



Universidade de Aveiro
2020

**SÍLVIO CARREIRA
VICENTE**

**LOUIS VIERNE – DO ESTUDO DA NARRATIVA
MUSICAL À *PERFORMANCE* DO SEU LEGADO
PARA ÓRGÃO**



Universidade de Aveiro
2020

**SÍLVIO CARREIRA
VICENTE**

**LOUIS VIERNE – DO ESTUDO DA NARRATIVA
MUSICAL À *PERFORMANCE* DO SEU LEGADO
PARA ÓRGÃO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, Performance em Órgão, realizada sob a orientação científica do Doutor António Mota, Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho aos obstáculos do meu percurso formativo.

o júri

Presidente

Prof. Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal – Arguente Principal

Prof. Doutor João Pedro Paiva de Oliveira
Professor Catedrático da Universidade da Califórnia (Santa Barbara)

Vogal – Orientador

Prof. Doutor António José Marques de Sá Mota
Professor Auxiliar Convidado da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Os meus agradecimentos vão para todos os que me acompanharam e colaboraram, neste período formativo. A começar pelo Professor Doutor António Mota, pela incansável paciência e orientação; aos Amigos que se mantiveram firmes e apoiantes; e ao caloroso e incondicional apoio da Marta, que sempre se fez presente com a mais índole ternura.

palavras-chave

Moderna Escola Francesa, Aristide Cavaillé-Coll, *Grand-Orgue*, órgão sinfónico, Louis Vierne, *performance*, *Symphonies*, *Pièces en Fantasia*, *Pièces en Style Libre*.

resumo

O presente trabalho propõe-se divulgar a importância do compositor e organista francês Louis Vierne no desenvolvimento e difusão do órgão sinfónico e seu repertório. Através de uma contextualização histórica e reflexão sobre as suas obras de maior peso composicional e representatividade estilística, são apresentadas considerações fundamentais para a execução da obra de Vierne, em *performance*. Por fim, são utilizadas obras como objeto de estudo, na ótica do intérprete que as prepara para a *performance*.

keywords

Modern French School, Aristide Cavaillé-Coll, *Grand-Orgue*, symphonic organ, Louis Vierne, *performance*, *Symphonies*, *Pièces en Fantasia*, *Pièces en Style Libre*.

abstract

The present work discusses the importance of the French composer and organist Louis Vierne and his invaluable role in the development and proliferation of the symphonic organ and its repertoire. In the first part of the work, Vierne's organ compositions are briefly presented, within the context of their historical framework; their compositional trademarks are reviewed, and also the issue of the stylistic representativeness. Afterwards, some fundamental considerations are explored relative to the performance of Vierne's organ pieces. Finally, in the last section of this work, a chosen subset of Vierne's opus is object of study, from the perspective of the interpreter who prepares them for *performance*.

ÍNDICE

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUÇÃO | 3 |
| I – REVISÃO DE LITERATURA | 5 |
| II – O ÓRGÃO EM FRANÇA ANTES DE VIERNE | |
| II. 1 – Compositores | |
| III. 1.1 – Século XVIII | 9 |
| III. 1.2 – A Moderna Escola Francesa para Órgão | 10 |
| II. 2 – Construtores | |
| III. 2.1 – A evolução do órgão clássico francês | 11 |
| III. 2.2 – O precursor do órgão sinfónico | 13 |
| III – LOUIS VIERNE | |
| III. 1 – O compositor | 15 |
| III. 2 – A obra | 20 |
| IV – BASE DA TÉCNICA PARA ÓRGÃO | |
| IV. 1 – Considerações gerais | 25 |
| IV. 2 – Vierne em <i>performance</i> | 27 |
| V – DO ESTUDO À <i>PERFORMANCE</i> | |
| V. 1 – <i>Sinfonia III</i> , op. 28 | 33 |
| V. 1.1 – <i>Allegro Maestoso</i> | 33 |
| V. 1.2 – <i>Cantilène</i> | 40 |
| V. 1.3 – <i>Intermezzo</i> | 43 |
| V. 1.4 – <i>Adagio</i> | 48 |
| V. 1.5 – <i>Final</i> | 51 |
| V. 2 – <i>Toccata Si b</i> menor, Suite nº 2, op. 53 | 58 |
| V. 3 – <i>Cortège</i> , op. 31 (transcrição para <i>Grand-Orgue</i>) | 71 |
| VI – A <i>PERFORMANCE</i> | 79 |
| CONCLUSÃO | 83 |
| BIBLIOGRAFIA | 87 |
| ANEXO A – BREVE ICONOGRAFIA DE VIERNE | 89 |

INTRODUÇÃO

A premissa temática que envolve este projeto artístico é o compositor francês Louis Vierne (1870-1937). A relação que este autor e organista tem com o Órgão, vai corresponder a um percurso marcado pelas atribulações temporais e históricas, percorridas pelos seus mestres. Na sua vida profissional, Vierne encontra o culminar da transação do órgão clássico francês para órgão sinfónico, cujo papel de reformulação se entrega inteiramente a Aristide Cavallé-Coll (1811-1899). Conhecendo bem as capacidades sonoras deste instrumento, de grandes ou de menores dimensões, Vierne interage de forma inigualável com o Órgão, extraindo dele efeitos sonoros, progressões harmónicas e ambiências tímbricas singulares, que caracterizam o seu legado musical até aos dias de hoje.

