesquisa conseguiu apurar, não há indícios de que os *pistons* tenham sido utilizados com a finalidade de instrumento cromático nas três óperas brasileiras que antecederam a ópera *A Noite do Castelo* (1861). Fato que reflete importante avanço no emprego daqueles instrumentos naquela época apresentado originalmente por Carlos Gomes, uma vez que a utilização dos *pistons* (neste caso, os *cornets*) foi institucionalizada a partir de 1833 pelo Tratado de Berlioz, mas a maior recorrência no uso dos instrumentos só aconteceu na segunda metade do século XIX.

Nas composições realizadas por Carlos Gomes, em solo italiano, é possível verificar a pré-disposição do compositor brasileiro às novas tendências de instrumentação da época provenientes, sobretudo, da tradição francesa e germânica. Essas tendências relacionam-se integralmente à constituição do naipe de trompete nas óperas escritas por Gomes na Itália. Ao empregar diferentes instrumentos dentro do mesmo naipe como recurso timbrístico, Carlos Gomes mostrou-se original ao propor a constituição do naipe de trompete formado por 2 *cornets* e 2 trompetes. Identifica-se em quase todos os Prelúdios e Sinfonias de suas óperas escritas na Itália (*O Guarani* – 1870, *Fosca* – 1873, *Maria Tudor* – 1878, *Lo Schiavo* – 1888, *Condor* - 1891), a nova formação do naipe de trompete e *cornet*.

Outra conotação apresentada por Carlos Gomes em solo italiano foi a constituição do naipe formado por 3 trompetes na obra *Salvador Rosa* (1874), a qual revela originalidade e audácia do compositor campineiro na constituição do

naípe de trompete dessa obra. A originalidade pode-se comprovar pelo uso dos 3 instrumentos no naípe, o que não era nada comum na Itália naquele período, pois os naípes eram constantemente formados por pares. Outra contribuição pode ser atestada, ao verificar o uso de 3 trompetes no naípe de trompete das obras de compositores italianos provenientes do Verismo. Tal fato se registra após a estada de Gomes na Itália. Pode-se inferir, portanto, que essa conotação de naípe reflete mais uma contribuição do compositor brasileiro para o desenvolvimento da instrumentação da lírica italiana.

A audácia baseia-se na utilização da configuração do naípe formado por 3 trompetes proveniente de tendência estética alheia às práticas italianas. Nesse sentido, pode-se constatar também que Gomes estava convicto do uso desse elemento de instrumentação oriundo de tradições fora dos padrões italianos. Consciente ou inconsciente dos riscos que corria, ele se revela audaz na escolha desse tipo de naípe de trompete naquelas circunstâncias.

É possível destacar ainda que tanto Carlos Gomes quanto seu pai, Manuel José Gomes, estavam contextualizados sobre as inovações nas construções dos trompetes na Europa, pois poucos anos após o surgimento dos primeiros protótipos de *pistons* (1839), já é possível identificar nas cópias e adaptações de Manuel José (*Missa Recapitulada* - 1853) e nas composições gomesianas (*Parada e Dobrado* - 1856) o emprego desses instrumentos.

Portanto é relevante destacar que o alinhamento de Carlos Gomes com as técnicas de instrumentação apresentadas na música sinfônica instrumental européia, fora dos padrões italianos da segunda metade do século XIX, estava também em consonância com os elementos musicais oriundos de sua formação com o pai.

Talvez essa tenha sido uma das características mais marcantes na obra do compositor e tenha representado, naquele período histórico, um dos maiores

avanços de instrumentação, uma inovação no emprego do naipe de trompete e *cornet* da música brasileira e italiana.

Quanto à interpretação do repertório envolvido na pesquisa, pode-se afirmar, até onde se conseguiu apurar, que não há nenhuma publicação em artigos de revistas especializadas, livros e métodos em forma de *Orchestral Excerpts* referentes ao naipe de trompete e *cornet* dos Prelúdios e Sinfonias das óperas de Antonio Carlos Gomes. Fato que comprova a originalidade do presente estudo.

Foram detectados apenas três trabalhos acadêmicos direcionados ao naipe de trompete e *cornet* em obras escritas por compositores brasileiros. Contudo em nenhuma dessas pesquisas foram trabalhadas as obras estudadas nessa tese, com revisão e edição das partituras do naipe de trompete e *cornet* a partir dos manuscritos autógrafos como fonte primária. Realizada esta edição, também não foi encontrada em nenhum trabalho acadêmico a identificação dos trechos mais relevantes das obras pesquisadas, nem a elaboração de um caderno de trechos orquestrais com sugestões interpretativas para cada um dos excertos estudados e a gravação desses trechos como referencial auditivo. Esses componentes atestam a originalidade do estudo no repertório brasileiro para trompete do século XIX.

Sobre a escolha da Escola de trompete utilizada como unidade de análise interpretativa, constatou-se que durante muitos anos foi utilizada por estudiosos brasileiros a expressão “Escola de Trompete de Boston” para as concepções técnico-interpretativas de Charles Schlueter, pelo fato de esse professor ser o único instrumentista a atuar como primeiro trompetista da *Boston Symphony Orchestra* por 26 anos ininterruptos (de 1981 a 2006), fazer parte do quadro docente do *New England Conservatory*, do *Tanglewood Music Center* e também influenciar os trompetistas brasileiros com sua concepção.

Esclarece-se ainda que a justificativa para escolha desta Escola atende a duas linhas de raciocínio: o fato de a presente tese de doutorado representar

extensão e desenvolvimento das técnicas utilizadas anteriormente pelo autor na sua dissertação de mestrado; ser a Escola de trompete mais difundida no país. O fato de o Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões realizar seu curso de mestrado e doutorado com Charles Schlueter, nos EUA, proporcionou a difusão dessa Escola, inicialmente através das experiências transmitidas aos trompetistas brasileiros, o que ocasionou também intercâmbios entre outros trompetistas com o professor Schlueter.

A expansão dos resultados da Escola pode ser averiguada em cinco distintas áreas: I - Acadêmica: seis dos sete professores doutores trompetistas existentes no Brasil possuem como base de formação os conceitos de Charles Schlueter; II – Orquestral: pelo fato de, entre os trompetistas de maior projeção nacional, que atuam nas principais orquestras sinfônicas brasileiras, serem fruto da concepção schlueteriana; III - Solo: mesmo restrita, essa atividade entre os trompetistas brasileiros possui maior expressão quando associada aos instrumentistas adeptos às concepções da Escola; IV – Música Popular: embora Charles Schlueter não atue como instrumentista de música popular, há expoentes da Escola comprometidos com a pesquisa, gravação e realização de apresentações que incluem o amplo repertório para trompete escrito por compositores nacionais de música popular; V – Discografia: por identificar na maioria dos discos brasileiros com repertório para trompete solo, o fato de terem sido gravados por solistas adeptos aos conceitos de Schlueter.

Quanto a concepção, seis conceitos fundamentais norteiam a Escola: 1 - Bem Estar Físico e Emocional; 2 - Ritmo como elemento interpretativo importante; 3 - Respiração; 4 - Embocadura; 5 - Concepção Sonora, 6 - Tipos de Dinâmica e Articulação. Além desses conceitos, as orientações do artesão de trompetes David Monette corroboram com a concepção de Charles Schlueter.

A pesquisa se desenvolveu em Campinas, cidade Natal de Carlos Gomes, na qual nem o Museu Carlos Gomes nem as universidades instaladas no município salvaguardam as obras originais pesquisadas nessa tese. A constatação dessa realidade provoca certa indignação e poderá servir como

fomento à busca e catalogação das obras originais por autoridades, estudiosos ou simplesmente admiradores do importante músico brasileiro na cidade de Campinas.

