

Música para trompa e órgão: práticas, história e representações

Antonio J. Augusto
UFRJ – antoniojaugusto@musica.ufrj.br

Resumo: Este artigo tem como objeto o repertório original escrito para trompa e órgão. Para sua realização foi realizada a catalogação deste conjunto de obras, buscando mapear as diferentes temporalidades, estilos, finalidades e consumo desta produção específica. Serão abordados o contexto histórico da criação das obras, as diferenças e similitudes, seus aspectos idiomáticos (se existentes) e suas representações simbólicas. Foram catalogadas 165 obras, de 124 compositores, abrangendo um período compreendido entre os anos de 1822 a 2014.

Palavras-chave: música de câmara. Práticas interpretativas. Prática de conjunto. Trompa. órgão.

Music for Horn and Organ: Practices, History and Representations

Abstract: This article has as main object the original repertoire written for horn and organ. For its accomplishment, was necessary undertake a realization of a catalogue, seeking to map the different time frames, styles, purposes and consumption of this particular production. Our task was to understand the possible relationship between its inherent characteristics and its use as an instrument of technical and interpretative choices. In this sense, we have examined the historical context, the differences and similarities, their idiomatic aspects (if any) and their symbolic representations. 165 works by 124 composers were cataloged, covering a period between the years 1822-2014.

Keywords: music; chamber music; performance practice; horn; organ.

Em um relato publicado na *Revue de la Normandie*, o cronista Amédée Méreaux descreveu a cerimônia de primeira comunhão dos alunos do Liceu de Rouen, em maio de 1869. Ele iniciou sua crônica alertando que neste tipo de evento se realizavam manifestações musicais que naqueles dias “*atraiam os mais altos interesses*”. Assim ficamos sabendo que além ter sido tocado o *Kyrie*, *Glória* e *Credo* da *Missa* a duas vozes, de Sigismund Neukomm, foram também realizadas obras de outros compositores, como uma *Marcha Solene* para saxofone-alto e orquestra, de Camille Caron, e o *Andante* da sinfonia *A Rainha*, de Haydn. Durante a comunhão, momento central da cerimônia, o trompista Vanhotte tocou um “*melodioso solo de trompa*”, acompanhado ao órgão por Celestin Vervoitte.¹

Sintomaticamente, o cronista não revelou qualquer surpresa ou utilizou qualquer expressão que pudesse denotar estranhamento por, no momento mais importante do evento, um duo de trompa e órgão ocupar o centro das atenções. Ao contrário, noticiou o fato como algo corriqueiro, sem utilizar qualquer inflexão que revelasse estar presenciando algo inusitado ou algum novo “experimento”. Afinal, a

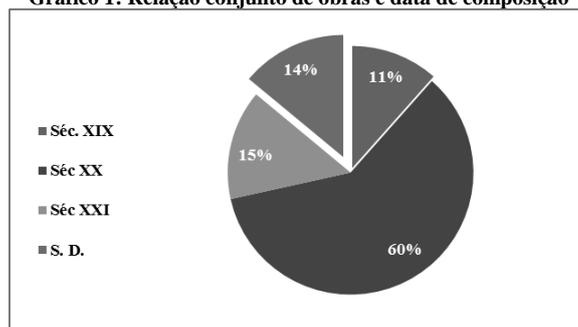
prática de compor para trompa e órgão teve seu ponto de início exatamente na França, através das obras de Sigismund Neukomm, compositor austríaco, aluno de Haydn e que exerceu grande parte de suas atividades artísticas a serviço da aristocracia francesa.

Em abril de 1821, Neukomm deixou o Brasil após cinco anos de intensa atividade no país, para reassumir suas funções como mestre-capela do Príncipe Talleyrand. No ano seguinte ao seu regresso, compôs a *Marcha Religiosa* (1822), para trompa e órgão. Esta obra é reconhecida – até os recentes estágios de nossa pesquisa –, como a primeira obra escrita originalmente para esta formação ². Ela foi estreada durante uma entrega de prêmios em uma capela de Valençay e somente 21 anos mais tarde, Neukomm comporia, em Paris, uma segunda obra original para trompa e órgão, o *Andante pour cor et orgue expressive* (1843).