Após um início de vida atribulado com problemas crónicos na sua visão, Vierne inicia os seus estudos teóricos e práticos ao piano. No verão de 1886, contata pela primeira vez com César Franck (1822-1890), em que não esconde o seu fascínio pelo instrumento e pela execução daquele que, anos mais tarde, haveria de ser seu mestre. Ingressa, pois, no Conservatório de Paris como aluno de Órgão em 1888. Com a morte de Franck e com a vinda de Charles-Marie Widor (1844-1937) como substituto, Vierne é envolvido pelo estilo e na herança da conceituada Moderna Escola Francesa, reformulada por Franck. A vinda de Widor trouxe método e rigor aos alunos de então, fruto e influência do *Método de Lemmens*¹, vindo da instrução do mestre de Widor. Assiste, por isso, à evolução do conceito de *Grand-Orgue* (órgão sinfónico) que, equiparado à orquestra, alberga em si a mais diversa composição tímbrica, num só instrumento. Por essa diversidade sonora e à semelhança da orquestra sinfónica, ao Órgão, é-lhe anexada a característica sinfónica quando composto com sons típicos, como a *Vox Celeste*², a dimensão e importância do *Récit* ou *Recitativo* e seu pedal de expressão e com novas dimensões do próprio instrumento, consequentemente dos tubos.

Num ponto de vista pessoal, este tema não só explora as vertentes estilísticas que mais me aproximam deste magnífico instrumento, mas também, é uma oportunidade de,

¹ Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) foi um organista e pedagogo, criador do método para Órgão *École d'orgue*. Este método veio completar, por Widor no Conservatório de Paris, o legado musical da Moderna Escola Francesa para Órgão;

² Registo tímbrico ondulante cujo o efeito se obtém a partir da desafinação subtil entre dois tubos por notas. A *Vox Celeste* encontra-se, invariavelmente, no *Récit*. A depender da dimensão do instrumento, pode haver outros registos ondulantes noutras secções do instrumento;

cientificamente, analisar a escrita de um dos compositores mais renomeados da escola de Órgão. É compreender todas as formas e recursos da narrativa que tornam a sua música tão atrativa à maioria da comunidade musical e ao ouvinte mais comum. Ademais, o uso do Órgão nos nossos dias está dependente de novas formas discursivas, além das formas exploradas do período barroco por exemplo. Os novos sons, como as vozes ondulantes, os novos efeitos, como a caixa expressiva e os novos andamentos, como *scherzo*, proporcionam ao Órgão uma atualidade e um renascer deste instrumento, que vem perfurando os tempos da história.

Em análise ao quadro temático, assume-se como foco as obras do compositor. Pretende-se, pois, conhecer a sua narrativa para lá de uma análise musical, através da abordagem performativa das suas obras. De que forma é que poderei demonstrar, em *performance*, a natureza sensorial do Órgão pretendida pelo autor? Quais as características transmissíveis ao ouvinte, proeminentes em Vierendeux da Moderna Escola Francesa? De que modo é que a escrita *monotemática* na obra é realçada numa *performance*? Em contexto performativo, como proceder e aludir o público para a transição dos vários andamentos de uma sinfonia? Enquanto intérprete, como poderei abordar o caráter improvisatório da sua escrita?

Além da incontornável referência musical, Louis Vierne foi, e continua a ser, uma redescoberta pessoal deste instrumento modernizado pela história que, após as harmonias e formas mais clássicas, cria tendências de evolução até aos nossos dias. Toda esta problemática se sustentará com análise ao contexto histórico deste autor, explorando o percurso evolutivo do instrumento, até à concretização de uma análise mais prática às suas obras mais icónicas. Os resultados serão apresentados auditivamente através da *performance*.

I – REVISÃO DA LITERATURA

Investigar sobre Vierne (1870-1937) na sua componente teórica, induz contrapor um contexto histórico associado ao autor, com a herança musical que recebeu, e como o seu legado se constrói em redor da mesma linha estilística. A análise isolada das suas obras de maior peso estilístico e a reflexão sobre os aspetos de maior ênfase na sua interpretação, culminarão numa *performance*. Nas de mais academias de música, nacionais e internacionais, em que este autor é abordado, apenas sugerem uma vertente prática, anexando-lhe, porventura, uma breve contextualização histórica. Embora a sua biografia seja retratada com grande frequência em monografias, dissertações ou teses, até por tomar parte nas grandes índoles da história da música, não consta que haja um quadro de investigação que apresente todos os aspetos a ter em conta na preparação de uma *performance* integral com obras deste compositor; que aborde, no fundo, as características estilísticas que ainda hoje constroem herança musical. Explorar o discurso musical e a literatura de Vierne, é também um reconhecimento pessoal na importância que teve na evolução do Órgão até aos dias de hoje, sobretudo de um ponto de vista de produção de repertório para o *Grand-Orgue*. A dimensão do instrumento e o espaço sonoro que este ocupa, faz ecoar de novo, hoje, o órgão sinfónico como o *rei dos instrumentos*, assim caracterizado por diversos mestres, e transformado por Vierne.

Embora, William Bedford, em *The Organ Symphonies of Louis Vierne* apresente as sinfonias para Órgão como a *obra magnânima* (Bedford, 1942), e, de facto, com a justa apreciação pela sua dimensão e importância, as obras de estilo livre, como as *en Fantasia*, representam, de igual modo, a escrita sólida e com as notáveis características de Vierne. No livro *Guide de la musique d'orgue* de Guilles Cantagrel, a cronologia das suas obras justifica esta afirmação: todas as sinfonias, com exceção da sinfonia nº6, foram compostas antes das *Pièces en Fantasia (1926-1927)*, pelo que, todo o conhecimento sinfónico sustenta assim a produção das peças em estilo livre. Esta conclusão fundamenta, portanto, a escolha do tema. Cingir uma investigação teórico-prática poderia rever-se como limitada, se se restringisse ao quadro meramente sinfónico ou livre.