Entretanto, graças ao trabalho de doutorado do pesquisador Marcos Pupo Nogueira¹¹⁹, foi possível ter acesso a uma cópia de todos os manuscritos autógrafos das obras pesquisadas e realizar o trabalho de reedição das partituras do naipe de trompete e *cornet* envolvidas na pesquisa.

A importância da revisão realizada a partir dos manuscritos autógrafos foi de extrema relevância para a conclusão do estudo, pois muitas dúvidas de interpretação, desde erros de edições, escolha instrumental, até particularidades no uso das Fanfarras, diferenças de articulação, dinâmica, rítmica e fraseado puderam ser solucionadas.

Quanto à predileção instrumental das obras, embora atualmente não sejam utilizados os trompetes afinados em F e G sugeridos por Carlos Gomes, o uso dos instrumentos em Bb ou C, mais utilizados na atualidade pelas orquestras sinfônicas, apresentam-se condizentes à instrumentação sugerida pelo compositor, devido à similaridade de construção. No caso dos *cornets*, geralmente construídos na época de Gomes com afinações em A e C, atualmente as versões em Bb e C são mais afinados e mais bem construídos dos que os instrumentos afinados em A, o que proporcionalmente melhora a performance das obras estudadas.

Como resultado e produto, esta pesquisa oferece: o levantamento das publicações sobre a contribuição musical de Antônio Carlos Gomes para a música brasileira e italiana; a contextualização histórica sobre o desenvolvimento dos trompetes de válvulas na Europa e a utilização desses instrumentos pelo compositor brasileiro em suas óperas no Brasil e na Itália; a edição das partituras

¹¹⁹ A pesquisa de Marcos Pupo Nogueira está relacionada na Bibliografia desta tese.

envolvidas na tese a partir dos originais; o levantamento das publicações sobre trechos orquestrais de obras nacionais; o caderno de trechos orquestrais do naipe e obras pesquisados, o trabalho de interpretação por meio da inclusão de sugestões interpretativas ao naipe de trompete e *cornet*; o CD com a gravação de todos os trechos orquestrais selecionados como referencial auditivo.

Esse trabalho suprirá parte da lacuna nos estudos acadêmicos da atualidade, o que contribuirá com a pesquisa musical brasileira na área de metais, em especial, ao trompete. Assim, tem-se a pretensão de que outras pesquisas a tomem como referência, para explorar outros compositores e obras de distintas regiões do Brasil que necessitem ser estudados.

REFERÊNCIAS¹²⁰

ANDRADE, A. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Edição Tempo Brasileiro Ltda., vol. 1, 1967. p. 106-126.

_____. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo**. Rio de Janeiro: Edição Tempo Brasileiro Ltda., vol. 2, 1967. p. 100.

BATE, P. **The trumpet and trombone**. London: Ernst Benn Limited, 1972. p. 38-215.

BAINES, A. **Brass instruments: Their history and development**. New York: Dover Publications Inc., 1993. p. 206-234.

BELTRAMI, C. A. **Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos**. 2008. 187p. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2008.

BERLIOZ, H.; STRAUSS, R. **Treatise on instrumentation**. Trad. Theodore Front. New York: Dover Publication, 1991. p. 297.

BINDER, F. Trombeta, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para história dos instrumentos de sopro no Brasil. **XV Congresso da ANPPOM**. Rio De janeiro, Jul. 2005 Disponível em <http://www.anppom.com.br>. Acesso em: 22 jun. 2009.

BONI, F. F. **Girolamo Fantini: modo per imparare a sonare di trompa (1638): tradução, comentários e aplicações a prática do trompete natural**. 2008. 148p. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2008.

BUSCHKÖTTER, W.; SCHAEFER, H. **Handbuch der internationalen Konzertliteratur**. Berlin: Water de Gruyter, 1996. p.234-732.

CARDOSO, A. M. **O Trompete nos choros de Heitor Villa-Lobos – possibilidades interpretativas no âmbito da orquestra sinfônica**. 2009. 181p. Tese de Doutorado – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

¹²⁰ Baseadas na norma NBR 6023 da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) do ano de 2002.

CESARI, F. **La TRANSIZIONE.** Disponível em http://www.univirtual.it/corsi/2002_I/%20cesari/lezione08/download/lezione08.rtf. Acesso em: 13 fev. 2008.

COELHO, L. M. **A ópera italiana após 1870.** São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 37-38.

CONTIER, A. **Música brasileira no século XIX: a construção do mito da nacionalidade.** In: **Artes no Brasil do século XIX.** São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

David G. Monette Corporation. **The Monette musical concept.** Monette Mouthpiece Manual And User's Guide, 2001. p. 13-48.

ELLMERICH, L. **História da Música.** 3. Ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964. p. 157-158.

FERREIRA, A. B. H. **Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** 3 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 26.

GARCIA, J. M. N. **Gradual de São Sebastião.** Pesquisa e texto de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, FUNARTE, INM, Pro-Memus, 1980. p. 10.

GOÉS, M. **Carlos Gomes: a força indômita.** Belém: Secult, ,1996. p. 11-47.

GUYTON, A. C.; HALL, J. E. **Fisiologia humana e mecanismos das doenças.** 6. Ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1998. p. 279.

HANSON, F. E. **Trumpet timbre: a comparative investigation of two brands of professional C trumpets.** 1998. Tese de doutorado, Ohio State University, Ohio, 1988.

HEITOR, L. **150 anos de música no Brasil (1800-1950).** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

HERBERT, T.; WALLACE, J. **Brass instruments.** New York: Cambridge University Press, 2002. p. 99-305.

HICKMAN, D. **Trumpet Pedagogy: a compendium of modern teaching techniques.** Chandler: Hickman Music Editions, 2006. 312p.

INTERNATIONAL TRUMPET GUILD. **ITG NEWSLETTER – SPECIAL SUPPLEMENT.** Nashville, February, 1982.

IRIARTE, R. **Música e literatura no romantismo alemão**. Lisboa: Apaginastantes, 1987. p.19.

KHÜL, P. M. **A Ópera da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro - 1808- 1822. Banco de dados de libretos. Cronologia da Ópera no Brasil no Século XIX**. 2002, 187 f. (Relatório final – FAPESP). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2002. p. 6-151.

KIEFER, B. **História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1977. p. 58-93.

LIMA, E. F. W. - **Arquitetura do Espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia**. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 2000.

MACHADO, A. **Neuroanatomia funcional**. 2. Ed . Belo Horizonte: Atheneu, 2000. p. 199-200.

MARIZ, V. **História da música no Brasil**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 75-76.

MEIRA, A. G.; SCHIRMER, P. **Música militar & bandas militares**. Rio de Janeiro: Estandarte Ed., 2000. p. 41.

MENDES, J. C. M. Manoel José Gomes e o ensino de música em Campinas. **CORREIO POPULAR**. Campinas, 7 set. 1961.

NOGUEIRA, L. W. M. **Nhô Tônico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo**. Campinas: SM CET, 73p.CD-ROM. 2003.

_____. **Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos**. São Paulo: Arte & Ciência, 1997, 416 p.

PENALVA, J. **Carlos Gomes, o compositor**. Campinas: Papyrus, 1986. p. 21-125.

PEREIRA, C. S.; ARAÚJO, E. S. **Repertório orquestral para trompete em concursos nos E.U.A**. João Pessoa: CCHLA – UFPB, 1996. 250 p.

PUPO NOGUEIRA, M. P. **A Superação da Menoridade: a escrita sinfônica de Carlos Gomes nas três versões para a peça de abertura da ópera Fosca**. 1998. 37-103p. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. **Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas**. 2003. 333p. Tese de Doutorado –

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. **Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes.** São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 22-29.

RINALDI, G. R. **Carlos Gomes: Nhô Tonico de Campinas.** São Paulo: Melhoramentos, 1950. p. 26-84.

RONQUI, P. A. **Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para trompete solo escrito por compositores paulistas.** 2002. 76f. Dissertação de Mestrado – Instituto Villa-Lobos - Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

SADIE, S.; LATHAM, A. **Dicionário grove de música.** Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 554 p.