É de certo modo instigante perceber que embora tanto a trompa como o órgão já houvessem sido objeto de inúmeras composições – que exploravam suas amplas capacidades técnico-expressivas –, apenas a partir das obras de Neukomm e já na segunda metade do século XIX, que tomou forma um pequeno, porém representativo conjunto de obras escritas para esses instrumentos em duo. E ainda mais curioso é lembrar que somente nas últimas quatro décadas este repertório assumiu alguma visibilidade a partir das gravações realizadas por alguns dos mais importantes trompistas, como Martin Hackleman, Peter Damm e Ifor James. (JOHNS, 2006)

Nossa pesquisa tem como objeto principal a compilação deste conjunto de obras, tentando responder qual a relação entre as suas características inerentes e a sua utilização como instrumento de escolhas técnicas e interpretativas, atentos ao contexto histórico da criação das obras, as particularidades e similitudes, seus aspectos idiomáticos (se existentes) e suas representações simbólicas. Catalogamos 165 obras escritas por 124 compositores, abrangendo um período compreendido entre os anos de 1822 a 2014, o que nos ofereceu a possibilidade de visualizarmos a distribuição temporal deste conjunto:

Gráfico 1: Relação conjunto de obras e data de composição



Este quadro nos permite afirmar que a consolidação desta prática composicional, envolvendo a trompa e o órgão, se estabeleceu de maneira inquestionável no século XX, quando 95 obras são compostas, ampliando o universo de 19 composições datadas do século XIX. Entre as composições deste período, além das obras de Sigismund Neukomm, encontramos a importante contribuição de Camile Saint-Saëns, efetivada entre os anos de 1853 e 1857, ocasião em que atuou como organista da Igreja de St. Merri³. Vale a pena ressaltar que a primeira obra de Neukomm, de 1822, é claramente escrita para a trompa natural, fato que repercute a objeção que os professores do Conservatório de Paris fomentavam não somente contra o instrumento à válvulas, mas também a sua música (Humphries,2000). O *Andante*, de 1843, entretanto, resplandece com a utilização da trompa cromática e com a ampliação dos recursos expressivos do instrumento. Este *Andante* e as peças escritas por Saint-Saëns se enquadram no que John Humphries descreve como o resultado do esforço de Pierre-Joseph Meifred em provar que a trompa cromática não surgia para substituir a trompa natural, mas que deveria ser entendida como um novo instrumento, com uso bem distinto nas regiões média e grave. E seria exatamente este recurso que Saint-Saëns utilizaria, por exemplo, em seu *Adágio*:

Figura 1: Adagio pour cor en fa et orgue.



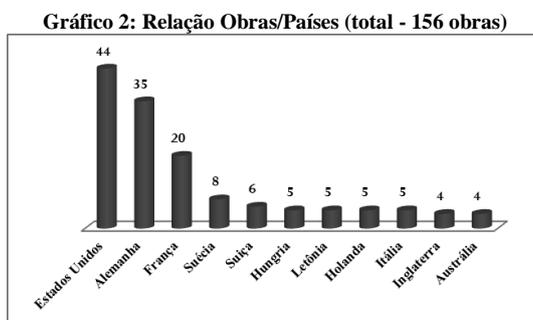
Fonte 1: Bibliothèque Nationale de France

A produção para trompa e órgão no âmbito religioso parece ser decisiva para que encontremos na França, ainda no século XIX, além das obras de Neukomm e Saint-Saëns, composições de Henri Brovelio e Jules Cohen. A estes nomes agrega-se o do alemão Eduard Adolf Tod, que, em 1868, editou o seu *Andante religioso, op. 10*, que indicava, mesmo fora da França, o vínculo com a prática sacra. A diferença surge com Jules d'Aoust e sua peça *Sur le lac* [No lago] que remete a outro tipo de representação.⁴

No final do século XIX, o número de composições realizadas fora da França foi ampliado somando-se a elas as obras dos compositores alemães Carl Kossmaly – *Meditation über J. S. Bach's 12tes Praeludium aus dem 1 Theil des wohltemperirten*