Em 1999, Rolin Smith em *Louis Vierne: Organist of Notre-Dame Cathedral* compilou a vida de Vierne, dividida em três partes. A primeira, baseia-se nas anotações escritas do próprio Vierne – *Mes Souvenirs* – ao modo de diário. Contado na primeira pessoa, Vierne descreve os seus tempos de aluno, no Conservatório de Paris, a sua vida profissional

impulsionada pelo posto de titular de Notre-Dame e as suas viagens/digressões pela Europa. A segunda parte, corresponde à investigação do autor. Refere os episódios relevantes da vida pessoal e profissional de Vierne: a relação de Vierne com seu aluno Marcel Dupré, a história de degradação do Órgão de Notre-Dame, a sua digressão pelo norte da América e, por fim a sua própria morte ao teclado e respetiva sucessão. A terceira descreve o legado musical deixado por Vierne, com um catálogo temático e explicativo das suas obras. É por isso um enorme ponto de partida teórico para contextualizar o autor na sua vida, no seu estilo e nas suas características; de um ponto de vista biográfico e contextual é fundamental acorrer a esta compilação (Smith, 1999).

Alargando o foco de investigação, é necessário compreender todo o percurso da história e cultura, a fim de perceber a herança musical encontrada por Vierne. Para tal, partimos do século XVIII para encontrar estas relações que permitiram a evolução. As referências históricas que nos situam e que melhor descrevem o panorama cultural e histórico deste século baseiam-se em *A History of Western Music* (1998) de Grout e Palisca. Em *The Cambridge Companion to the Organ* (1998) de Thislethwaite e Webber, encontramos as referências fulcrais do passado de Vierne, que são fundamentais para compreender que o legado de Vierne poderia não ter sido possível, se não houvesse os mestres que lhe precederam. Vierne vem, pois, completar a Moderna Escola Francesa para Órgão iniciada por François Benoist (1794-1878), renovada por César Franck (1822-1890), completada por Charles-Marie Widor (1844-1937), e conseqüentemente Vierne, e procedida pelo seu aluno Marcel Dupré (1886-1971). Smith, destaca ainda a escrita de Franck como a pioneira nas características singulares nunca antes exploradas, nomeadamente o uso da conjugação de sons nunca antes utilizados, lirismo, texturas harmónicas idiomáticas, passagens de notas longas com o motivo na pedaleira do Órgão e as figurações virtuosas nas mãos. Esta transição e robustez deste instrumento, veio torná-lo, com Franck, no primeiro instrumento a executar uma sinfonia, com a composição da primeira sinfonia para Órgão, *Grand Pièce Symphonique*, op. 17, 1862.

Esta procura pelo desenvolvimento do, agora, *Grand-Orgue* de Franck, passou essencialmente pelas mãos de um organeiro francês, Aristide Cavallé-Coll (1811-1899). A Cavallé-Coll é dado o mérito de ter idealizado a evolução do Órgão, de um instrumento clássico e de menores dimensões, num instrumento com outras versatilidades tímbricas, maior densidade e potência, e, portanto, de maiores dimensões. Concretizou este instrumento

equiparável à orquestra sinfônica, do ponto de vista de tipo e variedade tímbrica, potência sonora e a grande gama dinâmica. Para este, cresce a criação de composições que exploram a vitalidade dos diferentes sons, obras como sinfonias, magnânimas, para um instrumento a solo. O documentário *The Genius of Cavallé-Coll* (2013) de Will Fraser corresponde a uma das maiores investigações sobre este técnico e construtor. Apresenta todos os processos de criação do construtor, até chegar ao conceito do *Grand-Orgue*, não pelas suas dimensões, mas sim pelo conceito orquestral nele embutido, criando definições como órgão moderno e sinfônico. Este documentário proporciona também uma viagem digital pelos principais *opus* de Cavallé-Coll em França, com discursos técnicos e interações ao teclado pelos respectivos organistas titulares.

O sábio e exímio uso integro das possibilidades do *Grand-Orgue*, é dado à Moderna Escola Francesa de Órgão. É referida como uma academia onde as características se mantiveram comuns de geração em geração: a condução do *monotematismo* nos vários andamentos de uma obra, a presença da escala de tons inteiros numa abordagem tonal, a construção similar dos *sherzos* sinfônicos, a estrutura da *Toccata* ou *Allegro*, as icônicas *Abertura* e *final* das obras de caráter sinfônico. Esta progressão estilística, muito se deve ao instrumento de grandes dimensões que ambos, os intervenientes, conheceram como seus. Quer Franck ao teclado de Sainte-Clotilde, Vierne em Notre-Dame ou Dupré em Saint-Sulpice, ambos foram titulares de instrumentos, ainda hoje, considerados dos melhores na manufatura romântica-sinfônica, pela empresa Aristide Cavallé-Coll. Naturalmente, as obras são destinadas ao grande órgão sinfônico, cujo as texturas e timbres colaboram com a respetiva criação musical e com a conceção do construtor.

Toda a atividade profissional de Louis Vierne é, segundo Steven Young em *The Life and Work of Louis Vierne* (1994), o mote inspiratório que influencia a sua produção musical. Na qualidade de organista titular de Notre-Dame de Paris, contata com a Liturgia que, na sua essência, antevê alguns dos andamentos que estruturam, por exemplo, as suas sinfonias. Desde a entrada da Celebração, Preparação do Altar e o final da mesma, poderão corresponder à *Abertura*, *sherzo* e *Allegro-final* das suas sinfonias, respetivamente (Young, 1994). Além da vertente *improvisação* que a Liturgia exige ao organista, e que Vierne era exímio, observa-se na sua escrita esse caráter aberto a estruturas rígidas, mas conceituado nas novas formas típicas do romantismo e do estilo sinfônico. As obras em estilo livre

apresentam graus de dificuldade diversos, pelo que eram bastante usadas no ensino aos seus alunos.

Desta forma, a bibliografia apresentada sustenta, teoricamente, as várias palavras-chave desta investigação: Órgão/órgão sinfónico, Louis Vierne, Aristide Cavallé-Coll, Moderna Escola Francesa, *Symphonies*, *Pièces en Fantasia*, *Pièces en Style Libre* e *performance*. Fundamenta também a escolha do repertório a abordar, que melhor caracteriza Louis Vierne e que sintetiza as dificuldades técnicas frequentemente encontradas na obra deste autor. Todas as abordagens são estritamente concebidas numa perspetiva musicológica, que servirão de base e contexto para a preparação e realização de uma *performance*, que se baseia, naturalmente, no autor referido. As obras a utilizar serão minuciosamente escolhidas como as que melhor podem explorar as versatilidades do discurso musical irrepitível de Vierne e da demonstração das capacidades do *Grand-Orgue*.