SCHLUETER, C. **Zen and the art of trumpet.** Boston, 1996 – não publicado. 127p.

SCHWEBEL, H. Trompete e/ou Cornet? Uma questão para instrumentistas e compositores. **Ictus: periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA** (nº 3). 2001. p. 155-161.

SIMÕES, N. A. **Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil.** Tese apresentada à Universidade do Rio de Janeiro como requisito para a cátedra de Professor Titular. Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997. 82p.

_____. **Debates.** Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (nº 5). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2001. p. 18-43.

TANK, N. C. **Minhas pobres canções.** São Paulo: Algor, 2006. p. 31.

TARR, E. **The Trumpet.** Oregon: Amadeus Press Portland, 1988. p. 7-171.

TEATROS DO CENTRO HISTÓRICO DO RIO DE JANEIRO. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=40&cdP=14> - Acesso em: 01abr. 2009.

TEIXEIRA, W. M. **Técnicas para trompete segundo Charles Schlueter.** Curitiba: Melian, 1988. p. 05.

THURMOND, J. M. **Note Grouping**. Lauderdale: Meredith, 1991. 144p.

UNICAMP. **Teses e Dissertações da UNICAMP: diretrizes para normalização do documento impresso e eletrônico**. Disponível em http://www.iar.unicamp.br/pg/.forms/Manual_Normalizacao_Teses_Dissertacoes_UNICAMP.pdf. Acesso em: 06 maio 2010.

VIRMOND, M. C. L. **Construindo a ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes**. 2007. Tese de Doutorado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. p. 21-79.

BIBLIOGRAFIA DOS LIVROS DE TRECHOS ORQUESTRAIS

BARTOLD, G. (Comp.) **Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for Trumpet**. Vol. I-X. New York: International Music Company, s/d.

Complete Trumpet Repertoire. Vol. I-III. London: Musica Rara, 1971.

HALL, E (Ed.). **Difficult passages for trumpet and cornet in Bb**. London: Boosey & Hawkes, s/d.

HOENE, ?. **Orchestral excerpts – operas and concert works**. Vol. I e II. New York: International Music Company, s/d.

HORST, F. **Orchester Studien**. Frankfurt: Zimmermann, 1989.

MCGREGOR, R. R. (Org.) **Audition and Performance Preparation for Trumpet; Orchestral Literature Studies**. 2 Ed. Vol. I-IV. Balquhidder Music: New York, 1988.

NEUHAUS, H. **Orchesterstudien für trompete**. Vol I-IV. Köln: Musikverlag Hans Gerig, 1956.

NORRIS, P. (Comp. e Ed.) **Top 50 Orchestral Excerpts for Trumpet**. Crow Music Press: New York, 1992.s/d.

Repertoire Trompeten – Barockmusick-Sonaten und Konzerte. London: Musica Rara, 1971.

ROSSBACH, ?. **Orchestral excerpts – operas and concert works**. Vol. I e II. New York: International Music Company, s/d.

Stand Repertoire Library – Trumpet excerpts from standard orchestral repertoire. Vol. IV-VII s/l: Belwin Mills Publisng Corp. s/d.

VOISIN, R. (Comp.) **Orchestral Excerpts from the Symphonic Repertoire for Trumpet**. Vol. I-X. New York: International Music Company. s/d.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O EMPREGO DO TROMPETE EM OBRAS ITALIANAS PESQUISADAS VIA INTERNET

<http://www.lucksmusic.com>. Acesso em 18 out. 2009.

<http://www.imsip.org>. Acesso em 20 out. 2009.

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS ESPECIALIZADAS E LIVROS DE TRECHOS ORQUESTRAIS PESQUISADOS VIA INTERNET

CICHOWICZ, V. **Orchestral excerpts with piano accomp**. Balquhiddier Music. Disponível em <http://www.balquhiddiermusic.com>. Acesso em 12 mar.2010.

Complete Orchestral. Vol. I-IX - I.T.S. Publications. Disponível em <http://www.rkingmusic.com>. Acesso em 10 mar. 2010.

DOBRZELEWSKY, J.; HICKMAN, D. **Essential Orchestral Excerpts**. Vol. I-X. Hickman Music Edition. Disponível em <http://www.hickmanmusicedition.com>. Acesso em 11 mar.2010.

FERRY, D. **Orchestral excerpts**. Virgo Music Publishers. Disponível em <http://www.printed-music.com/virgo>. Acesso em 12 mar.2010.

GORHAN, C. J. (Ed.). **Orchestral literature**. Shawnee Press. Disponível em <http://www.shawnnepress.com>. Acesso em 12 mar.2010.

GUETTLER, L. **Complete repertoire**. Bk. 1-3. Musica Rara. Disponível em <http://www.rkingmusic.com>. Acesso em 12 mar.2010.

INTERNATIONAL TRUMPET GUILD. Disponível em <http://www.trumpetguild.org>. Acesso em 15 jan. 2010.

MINTER, R. **Complete repertoire**. Vol. I-IV. Musica Rara. Disponível em <http://www.rkingmusic.com>. Acesso em 12 mar.2010.

Orchestral masterworks. Vol. I-XII. Leonard Publishing. Disponível em <http://www.sheetmusic.com>. Acesso em 10 mar.2010.

STRAUSS, R., GORHAN, C. **Don Juan – trumpet parts.** PP Music. Disponível em <http://www.rkingmusic.com>. Acesso em 11 mar.2010.

VARESE, E., YOUNG, G. **Complete trumpet parts.** Kerbt Ltd. Disponível em <http://www.canadianencyclopedia.com>. Acesso em 12 mar.2010.

ZIMMERMAN, W. **Mahler Orchestral Studien.** Wilhelm Zimmermann. Disponível em www.rkingmusic.com. Acesso em 10 mar.2010.

BIBLIOGRAFIA DOS TIPOS DE TROMPETES CONSULTADOS VIA INTERNET

<http://www.lucksmusic.com>. Acesso em: 04 jun. 2009.

<http://www.furious.com/perfect/shells.html>. Acesso em 13 nov. 2008.

<http://www.touregypt.net/featurestories/music11.jpg>. Acesso em 13 nov. 2008.

<http://www.jewish-art.org/shofar-pics.html>. Acesso em 13 nov. 2008.

<http://www.abel.hive.no/trumpet/lur/bronze/>. Acesso em 16 nov. 2008.

[http:// www.ancestral.co.uk/pics/Davecorn2.jpg](http://www.ancestral.co.uk/pics/Davecorn2.jpg). Acesso em 16 nov. 2008.

<http://www.hem.passagen.se/posaune/Trbhist.htm>. Acesso em 16 nov. 2008.

http://www.etc.usf.edu/clipart/16800/16892/rometuba_16892.htm. Acesso em 17 nov. 2008.

<http://www.wikyblog.com/michaelrocor>. Acesso em 17 nov. 2008.

<http://www.waits.org.uk/images/ssshaped.jpg>. Acesso em 17 nov. 2008.

<http://www.answers.com/topic/cornett>. Acesso em 22 nov. 2008.

<http://www.waits.org.uk/images/tirarsi.jpg>. Acesso em 22 nov. 2008.

<http://www.usd.edu/.../Webb/6909/keyedtrumpet6909.html>. Acesso em 22 nov. 2008.

<http://www.horn-u-copia.net/display.php>. Acesso em 22 nov. 2008.

<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/ucj/ucjth3.html>. Acesso em 25 nov. 2008.

<http://www.wrightsmusic.com.au/images/flugel%20horn.jpg>. Acesso em 25 nov. 2008.

<http://www.images.wisconsinhistory.org/700005060002/0506000021-t.jpg>. Acesso em 25 nov. 2008.

http://www.michaelsachs.com/equipment/pics/Trumpet_42.jpg. Acesso em 25 nov. 2008.