Claviers –; e do trompista Bernhard Eduard Müller⁵, *Gebet* [Oração] e *Andante Religioso* (1883). Além dessas, registra-se o *Adágio D-Dur* (1884), de Richard Kowal, da República Checa; *Vier Tonstücke, Op.61* (1888), do austríaco Rudolf Bibl; *Bénédiction nuptiale* (1897), do italiano Marco Enrico Bossi; e as obras dos suecos Hugo Alfvén, *Elegi for Cello/Horn and Organ* (1897), e August Körling, *Pastorale* (1899), que agregaram outras representações simbólicas ao incipiente conjunto. ⁶

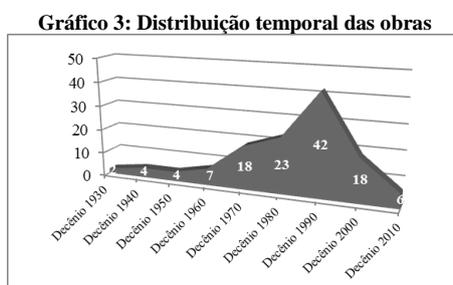
Curiosamente, entre as obras catalogadas em nossa pesquisa, percebemos um intervalo representativo de trinta e seis anos, entre a última composição realizada no século XIX e a primeira do século XX. Este intervalo importaria não somente a incorporação das profundas mudanças ocorridas na trompa, mas também o alargamento de suas representações simbólicas, bem como a transformação dos Estados Unidos em maior centro produtor de novas peças para a formação.



Assim, podemos observar no gráfico acima a predominância da produção norte-americana durante o século XX e também os números que indicam a consolidação da prática nos seus países-berço, como França e Alemanha. Concomitantemente, percebemos sua disseminação por vários países europeus, bem como sua chegada, na década de 1970, à Austrália, representada pelas obras de Dulcie Sybil Holland e Alan Willmore.

Como dissemos anteriormente, somente no decênio de 1930 a produção para trompa e órgão foi retomada. Em 1935, a compositora e pianista letã Lūcija Garūta compôs *The Warriors' cemetery is circled by silent pines* [O cemitério dos guerreiros é rodeado por pinheiros silenciosos]⁷. De acordo com Andrei Streliaev, a prática da escrita para órgão na Letônia tem uma longa história que remonta a mais de sete séculos não somente de composições escritas, mas também da construção deste instrumento. Porém, ele aponta para o fato singular de que, apesar de possuir tanta tradição, somente no final do século XIX e começo do XX que uma ideia de música nacional letã se estabeleceu na música escrita para órgão (STRELIAEV, 2012). Esta inserção do ideal nacionalista está também presente na obra de Garūta para trompa e órgão. Segundo

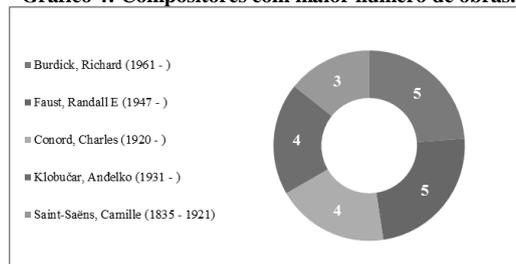
Streliaev, esta peça seria uma adaptação de um movimento de suas variações sinfônicas *Mana dzimtene* [Minha terra natal], que, como o título sugere, é uma obra programática⁸. A obra de Lūcija Garūta foi sucedida por uma série de composições que gradativamente atingiriam o número expressivo de 42 obras escritas para trompa e órgão em apenas uma década, como observamos no decênio de 1990:



Entre essas obras se destaca a produção dos também letonianos Peteris Vasks, Romualds Jermaks e Vineta Līce, bem como a impressionante contribuição alemã, com 16 peças compostas neste período. Na produção americana, destaca-se a produção do violinista e compositor Stanley Weiner e do organista e compositor Charles Callahan.