II – O ÓRGÃO EM FRANÇA ANTES DE VIERNE

II. 1 – COMPOSITORES

II. 1.1 – Século XVIII

Desde os inícios do século XVII até ao final da primeira metade do século XVIII, a Europa destacou-se como um pilar fundamental no desenvolvimento da cultura e das artes. As principais cortes europeias, juntamente com as altas entidades do clero, foram fomentando o desenvolvimento da cultura musical. A música era, por isso, usada tanto na forma de entretenimento como na vertente sacra e na Liturgia dos principais monumentos religiosos da Europa (Grout e Palisca, 1998).

Em França, com o reinado de Luís XIV (1643-1715), a música e a arte em geral, vão para além destas duas funções e é usada também como arma política, de propaganda e de manifestação de poder. Por esta razão, é amplamente procurada pelas cortes e pelos governos absolutistas de então. O Órgão não fica indiferente a este movimento de desenvolvimento cultural. Embora se possam contabilizar as inúmeras fontes de desenvolvimento do Órgão neste período, em França, os principais focos de desenvolvimento são a Catedral de Reims e a própria capela de Luís XIV no Palácio de Versalhes. A Catedral de Reims³ com o organista e compositor Nicolas de Grigny (1682-1703), e a Capela do Palácio de Versalhes⁴, com os quatro organistas do rei: François Couperin (1668-1733), Louis Marchand (1669-1732), Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) e Jean-François Dandrieu (1682-1739) (Thislethwaite e Webber, 1998).

A música francesa para Órgão deste período é distinta das restantes praticadas na Europa. Por conseguinte, os Órgãos franceses deste período assumem singularidades na sua estrutura e disposição técnica. São munidos de diversos timbres apalhetados, como *Trompette 8'*, e de misturas de harmónicos, como o *Nazard 2^{2/3}'*. Existem os que assumem o carácter de solista, como *Cromorne 8'*, *Cornet V* e *Voix humanine 8'*, e, por fim, a *Pédale*

³ Órgão histórico que remonta do século V. Após várias intervenções de restauro após o incêndio de 1481, Nicolas de Grigny encontra este Órgão em pleno funcionamento após o restauro de Nicolas Hocquet (?-?) em 1620 (*Orgues des France et dans le monde*. Disponível em: <<http://orguesfrance.com>>. Acedido a: 14 de junho de 2020);

⁴ Órgão histórico mandado construir por Luís XVI em 1710 por Robert Clicquot (1645–1719);

que, embora existente, é apenas reservada para apoios do baixo harmónico ou para o *cantus firmus*⁵.

Os compositores e organistas desta época seguem os padrões de combinações de timbres do Órgão e também os estereótipos musicais da tradição musical. Destacam-se, portanto, os principais géneros musicais para Órgão: *Plein Jeu, Fugue, Duo, Trio, Tierce en taille, Fond d'orgue, Dialogue* e *Grand Jeu*. Assim, cada género, apresenta(va) a sua lista de combinações de timbres predefinidas (Thislethwaite e Webber, 1998 [pág. 181]).

II. 1.2 – A Moderna Escola Francesa para Órgão

A Revolução Francesa de 1789 marca uma divisão histórica e um declínio cultural em França, e provavelmente em toda a Europa, também consequente da destruição massiva de vários monumentos e seus instrumentos históricos. À semelhança de Luís XIV, Napoleão Bonaparte (1769-1821) usava a arte, especificamente a música, para enaltecimento do seu poder e das suas tropas. Com isto, as tradições da música francesa para Órgão caem em desuso e dão lugar a outros géneros como a *Fanfare* e outras marchas. A produção destes novos estilos era bem vista pelo regime absolutista e consequentemente pelo povo. Os compositores não tardariam a criar novas obras que colaborassem com o regime. Livres dos conceitos e formas clássicas, as obras eram tendencialmente populares, agradáveis ao ouvido do povo e, por isso, partidárias. A composição de uma música para Órgão nesta época, não caracterizava as capacidades e o intelecto do compositor, enquanto executante e organista. O compositor passava a criar música para o povo e/ou regime e, por isso, de fácil entendimento e compreensão.

Após a queda do regime de Napoleão em 1815, o Conservatório de Paris, que fora apoiado pelo regime desde a sua fundação em 1795, entende haver necessidade de uma reformulação geral. Em 1819, com a sua reorganização integral, orientadas também pelo organista François Benoist (1794-1878) e o compositor Louis Niedermeyer (1802-1861), é restaurada a conceituada e tradicional escola francesa de Órgão. A influência e inspiração musical de Benoist advinha de François Boëly (1785-1858)⁶, que confluía, às novas

⁵ Técnica de contraponto que consiste em usar um tema como parte estruturante da polifonia, com durações alongadas;

⁶ Boëly manteve-se fiel à tradição da música francesa para Órgão, mesmo em seu prejuízo social. Fazia ouvir inúmeros compositores para Órgão, como J. S. Bach, em pleno regime absolutista e patriotista. A sua música foi influenciada pela forma *sonata*, contraponto e *cantus firmus* francês. As suas melodias líricas eram

tradições musicais, uma perspectiva mais moderna da música. A forma *sonata* é reintroduzida em novas composições que, por sua vez, integram novas estruturas harmônicas vindas do romantismo.