<http://www.contrabass.com/pages/cbtp.html>. Acesso em 25 nov. 2008.

<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textt/images/trumpet.jpg>. Acesso em 04 dez. 2008.

<http://www.trevorjonesltd.co.uk/ytr2435.htm>. Acesso em 04 dez. 2008.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

GARCIA, J. M. N. **Aberturas**. Pesquisa e texto de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, FUNARTE, INM, Pro-Memus, 1982, 116p.

MATTOS, C. P. **Catálogo temático das obras do Pe. José Maurício Nunes Gracia**. Brasília, Conselho Federal de Cultura, MEC, 1970, 413p.

PARTITURAS

GARCIA, J. M. N. **Gradual de São Sebastião**. Pesquisa e texto de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro, FUNARTE, INM, Pro-Memus, 1980. p. 10.

GOMES, A. C. **Abertura da ópera Fosca**. In: PUPO NOGUEIRA, M. **Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas**. 2003. 333p. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

Mozart, W. A. **Abertura da ópera A Flauta Mágica**. Disponível em: http://www.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/00/IMSLP16605-Mozart_-_Magic_Flute_-_Overture.pdf. Acesso em: 05 jun. 2009

PUCCINI, G. **Il Tabarro**. Mineola, Dover Publications Inc., 1996. p.7.

ENTREVISTAS¹²¹

MARTIN, Karl – Entrevista concedida em 16 de dezembro de 2009 na cidade de Campinas – SP.

SCHLUETER, Charles – Entrevista concedida em 24 de janeiro de 2010 na cidade de Jaraguá do Sul - SC.

DISCOGRAFIA

SIMÕES, N. **Trompete Solo Brasil**. Rio de Janeiro:Academia Brasileira de Música, 1999. 1 CD.

CARDOSO, A. M. **Embolada**. Vitória: independente, 2000. 1 CD.

NASCIMENTO, J. **Eu Choro Assim**. Salvador: Maianga, 2002. 1 CD.

SCHWEBEL, H. K. **Policromo**. Salvador: Braskem, 2003. 1 CD.

RONQUI, P. A. **Paulicéia**. Campinas: Fábrica Discos, 2004. 1 CD.

SANTOS, M. **Nossa Terra**. Brasília: independente, 2006. 1 CD.

BENCK FILHO, A.; XAVIER, G. **Bem Brassil**. João Pessoa: independente, 2007. 2 CD.

LUCIANO, A. **Nas Origens de Nossas Tradições Musicais**. Belo Horizonte: independete, 2008. 1 CD.

¹²¹ O DVD com as entrevistas encontra-se no Anexo 3 desta Tese

Anexo 1- Modelos de Trompetes¹²²



Conch Trumpet

Fonte: <http://www.furious.com/perfect/shells.html>



Egyptian trumpet

Fonte: <http://www.touregypt.net/featurestories/music11.jpg>



Shofar

Fonte: <http://www.jewish-art.org/shofar-pics.html>

¹²² Os modelos foram extraídos dos sites identificados na Bibliografia dos Tipos de Trompetes Consultados Via Internet. Os acessos foram realizados entre 13 de novembro a 4 de dezembro de 2008.



Lur

Fonte: <http://abel.hive.no/trumpet/lur/bronze/>



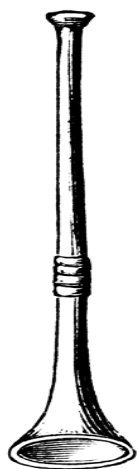
Cornu

Fonte: [http:// www.ancestral.co.uk/pics/Davecorn2.jpg](http://www.ancestral.co.uk/pics/Davecorn2.jpg)



Littus

Fonte: <http://www.hem.passagen.se/posaune/Trbhist.htm>



Tuba

Fonte: http://www.etc.usf.edu/clipart/16800/16892/rometuba_16892.htm



Buisine

Fonte: <http://www.wikyblog.com/michaelrocor>



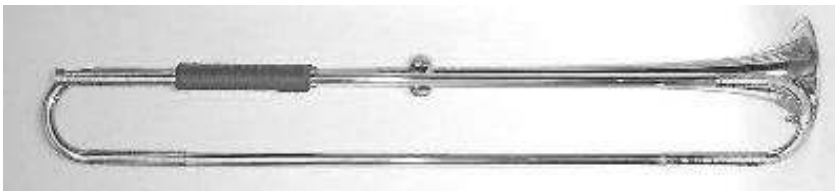
S-Shaped Trumpet

Fonte: <http://www.waits.org.uk/images/sshaped.jpg>



Cornett Family

Fonte: <http://www.answers.com/topic/cornett>



Natural Trumpet

Fonte: <http://www.wikyblog.com/michaelrocor>



Jäger Trumpet

Fonte: <http://www.wikyblog.com/michaelrocor>



Zugtrompete

Fonte: <http://www.waits.org.uk/images/tirarsi.jpg>



Keyed

Fonte: <http://www.usd.edu/.../Webb/6909/keyedtrumpet6909.html>



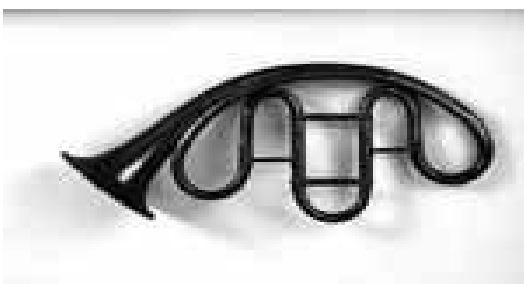
Slide

Fonte: <http://www.waits.org.uk/essays/trumpet.html>



Keyed Bugle

Fonte: <http://www.horn-u-copia.net/display.php>



Trumpet Demilune

Fonte: <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/ucj/ucjth3.html>



Valve Cornet

Fonte: HICKMAN, D. (2006, p.312).



Flugelhorn

Fonte: <http://www.wrightsmusic.com.au/images/flugel%20horn.jpg>



Cornet Butterfly

Fonte: <http://www.images.wisconsinhistory.org/700005060002/0506000021-t.jpg>



Posthorn com válvulas

Fonte: http://www.michaelsachs.com/equipment/pics/Trumpet_42.jpg



Over-the-shoulder

Fonte: <http://www.horn-u-copia.net/cgi-bin/yabb2/YaBB.pl?num=1125839007>



Trompete em Fá (agudo)

Fonte: <http://www.horn-u-copia.net/cgi-bin/yabb2/YaBB.pl?num=1125839007>



Trompete Baixo

Fonte: <http://www.contrabass.com/pages/cbtp.html>



Trompete em Si bemol

Fonte: <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/textt/images/trumpet.jpg>



Trompete em Do

Fonte: <http://www.trevorjonesltd.co.uk/ytr2435.htm>



Trompete em Mi bemol

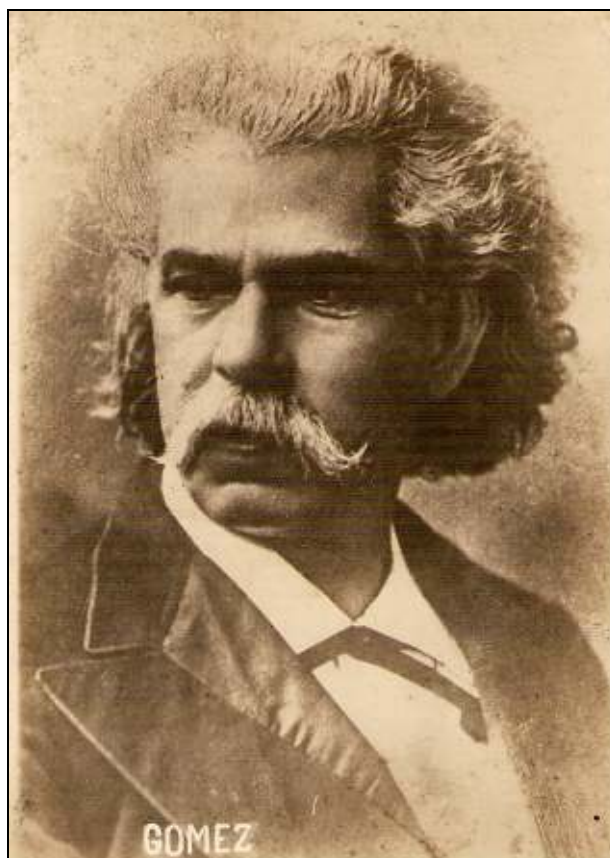
Fonte: <http://www.trevorjonesltd.co.uk/ytr2435.htm>



Trompete Piccolo

Fonte: <http://www.trevorjonesltd.co.uk/ytr2435.htm>

Anexo 2 - Caderno de Trechos Orquestrais do Naípe de Trompete e *Cornet* dos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes¹²³.