Nos decênios seguintes o trompista americano Randall Faust se estabeleceria como um dos mais profícuos compositores a escrever peças originais para esta formação. Em consonância com os primórdios deste conjunto de obras, suas cinco peças também perpassam o âmbito religioso, como podemos observar em *Sesquicentennial prelude: on the hymn "Standing on the promises of God"* (2004), *Fantasia on von Himmel Hoch* (2001) e *Meditation* (1983), comissionada por Jim Kellock, da Igreja Episcopal de St. Columba, Washington, D.C. Outro trompista norte americano divide com Randall Faust a primazia de compositores com maior número de obras para trompa e órgão: Richard Burdick. A peculiaridade de seu trabalho é a utilização do I-Ching⁹ como base estrutural para a sua música, conferindo um aspecto místico-religioso a sua criação. Este universo é inserido no conjunto de obras para trompa e órgão pela peça *The Hermit for horn and organ, op. 53*, [O Ermitão] baseada na carta nove do tarô.

Gráfico 4: Compositores com maior número de obras.



Charles Conord pertence uma ordem completamente distinta dos compositores citados anteriormente. Suas obras são dedicadas ao *alphorn*, conhecido principalmente por seu uso na Suíça e em países alpinos como a Suécia, Rússia, Alemanha, Hungria e Roménia. Se no passado o instrumento era usado como um meio de comunicação entre as comunidades de pastores, hoje ele se destina principalmente a uma prática de músicos profissionais. De acordo com o “Alphorn Project”, existem hoje mais de quatro mil instrumentistas que se dedicam ao *alphorn*, que se tornou uma forma reconhecida de prática musical, sendo objeto de festivais e protagonista em concertos tradicionais e contemporâneos nos países alpinos.¹⁰

O compositor croata Anđelko Klobučar é reconhecido como um promotor e pesquisador da forte herança da música sacra croata e, ao mesmo tempo, como um organista de ampla atuação em seu país e no exterior. Tendo sido aluno de André Jolivet, em Paris, de quem herdou o gosto pela escrita rebuscada e altamente técnica, Klobučar traz para o universo do repertório para trompa e órgão a densidade da linguagem contemporânea. Entretanto, apesar desta densidade o compositor tem um estilo que continua a ser acessível para o público mantendo um nível sofisticado de técnica composicional, como afirma William Everett. (EVERETT, 2000)

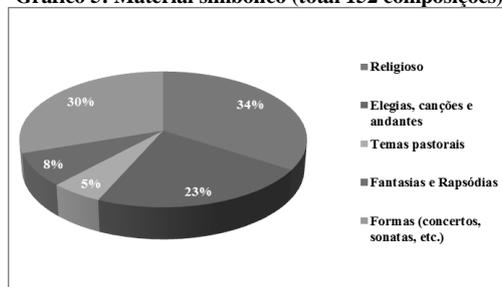
Como podemos observar, a obra de Charles Conord se insere em um contexto completamente a parte dos outros compositores. Além de ser dedicada a um tipo específico que compõe a ampla família das trompas, traz como marca indelével um aspecto simbólico que remete não somente a um contexto geográfico específico, como a um conjunto de representações culturais que se inserem na construção de uma identidade alpina. Estes materiais simbólicos estão também presentes na longa associação entre a trompa e a caça, que atribuíram uma série bem definida de material temático ao instrumento, como bem aponta Robert Evans (EVANS, 1997). Para o autor, este material simbólico lega ao instrumento uma alegoria ainda mais ampla ao evocar o sentido do “pastoral”, presente, por exemplo, em obras como *Orlando furioso* (1773), *Theodora* (1750), de Haendel, até Beethoven e sua sinfonia *Pastoral* (1808. *Sinfonia n° 6*, op. 68).