A segunda metade do século XIX assistiu ao grande desenvolvimento da indústria do aço que, por sua vez, influenciou o desenvolvimento do piano. Dadas as suas capacidades de som, tornava-se rapidamente referência para qualquer academia e instrumentista. A influência das práticas ao piano, sendo, por isso, um requerimento para os organistas académicos, permitiram ao organista e compositor introduzir novos desenhos e padrões virtuosos nos manuais. A *Pédale*, embora com uso frequente no *cantus firmus* vindo dos géneros “antigos”, ganha destaque e protagonismo nesta corrente “nova”. Seriam estes os primeiros passos da moderna escola francesa para Órgão. Entre os de mais alunos do Conservatório, de Benoist surgiu César Franck (1822-1890) e Camille Saint-Saëns (1835-1921), que haveriam de consolidar a nova corrente musical (Thislethwaite e Webber, 1998).

II. 2 – CONSTRUTORES

II. 2.1 – A evolução do órgão clássico francês

Com a evolução das novas formas musicais vindas ainda da tradição francesa, surgem novos requisitos para o órgão clássico francês. O primeiro apontado foi a reformulação da *Pédale*. Sendo o baixo o suporte de toda a estrutura harmónica, era necessário preencher com intensidades, novos timbres e novas texturas os desenhos harmónicos das vozes superiores. A evolução do instrumento estava agora dependente da capacidade criativa e de entendimento da nova corrente, por parte dos próprios construtores de Órgãos. Foi com a construção de um Órgão novo⁷ na Catedral de Saint-Denis em 1840, que o construtor Aristide Cavallé-Coll (1811-1899) impulsionou a primeira noção do órgão moderno. Ao invés dos habituais dois a quatro registos na *Pédale* do órgão clássico, este novo instrumento de quatro teclados apresentou doze registos distintos no timbre e dimensões (seis registos

acompanhadas por texturas sonoras românticas, harmónicas e tímbricas, e com desenhos musicais vindos do virtuosismo associado ao piano;

⁷ Este exemplo concreto de instrumento, embora revolucionário das construções até então é, na verdade, um ponto de partida para todas as construções posteriores de Cavallé-Coll. Concebido num clima infértil da produção de repertório para Órgão, apresenta inúmeras limitações técnicas, tais como teclados incompletos com 54 notas, *Pédale à la française* (F-F) e a falta de acoplamentos entre os teclados, sobretudo no segundo plano de intensidade (*Récit/Positive*);

flautados e seis registos de palheta). Esta construção, op. 10, corresponde à primeira ideia concecional do autor, de que o Órgão deveria ser responsável por, timbricamente, albergar uma orquestra sinfónica inteira (Thislethwaite e Webber, 1998).

Composing for an orchestra is quite different from composing for an organ... with exception of Master Cavaillé-Coll's symphonic organs: in that case one has to observe an extreme attention when writing for such kind of majestic instrument.

(Marcel Dupré em Smith, 1999)

Cavaillé-Coll foi consolidando nas suas técnicas de construção quatro ideias-chave principais: 1) o Órgão como orquestra, em que cada manual comportaria diferentes dinâmicas e timbres da orquestra; 2) a dimensão do instrumento, que traria mais e maiores variedades de sonoridades e, por isso, necessitaria de sistemas de armazenamento de ar com volume e pressão superior; 3) os auxiliares de execução para o organista, como os *Pedais de combinação*⁸ e o *sistema Barker*⁹; e, por fim, 4) a caixa ou *pedal* de expressão¹⁰. Das suas principais invenções, destacam-se duas frequentemente usadas nos seus instrumentos de maiores dimensões: combinações de registos assistidos por um sistema de tração pneumática e o pedal de *Crescendo*. Exemplos destes recursos é o Órgão da Basílica de Sainte-Clotilde¹¹ de 1859, do qual fora titular o organista belga César Franck (1822-1890) (Fraser, 2013).

O jovem Louis Vierne, que ia crescendo já ao som desta evolução, considerava o mestre Cavaillé-Coll o “pai do órgão moderno”. Com ele, após o seu primeiro encontro em 1889, em Paris, teve a oportunidade de explorar algumas técnicas de construção e manutenção em 1891 e 1892. Endereçava-lhe, no entanto, alguns pontos negativos presentes em certas construções, frutos de um caminho primário: 1) *Récit*, frequentemente no V teclado; 2) ausência de acoplamentos de extensão 16’ e 4’ (oitavas inferiores e superiores); 3) *Récit* com apenas registos de 8’; 4) *pedal* expressivo do *Récit* inacessível ao organista

⁸ *Pedais de combinação* permitem ao organista executar um *crescendo* de combinações de registos sem levantar as mãos do teclado. Correspondem, geralmente, a barras de metal que são acionados com o pé.

⁹ *Sistema Barker* ou *máquina Barker* corresponde, no Órgão, a um dispositivo pneumático que assiste na tração das teclas, removendo o peso excessivo provocado pela mecânica e/ou junção de teclados. Foi criado pelo organeiro Charles Spackman Barker (1804-1879);

¹⁰ A caixa de expressão corresponde a uma divisão no Órgão, geralmente associado ao teclado III ou *Recitativo* (ou *Récit*). Os tubos desta secção encontram-se dentro de uma caixa com persianas que, ao abrir e fechar, aumenta e diminui a intensidade de som. Esta função é controlada pelo organista através do pedal de expressão.

¹¹ Instrumento de III/P com 46 registos inaugurado por César Franck e Lefébure-Wély (1817-1869) a 12 de dezembro de 1859;

(sistema manual ou colher de expressão); 5) Pedaleira de 18-20 notas e 6) Teclados com 54 notas. Porém, referia o marco de evolução história para o órgão moderno: 1) o aumento do número de foles e da pressão de ar; 2) perfeita aplicação do *Sistema Barker*; 3) registros harmônicos e 4) o inigualável conceito técnico e tímbrico de orquestra (Smith, 1999).