¹²³ Para melhor compreensão do leitor, todos os trechos orquestrais apresentados nesse Caderno foram transpostos para Trompetes e *Cornets* em C.

ÍNDICE

A NOITE DO CASTELO – Prelúdio	173
JOANNA DE FLANDRES – Prelúdio	174
O GUARANI – Sinfonia	175
FOSCA – Sinfonia	180
SALVADOR ROSA – Sinfonia	183
MARIA TUDOR – Prelúdio	187
LO SCHIAVO – Prelúdio	190
LO SCHIAVO – Alvorada.....	191
CONDOR – Prelúdo.....	192

A NOITE DO CASTELO – PRELÚDIO

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb¹²⁴.

Característica: *Allegro vivo – Grandioso largo*.

Informações relevantes: primeira ópera de Carlos Gomes com libreto de Antônio José Fernandes, baseada no poema de Antônio Feliciano de Castilho e dividida em três atos. Dedicada ao Imperador D. Pedro II, estreou em 4 de setembro de 1861 no Teatro Lírico Fluminense na cidade do Rio de Janeiro. A ação se desenvolve no castelo do conde Orlando. A heroína Leonor, noiva de Henrique, sobrinho do conde, acredita que seu noivo tenha morrido na Cruzada da Terra Santa. Por isso, ela decide se casar com Fernando. Entretanto, na noite do casamento, seu novo noivo Henrique reaparece e promete vingança.

Trechos selecionados:

Crnt I e II



Exemplo 1 – A Noite do Castelo - Compassos 29 ao 42.



¹²⁴ A escolha de *cornets* afinados em Bb justifica-se por vários fatores. Dentre eles, destacam-se a carência de *cornets* em C no mercado, a baixa qualidade de afinação e a escassa quantidade de fabricantes desses instrumentos na atualidade.

Exemplo 2 - A Noite do Castelo - Compassos 62 ao 67.

JOANNA DE FLANDRES – PRELÚDIO

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb.

Característica: *Larghetto*.

Informações relevantes: segunda ópera de Carlos Gomes e libreto de Salvador Mendonça, está dividida em quatro atos. Dedicada a Francisco Manuel da Silva, estreou em 15 de setembro de 1863 no Teatro Lírico Fluminense na cidade do Rio de Janeiro. A ação acontece quando Joanna de Flandres governa seu reinado em virtude do desaparecimento de seu pai, Sr. Balduino, nas Cruzadas. A jovem se casa com o trovador Raul de Mauleon. Contudo, quando seu pai reaparece, é considerado impostor e feito prisioneiro. Os flamengos reconhecem Balduino e o saúdam, reconduzindo-no ao trono. O trovador Raul de Mauleon, motivado por remorso, mata sua esposa Joanna e, antes de ser punido, suicida-se com uma punhalada.

Trechos selecionados:

Crnt I e II A tempo
Solo

41 *p* *cresc.* *f* (a 2)

47

52 **PIU MOSSO**

61

Exemplo 3 – *Joanna de Flandres* - Compassos 41 ao 66.

O GUARANI – SINFONIA

Equipamentos sugeridos: 2 trompetes em C¹²⁵ e 2 cornets em C ou Bb.

Características: *Andante grandioso marcato, Andante expressivo, Andante maestoso expressivo, Allegro vivo, Allegro expressivo, Enérgico.*

Informações relevantes: O *Guarani*, primeira ópera de Carlos Gomes escrita em solo italiano, possui libreto de Antônio Scalvini e Carlo D'Ormeville. Dividida em quatro atos, estreou em 19 de março de 1870 no Teatro Alla Scala na cidade de Milão. A ação acontece no Brasil, no ano de 1560 numa cidade próxima ao Rio de Janeiro, lugar onde vive o fidalgo português Dom Antônio de Mariz. A história se concentra em torno de Cecília, cobiçada pelo aventureiro espanhol Gonzales e Dom Álvaro, um nobre português. No início da obra, um dos caçadores subordinados a Dom Antônio, por engano mata uma jovem índia da tribo dos Aimorés. Os índios, por sua vez, prometem vingança. Cecília, neste momento, quase se tornou a primeira vítima dos Aimorés, mas foi salva por Peri, um índio guarani fiel à família de Dom Antônio, que promete a filha em casamento a Dom Álvaro.

No decorrer da trama, Peri confessa seu amor a Cecília e descobre uma conspiração dos aventureiros contra Dom Antônio. Gonzales invade a residência do fidalgo e tenta raptar a filha dele, mas novamente Peri a salva. A fortaleza é invadida outra vez pelos Aimorés que prendem o casal. Desta vez, Dom Antônio e seus homens salvam Peri. Uma nova conspiração contra Dom Antonio é iniciada e o fidalgo português pede a Peri para que fuja levando Cecília, sob sua benção. A obra é finalizada com a destruição do castelo, salvando-se apenas o casal.

Trechos selecionados:

¹²⁵ Sugere-se o trompete em C por ser o trompete mais usado atualmente nas orquestras sinfônicas e também possuir, nas fabricações atuais, timbre mais próximo à *Trombe in Mi* indicada pelo compositor.

Exemplo 6 - O Guarani - Compassos 45 ao 52.

57 Allegro vivo

Trpt I e II

ff

Allegro vivo

Crnt I e II

ff

63

a 2

a 2

a 2

a 2

68

a 2

74

a 2

a 2

a 2

a 2

Exemplo 7 - O Guarani – Compassos 57 ao 80.

83 Solo

Trpt I e II

f

p

Crnt I e II

p

Exemplo 8 – O Guarani – Compassos 83 ao 88.

159 Solo

Trpt I e II

p

Crnt I e II

Exemplo 9 - O *Guarani* – Compassos 158 ao 161.

167 Energico

Trpt I e II

ff

Energico

Crnt I e II

ff

stacc.

p

Exemplo 10 - O *Guarani* – Compassos 167 ao 173.

179 Assai Sensibile

a 2

Trpt I e II

f

3

Crnt I e II

3

185

Trpt I e II

3

3

Crnt I e II

Exemplo 11 - O *Guarani* – Compassos 179 ao 190.

198 a 2

Trpt I e II *ff*

Crnt I e II *ff*

Exemplo 12 - O *Guarani* – Compassos 198 ao 204.

207 Energico a 2

Trpt I e II *ff*

Crnt I e II *ff*

212

Exemplo 13 - O *Guarani* – Compassos 207 ao 214.

217

Trpt I e II *ff*

Crnt I e II *ff*

222 a 2

Trpt I e II

Crnt I e II

Exemplo 14 - O *Guarani* – Compassos 217 ao 226.

FOSCA – SINFONIA¹²⁶

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb e 2 trompetes em C.