Entretanto, ainda seguindo a linha de pensamento proposta por Evans, o conteúdo programático tão em voga nos séculos XIX e XX e a utilização cada vez mais ampla da trompa nesta produção desagua em outras possibilidades de significação. O desenvolvimento por Schumann da construção de longos solos melódicos, ou simplesmente ‘longa linha’, encontrada de incipiente nos movimentos lentos dos

concertos de Mozart (como também nos concertos de Telemann e Haydn), atinge com este compositor uma dimensão sem precedentes. A ‘longa linha’ seria a base para o desenvolvimento do idioma moderno da trompa, aliada a uma nova percepção que rapidamente cresceu durante o século XIX que vinculava o instrumento a ideia romântica do heroísmo. Este conjunto de identidades simbólicas – caça, pastoral, heroísmo – agregado a uma construção musical, a ‘longa linha’, fornecem bem sucedidas opções de utilização do instrumento que ainda servem de referencial até nossos dias, observáveis em obras como os concertos de Richard Strauss (1883-1942), a *Serenata para tenor, trompa e cordas* (1943), de Benjamin Britten, e na produção sinfônica de Mahler, Wagner e Bruckner.

Com a finalidade de entender as afinidades ou discontinuidades presentes no conjunto de obras para trompa e órgão que foi catalogado, realizamos um levantamento do material simbólico e/ou representações utilizadas. Dividimos este material em cinco categorias, a saber: 1. **Religioso**. Esta categoria envolve as obras diretamente vinculadas ao espaço e/ou práticas religiosas, bem como relacionadas a textos e sentimentos de cunho religioso; 2. **Elegias, canções e andantes**. Envolvendo obras intituladas como elegias (música para funeral ou lamento de morte) e obras de caráter reflexivo e de lamento; 3. **Temas pastorais**. Vinculadas ao uso do material simbólico-musical que evoca a caça, o sentimento pastoral, e o heroísmo romântico; 4. **Fantasia e Rapsódias**. Que contém citação a material temático de outrem e/ou trechos, temas ou processos de composição das canções tradicionais ou populares de uma região ou de um país; 5. **Formas** (concertos, sonatas, etc.). Peças que não evocam a um material simbólico, explorando puramente os aspectos técnicos, sonoros e expressivos dos instrumentos. Desta forma, obtivemos o seguinte quadro de distribuição:

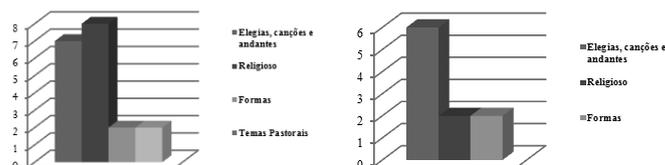
Gráfico 5: Material simbólico (total 152 composições).



Do total de 165 obras catalogadas, conseguimos classificar 151 delas, de acordo com as categorias elencadas. 52 obras dialogam diretamente com o âmbito religioso encontrado na origem da formação deste conjunto de obras. A tradicional vinculação ao imaginário da caça e seus posteriores desdobramentos ao imaginário

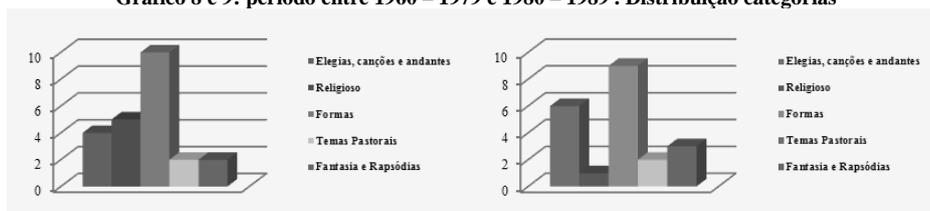
pastoril e heroico configuram a menor percentagem das representações simbólicas presentes neste conjunto específico. Cabe ressaltar, entretanto, que existe uma diferença na distribuição das categorias quando observamos separadamente os períodos de produção deste repertório. Se no século XIX podemos perceber a predominância de obras compostas no âmbito da categoria “Religioso”, seguida de perto do padrão “Elegias, canções e andantes”, no início do século XX essa situação se inverte.