II. 2.2 – O precursor do órgão sinfônico

O conceito de órgão moderno que se desenvolveu na segunda metade do século XIX é amplamente seguido pela corrente de ensino de François Benoist, no Conservatório de Paris, observando toda a produção de Cavaillé-Coll. Desta academia surgiram, como descrito acima, os de mais impulsionadores do estilo sinfônico para Órgão, entre os quais César Franck. Em 1859, Franck tornava-se titular do grande Cavaillé-Coll, em Sainte-Clotilde e, em 1872, sucessor do seu mestre Benoist no Conservatório. Conhecido pela sua capacidade de improvisação ao Órgão, Franck era tido como um usuário exímio das combinações tímbricas do órgão moderno. A sua criatividade não conhecia limites e nas suas composições realçavam as grandes características do período romântico em que se inseria. Os cromatismos frequentes na harmonia sustentavam as mais líricas melodias, provenientes da sua natureza espiritual, deixando um legado musical único que havia de servir de voz para Vierne, anos mais tarde.

*I have never heard anything that could compare to compare with Franck's improvisation from the point of view of purely musical invention.
(...) a polyphony of incomparable richness in which melody, harmony, and form competed in originality and emotional conception¹².*

Foi a magnitude do instrumento de Sainte-Clotilde, que abriu a Franck os novos horizontes de composições para Órgão. As *Six Pièces pour Grand-Orgue* correspondem a uma coletânea de obras para grande Órgão, que exploram integralmente as capacidades e novas sonoridades do órgão moderno. Integrada nesta coletânea, está a obra *Grande pièce symphonique*, op. 17, FWV 29, que atribui ao Órgão o primeiro instrumento que, a solo, alberga a capacidade de executar uma sinfonia, metaforizando, uma vez mais, o conceito da

¹² Vierne sobre Franck (Smith, 1999);

orquestra num instrumento apenas. Com isto, Franck deixa à posteridade o legado das composições mais importantes para este instrumento: a *sinfonia* para Órgão. A definição de órgão moderno cai em desuso, para dar lugar a esta característica que o distingue de entre todos os instrumentos, a de órgão sinfônico.

As gerações dos mestres organistas deste período, seguidores da mesma escola franckista e que ocuparam os maiores instrumentos em França de Cavallé-Coll, prosseguiram a mesma linha de tendência, do ponto vista de estilo de composição. A continuidade do órgão sinfônico era notável a ponto de se formar uma era, com mais de cem anos de história, com uma intensa produção de composições para Órgão, entre as quais se destacam inúmeras sinfonias. Os grandes nomes, que além de César Franck assim contribuíram, foram Alexandre Guilmant (1837-1911), organista da Basílica de Saint-Trinité, Eugène Gigout (1844-1925), organista em Saint-Augustine, Charles-Marie Widor (1844-1937), o organista de Saint-Sulpice, e, por fim, Louis Vierne (1870-1937), organista na Catedral de Notre-Dame (Thislethwaite e Webber, 1998).

III – LOUIS VIERNE

III. 1 – O compositor

Louis Victor Jules Vierne nasceu a 7 de outubro de 1870. Apesar das suas dificuldades crônicas de visão¹³, Vierne desenvolveu uma aptidão natural para tocar piano, dada a sua audição mais apurada. Incitado por seu tio, organista e oboísta Charles Colin (1832-1881), prosseguiu a sua formação em Paris, sob um sistema de ensino que tinha por base o braille. Em 1881 ouve os sons de um Órgão¹⁴. A primeira vez com César Franck. O seu fascínio pela riqueza tímbrica, expressividade melódica, envolvimento sonora e a potência, fizeram deste instrumento o seu predileto. A curiosidade e o espanto de Vierne, tornaram-se em desejo de estudar este instrumento. O sonho era alimentado dia após dia e a possibilidade de querer ser organista, tornava-se, então, real.

Ingressou no Instituto Nacional para Jovens Cegos, em Paris, em 1881, na classe de violino e piano, onde completou a sua formação com disciplinas gerais de música. Apenas cinco anos depois, inicia as suas aulas oficiais de Órgão com Louis Lebel (1831-1888). Em 1886, conhece pessoalmente Franck. Vierne considerava as improvisações de Franck como prodigiosas, do ponto de vista técnico e estrutural; o uso de temas sobrepostos, riqueza harmônica e polifônica, sem nunca deteriorar o discurso melódico, eram notáveis; o uso de novas combinações, novos sons e timbres eram ouvidos por ele na Igreja de Sainte-Clotilde, onde Franck era organista.

Dois anos mais tarde, manifestando desejo de ingressar na classe do mestre, Vierne é admitido primeiramente como ouvinte. Logo, foi introduzido no mecanismo e estrutura de um Órgão, bem como na sutileza tímbrica das registações. Ao mesmo tempo, foi desenvolvendo a sua arte de contraponto, através da análise e da composição, e introduzido na arte de bem improvisar, reconhecendo-a como uma “composição instantânea”. Franck era apologista da improvisação como um método pedagógico completo que, além do desenvolvimento técnico, permitia o desenvolvimento intelectual, racional e criativo. Em outubro de 1890 é oficialmente admitido como aluno. No entanto, um mês depois Franck morre. Três nomes eram falados para a sucessão: Alexandre Guilmant (1837-1911), Eugène Gigout (1844-1925) e Henri Dallier (1849-1944). Nenhum dos previstos foi escolhido. Para

¹³ Cataratas congénitas;

¹⁴ O Órgão de Sainte-Clotilde em Paris e Órgão de Saint-Maurice em Lille;

sucedendo a Franck, várias opiniões influenciaram positivamente a escolha, entre as quais a do construtor Cavallé-Coll. O sucessor teria de conhecer o grande Órgão e divulgar as suas capacidades. Para este lugar veio, então, o organista titular da Catedral de Saint-Sulpice, em Paris, Charles-Marie Widor (1844-1937).

Widor marcou de imediato uma posição cautelosa contra o liberalismo do ensino da improvisação, tomado por Franck, em detrimento do estudo do repertório e literatura musical. Com esta medida, são revolucionadas as rigorosas regras para o ensino do Órgão e para organistas. As formas de percepção musical mudaram radicalmente o que, para a maior parte dos alunos, incluindo para Vierne, significou rever o conhecimento adquirido até então, mas aos olhos da perfeição de Widor (Smith, 1999).