Características: *Allegro vivace non troppo, Andante moderato, Allegro vivo deciso.*

Informações importantes: quarta ópera de Carlos Gomes com libreto de Antônio Ghislanzon, foi dividida em quatro atos. Dedicada a seu irmão José Pedro de Sant'Anna Gomes, estreou em 16 de fevereiro de 1873 no Teatro Alla Scala na cidade de Milão. A ação acontece no litoral da Ístria e em Veneza no ano de 944. No início da obra, Piratas da Ístria preparam-se para raptar um grupo de noivas que se casariam naquele dia, com o objetivo de pedir resgate por uma grande quantidade de ouro. Fosca, irmã de Gajolo, chefe dos piratas, apaixonou-se pelo capitão veneziano Paolo, que é mantido como prisioneiro em Ístria. A jovem pede ao irmão que solte Paolo, contudo o capitão confessa à Fosca estar apaixonado por Delia, uma jovem veneziana. Durante a trama, Cambro, homem de confiança de Gajolo, apaixonou-se por Fosca e, ao vê-la chorar, promete trazer Delia como prisioneira. No entanto, para que se concretize esse feito, Cambro exige que Fosca o ame. Desolada, Fosca aceita o trato.

Trechos selecionados:

¹²⁶ Nesta sinfonia o compositor inverteu a posição no manuscrito autógrafo dos trompetes com os cornets. Na sinfonia O Guarani, os trompetes foram posicionados acima dos cornets na partitura. Na sinfonia Fosca, os trompetes são colocados abaixo dos cornets. Podem-se observar nesta inversão que foram designados os trechos mais agudos e de maior virtuosidade aos cornets do que para os trompetes. Ciente de um estudo mais aprofundado de orquestração, esta mudança pode ter ocorrido pelo fato do compositor tentar amenizar a sonoridade penetrante do trompete na região aguda, utilizando os cornets para suavizar o timbre de todo naipe.

Allegro Vivace non troppo

18

Cornet I e II

Allegro Vivace non troppo

18

Trompete I e II

Solo

cresc.

p *mp* *mf*

Lo stesso movto.

25

Cornet I e II

a 2

Lo stesso movto.

ff

Trpt I e II

30

Affrettando Piu Mosso

1° Tempo

Cornet I e II

Affrettando Piu Mosso

1° Tempo

Trpt I e II

p *ff*

Exemplo 15 - *Fosca* – Compassos 1 ao 33.

97

Cornet I e II

ff

Trpt I e II

ff

104

Cornet I e II

a 2

mf

Trpt I e II

a 2

mf

Exemplo 16 - *Fosca* – Compassos 97 ao 109.

195 2^o Solo

Crnt I e II

Trpt I e II

201

Crnt I e II

Trpt I e II

Exemplo 17 - Fosca – Compassos 195 ao 205.

214

Crnt I e II

Trpt I e II

223

Crnt I e II

Trpt I e II

229

Crnt I e II

Trpt I e II

234

Crnt I e II

Trpt I e II

Exemplo 18 - *Fosca* – Compassos 214 ao 262

Fanfarra¹²⁷

Exemplo 19 - *Fosca* (Fanfarra) - Compassos 80 e 86 – com repetição entre os compassos 206 ao 212.

SALVADOR ROSA – SINFONIA

Equipamentos sugeridos: 3 trompetes em C.

Características: *Andantino*, *Allegro giusto*.

¹²⁷ A tradição nas óperas deste período aponta que estas Fanfarras eram tocadas fora do palco.

Informações importantes: terceira ópera de Carlos Gomes, escrita em solo italiano com libreto de Antônio Ghislanzoni, foi dividida em quatro atos. Dedicada ao amigo André Rebouças, estreou em 21 de março de 1874 no Teatro Carlo Felice na cidade de Gênova. A trama dá-se pela rebeldia de pescadores napolitanos contra o peso dos tributos impostos pelo vice-rei, representante de Felipe IV da Espanha. Salvador Rosa é um artista e líder dos rebeldes que vive um romance com a filha do vice-rei, Isabella. O assunto principal dessa ópera é o jogo político existente naquele contexto.

Trechos selecionados:

Andantino

The image shows a musical score for two trumpet parts, Trompete I e II and Trompete III, in the Andantino tempo. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score spans measures 17 to 20. Trompete I e II is marked *molto staccato* and *p*. Trompete III is also marked *molto staccato* and *p*. The music consists of short, detached notes and rests.

Exemplo 20 – *Salvador Rosa* - Compassos 1 ao 3.

The image shows a musical score for two trumpet parts, Trpt I e II and Trpt III, in measures 17 to 22. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The score is marked *ff* (fortissimo). The music consists of short, detached notes and rests.

Exemplo 21 - *Salvador Rosa* - Compassos 17 ao 22.

90 a 3

Trpt I e II *ff*

Trpt III *ff*

Exemplo 22 - *Salvador Rosa* - Compassos 90 ao 98.

160 a 3

Trpt I e II

Trpt III

Exemplo 23 - *Salvador Rosa* - Compassos 160 ao 164.

168 a 3

Trpt I e II *p*

Trpt III *p*

cresc.

173 *ff*

Trpt I e II *ff*

Trpt III *ff*

Exemplo 24 - *Salvador Rosa* - Compassos 168 ao 179.

212 *ff* *Tutta forza*

Trpt I e II

Trpt III *ff* *Tutta forza*

217

Trpt I e II

Trpt III

Piu mosso

222 *a 3*

Trpt I e II

Trpt III *a 3*

228 *V* *Corona Lunga* *pppp*

Trpt I e II

Trpt III *V* *Corona Lunga* *pppp*

234 *ff*

Trpt I e II

Trpt III *ff*

Afretando

240 *Afretando*

Trpt I e II

Trpt III

Exemplo 25 - *Salvador Rosa* - Compassos 212 ao 250.

MARIA TUDOR – PRELÚDIO

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb e 2 trompetes em C.

Características: *Allegro mosso, Largo molto lento, Largo cantabile espressivo.*

Informações importantes: sexta ópera de Carlos Gomes com libreto de Emílio Praga concluído por Giuseppe Zanardini e Ferdinando Fontona, foi dividida em quatro atos. Dedicada ao Visconde de Taunay estreou em 27 de março de 1879 no Teatro Alla Scala na cidade de Milão. Baseada no drama de Victor Hugo, a ação acontece na Inglaterra no século XVI. Dom Gil, embaixador da Espanha reunido com um grupo de nobres numa praça, comenta a ligação da soberana Maria Tudor com o aventureiro Fabiano Fabini. Na trama, Dom Gil descobre que Fabini, usando o falso nome de Lionello, traía a rainha tentando seduzir Giovanna, uma jovem plebéia, noiva de Gilberto. Avisado por Dom Gil, Gilberto jura vingança. Entretanto o embaixador espanhol organiza uma conspiração ainda maior contra o aventureiro italiano, preparando uma vingança junto à rainha.

Trechos selecionados:

29

Crnt I e II

Trpt I e II

Sola

pp

pp

Exemplo 26 – *Maria Tudor* - Compassos 29 ao 32.

45

Crnt I e II

Trpt I e II

a 2

a 2

Exemplo 27 - *Maria Tudor* - Compassos 45 ao 50.

54

Crnt I e II

Trpt I e II

ff

ff

a 2

62

Crnt I e II

Trpt I e II

Exemplo 28 - *Maria Tudor* - Compassos 54 ao 68

80 *Tutta forza*
ff
Tutta forza
ff

86 *ff*

Exemplo 29 - *Maria Tudor* - Compassos 80 ao 98.

146
Solo
pp

Exemplo 30 - *Maria Tudor* - Compassos 146 ao 149.

155
Sotto voce
Solo
pp
pp
pp
ppp
ff

Exemplo 31 - *Maria Tudor* - Compassos 155 ao 161.

LO SCHIAVO – PRELÚDIO

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb e 2 trompetes em C.