Gráfico 6 e 7: Século XIX e período entre 1935 – 1958. Distribuição categorias



Entre as categorias utilizadas, a da “elegias, canções e andantes” está entre as que mais se aproximam da utilização da ‘linha longa’. Esta predominância pode estar vinculada ao estabelecimento da trompa dupla como equipamento padrão entre os trompistas, que trazia em seu bojo a possibilidade de explorar o som aveludado da região média da trompa em Fá e a maior segurança na região aguda, da trompa em Sib. Como bem diz John Ericson, o surgimento deste tipo de instrumento claramente permitiu que os trompistas atendessem a demandas cada vez mais virtuosísticas, contudo, o afastava ainda mais das raízes da trompa natural, o que de alguma forma pode também ter influenciado na ausência total de peças que evocassem o imaginário pastoral, neste período. (ERICSON, 1998)

Gráfico 8 e 9: período entre 1960 – 1979 e 1980 – 1989 . Distribuição categorias



Já nos próximos dois períodos estudados é possível notar a predominância de composições classificadas na categoria “formas” e a drástica diminuição, no período de 1980-1989, das obras de vínculo religioso. Se por um lado temos a característica de uma época marcada pela vanguarda e a quebra de paradigmas, na qual a própria matéria composicional era o elemento central, por outro havia a possibilidade de ressignificações a antigas práticas, bem exemplificadas na introdução do órgão medieval e de velhos corais de igreja na *Paixão de São Lucas* (1965), de Penderecki. Esta possibilidade de ressignificações permite que sejam revisitados materiais

simbólicos como a ‘pastoral’ ausente, no período entre 1935 – 1958. Soma-se a esse momento histórico de grande efervescência intelectual a ampliação da possibilidade de utilização de igrejas para a realização de recitais de trompa e órgão fora da função religiosa. Este simples fato representou o aumento de lugares de atuação possíveis, com a liberdade de escolha do repertório a ser praticado, fora dos limites da funcionalidade.

No decênio de 1990 temos o ápice do número de composições escritas para a formação:

Gráfico 10 e 11: período entre 1990 – 1999 e 2000 – 2014. Distribuição categorias



Nos últimos períodos estudados percebe-se uma retomada das peças de cunho religioso, que passam, principalmente no decênio de 1990 a ocupar uma posição de destaque, e a gradativa diminuição das obras que trabalham com material vinculado ao pastoral, até novamente sua total ausência no período mais recente. Entretanto, percebe-se em algumas peças como a *Missa nº 1* (2007), de Peter Schnurrenberger, e *Festive processional* (2001), de Randall Faust, a utilização de material idiomático que guardam franca referência aos materiais simbólicos da caça e do heroísmo romântico.

O conjunto de obras escritas para trompa e órgão guarda, assim, características muito peculiares quando comparado com o repertório geral escrito para o instrumento. Em certa instância poderíamos até compreender que ele lega ao instrumento um novo material idiomático e um novo campo de representações simbólicas, aqui associados ao um âmbito religioso e mais particularmente a um sentido de reflexão e contrição, como grande parte das obras coletadas indica. Este sentido além de construído a partir da incorporação idiomática da ‘longa linha’, consolidada por Schumann, utiliza a sonoridade peculiar do instrumento que o vincula a temporalidades distantes e imemoriais. A compreensão desta particularidade pode ser um importante ponto de partida para as reflexões e as escolhas técnico-interpretativas que permeiam nossa aproximação a este repertório instigante.

¹ “*Enfin, à la Communion, M. Vanhotte a joué un mélodieux solo de cor, accompagné sur l’orgue par M. Célestin Vervoitte*”. (Amédée Méreaux, 1869)

² No Brasil, compôs um Noturno para oboé, trompa e pianoforte, além de várias outras obras. De acordo com Adriano de Castro Meyer, Neukomm teria também realizado uma versão desta mesma obra, datada de 03 de julho de 1817, para violino, violoncelo e pianoforte. (MEYER, 2000)

³ Saint Saëns compôs três obras para trompa e órgão: *Andante* e *Adagio pour cor en fa et orgue*, além do *Offertoire pour orgue et cor chromatique*, que embora descrita na Biblioteca Nacional da França como inacabado, foi composto para o trompista Jules-Léon Halary e estreado pelo próprio compositor. Como na ocasião relatada pela *Revue de la Normandie*, o *Offertoire* indica uma utilização bem específica desta produção, vinculada a prática da missa católica e dos ritos que envolvem o ofertório e comunhão, momentos de contrição e reflexão.