Charles-Marie Widor era metódico na forma de interpretação das obras. Para um bom entendimento das obras, da sua lógica, estrutura e da sua narrativa musical, observava e fazia observar atentamente a articulação consoante as obras, a clareza da narrativa, as dinâmicas, evidenciando que a questão técnica era absolutamente fulcral. As reformulações pedagógicas e musicais, foram construindo uma classe brilhante de organistas, que são hoje reconhecidos internacionalmente, que observaram e transmitiram às gerações posteriores os mesmos ensinamentos da Moderna Escola Francesa e que tomavam a sua posição na história: a) método *École d'orgue* de Lemmens¹⁵; b) *posição ao teclado*, retirando tudo o que eram movimentos e gestos poluidores da estabilidade; c) a *posição do banco* (ponta dos pés a tocar no início das teclas pretas do meio (C# e D#), com os joelhos a formarem um ângulo reto entre fêmur e tíbia); d) *legato* e *clareza*, ao contrário *não haveria verdadeira técnica*¹⁶; e) *staccato* preciso, com exercícios para o seu controlo e compreensão; f) *técnica de Pédale*, com a correta execução de pés. Considerava o “descanso de pés” inaceitável: *devem [os pés] estar suspensos sobre as teclas, prontos para a execução ou para operar as combinações/acoplamentos, ou ainda para abrir ou fechar a caixa do recitativo*; e, por fim, g) *o homem deve controlar a máquina, não a máquina o homem*¹⁶.

Se por um lado, Franck transmitiu o lado emotivo e humano do instrumento, através da improvisação, por outro, os ensinamentos de Widor vieram, na verdade, completar a

¹⁵ Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) foi um organista e pedagogo, criador do método para órgão *École d'orgue*. Este método veio completar, por Widor no Conservatório de Paris, o legado musical da Moderna Escola Francesa para Órgão;

¹⁶ Comentários de Widor aos alunos (Smith, 1999);

integridade do organista, quer pelas questões técnicas, quer pelo bom controle e manuseamento do próprio instrumento.

A persistência de Vierne foi, desde Franck, notavelmente reconhecida, não obstante às suas dificuldades de visão. Widor, vendo a sua progressão, nomeou-o docente auxiliar no Conservatório em 1891, que o auxiliara na classe dos alunos ouvintes. Um ano mais tarde, é nomeado pelo seu mestre, organista substituto na Catedral de Saint-Sulpice, em Paris, sob o título honorífico de *substituto oficial de Ch. M. Widor no Órgão de Saint Sulpice*. O contato habitual com este grande instrumento abriu-lhe caminhos inigualáveis na sua vida profissional, que apenas começara, quer seja pelo importante posto de trabalho que adquiria, quer pelo desenvolvimento integro de Vierne enquanto organista e compositor. Na qualidade de organista, assumia funções nas celebrações litúrgicas e concertista de um dos lugares mais vistosos, pelo imponente Órgão de cinco teclados de Aristide Cavaillé-Coll. Enquanto compositor, o conhecimento pleno das capacidades do grande órgão sinfônico, permitiu-lhe iniciar a composição para este instrumento.

Em maio de 1894 publica a sua obra número um para Órgão, *Verset fugué sur "In exitu Israël"*. Em junho, Vierne completa o seu percurso formativo, recebendo o diploma do Conservatório pelas mãos de Camille Saint-Saëns. No ano seguinte, é nomeado professor assistente nas aulas de Órgão do Conservatório.

Com a saída de Widor da tutoria da classe de Órgão¹⁷ em 1896, tomava lugar Alexandre Guilmant, que a assumiria a 1 de dezembro. Era um pedagogo natural, dedicado aos seus alunos e à sua profissão. Tinha uma relação pessoal e profissional muito saudável com Vierne, a ponto de se tratarem profissionalmente como semelhantes e de se considerarem mutuamente. Em 1899 Vierne dedicara-lhe a sua *Première Symphonie, op. 14*.

Dada a larga experiência de Vierne, não só como organista e compositor, mas também na qualidade de docente substituto no Conservatório, o seu nome era amplamente falado para assumir o cargo de docente titular da classe de Órgão em substituição de Guilmant, que se demitiria a janeiro de 1911. Este cargo foi, no entanto, assumido por Eugène Gigout, sob forte influência de Gabriel Fauré (1845-1924) e Camille Saint-Saens (1835-1921). Tal situação veio a considerar-se decisiva na saída de Vierne do conservatório mais tarde.

¹⁷ Widor candidata-se ao lugar vago de professor da classe de composição, deixado vago por Théodore Dubois (1837-1924) (Smith, 1999);

Em fevereiro de 1900, Vierne foi recomendado por Widor para substituir o organista da Catedral de Notre-Dame em Paris, Eugène Sergent (1829-1900), durante a sua doença que acabaria por ser fatal. Após a morte de Sergent, foi aberto um concurso oficial para a devida substituição. Embora com algumas hesitações, Louis Vierne respondeu positivamente ao concurso, que aconteceu na segunda-feira, dia 15 de maio de 1900 às 15:30. O concurso foi ganho por ele com distinção e unanimidade pelos oito jurados, entre os quais Widor. Vierne iniciou ao serviço de Notre-Dame na quinta-feira da Ascensão, dia 24 de maio de 1900, como organista titular, aos 30 anos. De Saint-Sulpice, Vierne passa para Notre-Dame. Uma transição entre os melhores e maiores instrumentos de França e Europa e entre as obras primas do construtor Cavallé-Coll. Embora o Órgão de Notre-Dame já se encontrasse na lista dos melhores Órgãos do mundo, o seu mal funcionamento, a falta de manutenção e a falta de limpeza era evidente. Aliás, durante o seu serviço como titular, o principal objetivo de Vierne era a realização de uma intervenção profunda ao instrumento. Porém, como aparentemente o Órgão tocava, tal pedido ia sendo negligenciado pelas entidades superiores da catedral¹⁸. Na verdade, o seu grande destino era, não só reconstruir o seu instrumento, mas também o reavivar o posto de organista de Notre-Dame. Vierne acreditava que a música era veículo para atingir o transcendente e que, para lá das palavras, poderia expressar os sentimentos e ajudar os fiéis à oração. Para lá do estado do Órgão, haveria uma missão que tinha sido aceite aquando vencedor do concurso:

(...) *Your mission is to restore to the organ of Notre-Dame its glory of past centuries.*
*We know that you will do everything to accomplish that end*¹⁹.