Características: *Andante pastorale, Sostenuto.*

Informações importantes: sétima ópera de Carlos Gomes, possui libreto de Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini. Dedicada à Princesa Isabel, foi dividida em quatro atos e teve sua estréia em 27 de setembro de 1889 no Imperial Teatro D. Pedro II na cidade do Rio de Janeiro. A ação decorre no ano de 1567 na fazenda do Conde Rodrigo, junto ao rio Paraíba. Seu filho Américo, jovem oficial da Marinha, apaixona-se por Ilara, uma jovem indígena mantida na fazenda como criada. O pai não admite o relacionamento e não permite que o filho se case com a escrava. Para evitar esse acontecimento indesejado, o pai ordena que o jovem se junte ao exército português para combater os Tamoios na baía de Guanabara. Contudo Américo revela sua paixão pela jovem Ilara e parte acreditando que, após cumprir seu dever, seu pai abençoará o casamento com a jovem. Entretanto os planos do pai foram outros, pois enquanto o filho estava em combate, realizou o casamento de Ilara com o escravo Iberê.

The musical score for measures 22 to 34 of the Prelúdio of *Lo Schiavo* is presented for two parts: Crnt I e II and Trpt I e II. The score is written in 2/4 time and includes various tempo and dynamic markings.

Measures 22-28: The tempo is *Andante Pastorale* and the movement is *Lo stesso movimento*. The dynamics are *pp* for the Crnt part and *ff* for the Trpt part. The Crnt part has a *3* (triple) marking. The Trpt part has a *2* (half note) marking.

Measures 29-34: The tempo changes to *Sostenuto* and then *Tempo Primo*. The dynamics are *ff* for the Crnt part and *ppp* for the Trpt part. The Crnt part has a *3* (triple) marking. The Trpt part has a *3* (triple) marking. The tempo is *Andante Pastorale* and the movement is *Lo stesso movimento*. The Crnt part has a *3* (triple) marking. The Trpt part has a *3* (triple) marking.

Exemplo 32 – *Lo Schiavo* - Compassos 22 ao 34.

Prelúdio IV ato – Alvorada¹²⁸

Andantino animato
Senza rigor de tempo

32 Fanfarra

Crnt I e II

Trpt I e II

Sola I

dim.

Eco

Sola II

poco piu lento

dim.

Lentamente

35

Crnt I e II

Trpt I e II

Sola I

ten.

dim.

Sola II

rit.

Lentamente

Exemplo 33 - *Lo Schiavo* (Alvorada) - Compassos 32 ao 37.

63

Crnt I e II

Trpt I e II

Fanfarra (dentro da orquestra)

Solo I

66

Crnt I e II

Trpt I e II

a 2

Exemplo 34 - *Lo Schiavo* (Alvorada) - Compassos 63 ao 68.

¹²⁸ No caso da Alvorada, este trecho deve ser tocado fora do palco, por possuir características semelhantes a Fanfarra da ópera *Fosca*.

The musical score is divided into three systems, each with a Cornet I & II staff and a Trumpet I & II staff.

- System 1 (Measures 78-83):** Starts at measure 78. The Cornet staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Trumpet staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Articulations include accents and slurs. The instruction *Tutta forza* appears above the Cornet staff.
- System 2 (Measures 84-88):** Starts at measure 84. The Cornet staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Trumpet staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Articulations include accents and slurs. The instruction *Tutta forza* appears above the Cornet staff.
- System 3 (Measures 89-92):** Starts at measure 89. The Cornet staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Trumpet staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Articulations include accents and slurs. The instruction *Tutta forza* appears above the Cornet staff.

Exemplo 35 - *Lo Schiavo* (Alvorada) - Compassos 78 ao 92.

CONDOR – PRELÚDIO

Equipamentos sugeridos: 2 cornets em C ou Bb e 2 trompetes em C.

Características: *Maestoso, Allegro deciso, Grandioso energico.*

Informações importantes: última ópera de Carlos Gomes, possui libreto de Mário Canti. Dedicada a Teodoro Teixeira Gomes, a obra é dividida em três atos e foi estreada em 21 de fevereiro de 1891 no Teatro Alla Scala na cidade de Milão. A ação ocorre no século XVII, nos jardins da rainha de Samarcanda. Almazor, astrólogo caldeu, anuncia que alguém deseja violar o sagrado santuário da rainha Odalea. A rainha ordena que todos se retirem, pois deseja sozinha enfrentar o invasor. Ao encontrar o desconhecido (Condor), este se lança de joelhos a seus pés, declarando que desejava vê-la antes de ser morto, pois estava apaixonado

pela soberana. Odalea declara que o invasor será castigado pelo seu crime. Nesse momento Condor oferece-lhe seu punhal. Entretanto a rainha o perdoa e ordena-lhe que fuja, mas o Condor se nega. O povo discute sobre o acontecido e condena a rainha por tê-lo perdoado.

Trechos selecionados:

Maestoso **ff** **String.**

Crnt I e II

Trpt I e II

24

29

Poco Stent.

Allegro Deciso secco

Allegro Deciso secco

Exemplo 36 – *Condor* - Compassos 24 ao 31.

Grandioso energico, Tutta forza **ff**

Crnt I e II

Trpt I e II

81

85

Allegro Deciso secco

Exemplo 37 - *Condor* - Compassos 81 ao 85.

Anexo 3 - CD com as Gravações de Sugestões Interpretativas e DVD das Entrevistas.

CD

DVD

Anexo 4 - Partituras Reeditadas do Naípe de Trompete e Cornet das Obras Pesquisadas.



A. Carlos Gomes

[illegible]

JOANNA DE FLANDRES
PRELUDIO

A. Carlos Gomes

Larghetto

ff

p

ff

3

a 2

9

p

2

16

4

20

solo

a tempo

p

cresc.

44

a 2

3

f

48

Piu mosso

53

62

7

74

p

cresc.

4

83

17

4

pp

Original:
Trombe in Mi
Cornette in La

[illegible]

O GUARANI

2

31 *Meno mosso* **3** *Andante maestoso, espressivo* **10** *Solo* *p* *3*

Trpt I e II

Meno mosso **3** *Andante maestoso, espressivo* **10**

Cmt I e II

48 *Piu mosso e afret.* *Solo* *Allegro vivo* **4** *ff*

Trpt I e II

Piu mosso e afret. *Allegro vivo* **4** *ff*

Cmt I e II

58

Trpt I e II

Cmt I e II

64 *a 2*

Trpt I e II

a 2

Cmt I e II

70 *a 2*

Trpt I e II

a 2

Cmt I e II

O GUARANI

3

76 *a 2* **2** Solo

Trpt I e II

Cmt I e II

85 *p* **2** Lo stesso movimento ma un poco riten.

Trpt I e II

Cmt I e II

92 *ff* **4** *ff* *ff*

Trpt I e II

Cmt I e II

104 *ff* *ff*

Trpt I e II

Cmt I e II

111 *ff* *ff* *ff*

Trpt I e II

Cmt I e II

O GUARANI

4

121 *Mosso* *I. Tempo 8*

Trpt I e II

Cmt I e II

136 *Allegro espressivo*

Trpt I e II

Cmt I e II

159 *Solo* *Energico*

Trpt I e II

Cmt I e II

171 *stacc.* *Secca* *Assai sensibile*

Trpt I e II

Cmt I e II

182

Trpt I e II

Cmt I e II

O GUARANI

5

193 *a 2*

Trpt I e II *f* *ff* *ff*

Cmt I e II *ff*

199 *a 2*

Trpt I e II *ff* *2*

Cmt I e II *ff* *2*

207 *Energico* *a 2*

Trpt I e II *ff* *Energico*

Cmt I e II *ff*

213 *2* *ff*

Trpt I e II *2* *ff*

Cmt I e II *2* *ff*

220 *a 2*

Trpt I e II *a 2* *a 2* *a 2*

Cmt I e II *a 2* *a 2* *a 2*

Fosca

Sinfonia

Original:
Cornette in Do
Trombe in Sol

A. Carlos Gomes

Allegro vivace non troppo

Cornets I e II em Bb

18

Allegro vivace non troppo

Trompetes I e II em C

18

p

Solo

cresc.