⁴ Esta obra foi dedicada a Jean Baptiste Victor Mohr (Goizet, 1867), professor do Conservatório de Paris, trompista solo da *Musique de l'Empereur* e da *Academia Imperial de Música* (Mohr, ca 1860), que foi o responsável pela sua estreia.

⁵ Müller foi segundo trompista da *Gewandhaus Orchestra* de Leipzig, entre 1876 e 1920. Ele se tornou conhecido por seus *Estudos para Trompa*, mas também por suas composições de música de câmara, como o *Hornquartette*, uma *Serenade* para flauta, trompa e piano, além e outros trabalhos. Fonte: <http://www.french-horn.net/index.php/biographie/90-bernhard-eduard-mueller.html>. Acessado em 02/12/2014.

⁶ As obras de Tod, Kosmally, Kowal, Bibl e Bossi foram compiladas por William Melton em "Horn and Organ Album: Original Late 19th Century Works". (SNEDEKER, 2010).

⁷ Uma bela versão realizada pelo trompista Arvīds Klišāns encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PAGjNrLStw>

⁸ Andrei Streliaev sugere uma tradução diferente a comumente usada do título original, *Klusējošo priežu loks Brāļu kapos*. O autor utiliza o seguinte título: *O círculo de pinheiros silenciosos no cemitério comum*. (STRELIAEV, 2012)

⁹ O I-Ching é um oráculo baseado no "Livro das Mutações" que foi criado há três mil anos na China.

¹⁰ The Alphorn Project: <http://www.learnalphorn.com/>

Referências:

- Amédée Méreaux. "Chronique Normande. Chapelle du Lycée de Rouen." *Revue de la Normandie* 1869, E. Cagniard ed.
- Clark, David Lindsey. *Appraisals of original wind music: a survey and guide*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.
- ERICSON, John Q. "The Double Horn and its Invention in 1897." *The Horn Call* Fevereiro de 1998: 31-3.
- EVANS, Robert. "The Post-classical horn." Herbert, Trevor, and John Wallace, eds. *The Cambridge companion to brass instruments*. Cambridge University Press, 1997. 207-216.
- EVERETT, William A. Contemporary Music in Croatia: Traditions and innovations. In: *Central Europe Review*. Vol 2, Nº 19, 15 de maio de 2000. Disponível em: <http://www.ce-review.org/00/19/everett19.html>. Acessado em 04/12/2014.
- GOIZET, J., and A. Burtal. *Dictionnaire universel du Théâtre en France et du théâtre français à l'étranger. Vol 2*. Paris: Chez les auteurs, 1867.
- HUMPHRIES, John. *The early horn: a practical guide*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.
- JOHNS, Kristen Michele. *Original compositions for horn and organ: performance problems unique to the medium with discussion of selected solutions through analysis of representative works*. Tese de Doutorado. Cincinnati: University of Cincinnati, 2006.
- LASTER, James. *Catalogue of music for Organ and Instruments*. USA: Scarecrow Press, 2005.
- MEYER, Adriano Castro. O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Departamento de Artes da UFPR. Vol. 5, no. 1 / Junho de 2000. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV5.1/vol5-1/neukomm.html
- MOHR, J. B. Victor. *Méthode de premier et second cor*. Paris: Escudier, sd (ca 1860).
- NEUKOMM, Sigismund. *Esquisse biographique*. Paris: impr. de Ch. de Mourgues frères, 1859.
- SCHULLER, Gunther. *Horn technique*. EUA: Oxford University Press, 1976.
- SNEDEKER, Jeffrey. "Horn and Organ Album: Original Late 19th Century Works." *Horn Call: Journal of the International Horn Society* Outubro de 2010.
- STRELIAEV, Andrei. *Latvian Organ Music: A Performer's Guide and Bibliography*. Tese de Doutorado. Canadá: Faculty of Music. University of Toronto, 2012.