Lo stesso movto.

25

Cmt I e II

a 2

Lo stesso movto.

Trpt I e II

ff

Affrettando piu mosso 1° Tempo

30

Cmt I e II

3

Affrettando piu mosso 1° Tempo

Trpt I e II

p

ff

Piu mosso 1° Tempo

37

Cmt I e II

Piu mosso

ff

1° Tempo

21

Andante moderato 50

15

Trpt I e II

ff

1° Tempo

21

Andante moderato 50

15

Lo stesso movto. 50

Allegro vivo deciso 120

73

Cmt I e II

Lo stesso movto. 50

Allegro vivo deciso 120

ff

Trpt I e II

ff

ff

94

Cmt I e II

Trpt I e II

ff

102

Cmt I e II

Trpt I e II

108

Cmt I e II

Trpt I e II

23

ff

p

a 2

ff

136

Cmt I e II

Trpt I e II

p

ff

p

ff

142

Cmt I e II

Trpt I e II

a 2

ff

48

48

2° Solo

196

Cmt I e II

Trpt I e II

ff *a 2*

203

Cmt I e II

Trpt I e II

ff *a 2*

216

Cmt I e II

Trpt I e II

223

Cmt I e II

Trpt I e II

Solo

229

Cmt I e II

Trpt I e II

ff *Solo* *p*

[illegible]

FOSCA

Fanfara Interna:
3 Trompetes em C

Sinfonia

A. Carlos Gomes

Fanfara (dietro il Spazio)

Allegro vivace non troppo 26 *Lo stesso movimento alquanto più largo* 6 *1° Tempo* 4 *Piu mosso*

Trpt em C

38 *1° Tempo* 22 *Andante moderato* $\text{♩} = 50$ 15 *Lo stesso movimento alquanto più largo* 5

Trpt em C

80 *Tutta forza* *a 3*

Trpt em C

87 *Allegro vivo deciso* $\text{♩} = 120$ 68 51

Trpt em C

206 *Tutta forza*

Trpt em C

214 7

Trpt em C

229 34

SALVADOR ROSA

Original:
3 Trombes in Fa

Sinfonia

A. Carlos Gomes

Andantino
molto staccato

Trompete I e II em C

Trompete III em C

p
molto staccato
p

6

Trpt I e II

Trpt III

8

8

17

Trpt I e II

Trpt III

ff
ff

21

Trpt I e II

Trpt III

8

10

8

10

1 Tempo
molto staccato

Trpt I e II

Trpt III

p
molto staccato
p

46

Trpt I e II

Trpt III

8

ff

ff

58

Trpt I e II

Trpt III

62

Trpt I e II

Trpt III

Allegro Giusto

67

Trpt I e II

Trpt III

22

ff

a 3

ff

94

Trpt I e II

Trpt III

9

a 3

9

108 *a 3* **ff** **11** **16** *solo*

Trpt I e II

Trpt III **ff** **11** **16**

140 **ff** **14**

Trpt I e II

Trpt III **14**

160 *a 3* **3** **3**

Trpt I e II

Trpt III

168 *a 3* *p* *cresc.*

Trpt I e II

Trpt III *p* *cresc.*

173 **ff** **2** **2**

Trpt I e II

Trpt III **ff**

182 *ff* 3 4 não existe no original este trecho

Trpt I e II

Trpt III *ff*

196 16 *ff* *Tutta forza*

Trpt I e II

Trpt III *ff* *Tutta forza*

217

Trpt I e II

Trpt III

222 *Piu mosso* *a 3*

Trpt I e II

Trpt III

228 *Corona lunga* *pppp*

Trpt I e II

Trpt III *Corona lunga* *pppp*

234

Trpt I e II

Trpt III

ff

Afretando

240

Trpt I e II

Trpt III

Afretando

247

Trpt I e II

Trpt III

a 3

MARIA TUDOR

Original:
Cornette in Do
Trombe in Fa

Prelúdio

A. Carlos Gomes

Allegro mosso

12 **A** **16**

Cornet I e II em Bb

Allegro mosso **12** **A** **16** *Sola* *pp* *pp*

Trompete I e II em C

B **6** **C** **3**

Cmt I e II

B **6** **C** **3** *ff* *ff*

Trpt I e II

46 **3** *a 2* **3**

Cmt I e II

3 *a 2* **3**

Trpt I e II

54 *ff* *a 2*

Cmt I e II

ff *a 2*

Trpt I e II

2

87

Cmt I e II

Trpt I e II

ff

ff

ff

93

Cmt I e II

Trpt I e II

99

E

Largo molto lento

Cmt I e II

Trpt I e II

6

8

a 2

pp

ff

p

p

118

Cmt I e II

Trpt I e II

2

14

Come prima

5

4

F

Largo cantabile espressivo

G

146

Cmt I e II

Trpt I e II

Sola

pp

5

5

Sotto voce

Sola

pp

156

Cmt I e II

Trpt I e II

3

pp

pp

ppp

ff

LO SCHIAVO

Prelúdio

Original:
Cornetta in Do
Trombe in Fá

A. Carlos Gomes

Andante pastorale *a tempo misurato* **16**

Cornet I e II em Bb

Andante pastorale *a tempo misurato* **16**

Trompete I e II em C

22 Lo stesso movimento **2**

Cmt I e II

Lo stesso movimento *solo* **3** **2** **ff**

Trpt I e II

28 Sostenuto *tranco* *sotto voce* **3** **ff** **ppp**

Cmt I e II

Sostenuto *tranco* *sotto voce* **3** **ff** **ppp**

Trpt I e II

34 Tempo Primo **2** **7**

Cmt I e II

Tempo Primo **2** **7**

Trpt I e II

LO SCHIAVO

Original:
Cornetto in Do
Trombe in Fá

Prelúdio Orquestral
IV Ato

A. Carlos Gomes

Molto largo 25 Largo 4

Cornet I e II em Bb

Molto largo 25 Largo 4

Trompete I e II em C

32 Andantino animato
Senza rigor de tempo
Fanfarra

Cmt I e II

Andantino animato
Senza rigor de tempo

Trpt I e II

Sola I *dim.* *Eco* *Sola II* *dim.* *poco piu lento*

35 Lentamente

Cmt I e II

Sola I *ten.* *dim.* *Sola II* *rit.* *Lentamente*

Trpt I e II

38 3

Cmt I e II

3

Trpt I e II

Sola I *Eco* *Sola II* *A tempo*

LO SCHIAVO

2

44

Cmt I e II

Trpt I e II

Sola I *ten.* *Sola II* *Lunga*

rit.

A tempo 5 Andantino giusto 10

63

Cmt I e II

Trpt I e II

Na orchestra *Solo I*

69

Cmt I e II

Trpt I e II

Tutta forza *ff* *Tutta forza*

84

Cmt I e II

Trpt I e II

Allargando *Animato*

88

Cmt I e II

Trpt I e II

Stentato *Stentato*

a 2

Notação original
Cornette in Do
Trombe in Fa

Condor

Prelúdio I

A. Carlos Gomes

Andante Poco più animato **A** *a tempo*

Cornet I
e
II em Bb

Trompete I
e
II em C

p *sfz*

B *Largo* **C**

ff *ff*

string.

Poco stent. *Allegro deciso* *secco*

Condor

2

meno

E

rall

Allegro vivacissimo

Grandioso, energico, tutta forza

33 45 *ff* *a 2*

83 2

Lo stesso movimento

88 2 sola

88 1 sola

a 2

Pesante allargando

Allegro deciso

92

96 *a 2*

Final para concerto

96 *a 2*