Assumi de tal maneira o seu compromisso com Notre-Dame que, no dia 19 de janeiro de 1927, Vierne embarca para América para uma *tournee* de concertos, com o propósito de angariar fundos monetários para a reparação do seu instrumento em Paris. A obra de Vierne tornava-se amplamente conhecida na América, junto da comunidade de organistas, pelo que

¹⁸ Ao longo dos seus anos como titular, várias foram as agressões externas que, ano após ano, foram degradando ainda mais o instrumento: as inundações de Paris em janeiro de 1910 e o seu respetivo verão com extremo calor, a Primeira Guerra Mundial, com a retirada dos vitrais da catedral em 1914, e a ausência de França do próprio Vierne entre 1916 e 1920. De 12 julho de 1916 até 12 abril de 1920 Vierne ausenta-se de França para a Suíça, para tratar um glaucoma. O seu substituto principal, em Notre-Dame, foi o seu aluno Marcel Dupré (1886-1971);

¹⁹ Carta do Cónego Paul Pisani (1852-1933) de Notre-Dame, dirigida a Vierne após vencer o concurso, ao que respondera "(...) *I shall do everything in my power to attend that end (...)*". Smith, 1999 (pág. 227);

a sua ida foi, simplesmente, um sucesso, de tal maneira que as obras de reconstrução do grande Órgão de Notre-Dame iniciaram nesse mesmo ano, a 7 de setembro de 1927. Em fevereiro de 1932 dá-se a reinauguração do Órgão com Widor (88 anos) e Vierne (62 anos) ao teclado.

No verão de 1937, Vierne foi convidado a dar o seu 1750º recital de Órgão em Notre-Dame, ao que informara que seria o último da sua carreira monumental. Na quarta-feira, dia 2 de junho, dia do seu concerto, Vierne sobe os noventa degraus da tribuna para chegar ao Órgão. Na consola estavam os seus alunos Maurice Duruflè (1902-1986), à esquerda, e Jean Fellot (1905-1967), à direita. Iniciava a estreia integral do seu *Triptyque*, op. 58. No final do 3º andamento, *Stèle pour un enfant defunt*, a sua mão direita, com incontável tremura, mostrava o insano esforço e fadiga. Duruflè observava a sua palidez. “*Non consigo ver as teclas*” indagava o mestre. Enquanto se preparava continuar o programa, com a primeira das três improvisações, o seu pé cai repentino sobre o Mi (E₁) da *Pédale*. Os relógios marcavam 21:20. Por mais tentativas de reanimação, era o fim para o tão aclamado mestre; o fim de uma era. O funeral realizou-se no sábado, 5 de junho de 1937, na Catedral de Notre-Dame em Paris e o corpo foi trasladado para o Cemitério de Montparnasse, ao lado de Franck e Guilmant.

A estrutura musical e a narrativa de Vierne foi assumindo cada vez mais singularidade entre a comunidade de organistas em todo o mundo. As suas obras eram procuradas e as suas publicações eram ansiosamente esperadas. A sua escrita era naturalmente influenciada pela sua escola, pelos seus mestres: o lirismo inigualável de Franck, com as progressões e virtuosismo de Widor. Encontramos frequentemente, nesta escola e em Vierne, o uso recorrente da forma clássica *sonata*; a presença do modalismo e tonalismo; o uso do baixo como protagonista temático, acompanhado por *arpeggios* ou padrões estilísticos nas mãos; e grandes progressões harmónicas, tendo por base intervalos de terceira e uma construção cromática. Da sua criação mais importante para Órgão, conta-se as seis sinfonias, as *Pièces de Fantaisie* e as *Vingt-quatre pièces en style libre* (Smith, 1999)

III. 2 – A obra

Falar da obra de Louis Vierne para Órgão, é referir antes de mais a produção musical para Órgão mais vigorante do séc. XX, dentro do confronto entre modalismo e tonalismo, com os contrastes imaginativos do impressionismo. Da literatura deixada por este compositor, sobressai a técnica contrapontística e a sutileza harmónica, além do domínio completo do cromatismo e da elegância sofisticada das secções mais líricas e melódicas. Após Franck e Widor, autores na evolução do discurso musical para Órgão da Moderna Escola Francesa, a conceção de obras para o *Grand-Orgue* centralizam Vierne como um dos principais protagonistas deste legado musical. Destacam-se os três catálogos para Órgão solo, que melhor caracterizam este autor: a sua criação sinfónica, com as seis sinfonias para Órgão solo, as quatro *suites* das *Pièces de Fantaisie* e os dois livros constituintes das *Vingt-quatre pièces en style libre*.

As suas seis sinfonias para *Grand-Orgue*, trazem de novo a este instrumento, o único que, a solo, alberga um discurso sinfónico, que à semelhança de uma orquestra, faz-se ouvir com inúmeros timbres, porém num só instrumento. A *Symphonie I* em Ré menor²⁰, opus 14, é dedicada ao organista e colega Alexandre Guilmant, foi composta em 1895 e publicada em 1898. É considerada por muitos a obra que mais reflete na influência dos seus mestres César Franck e Widor, pois *revela-se [Louis Vierne] sem dúvida como o herdeiro da estética de seu mestre Widor (...) acrescentando o lirismo, a emoção tão característica de César Franck*²¹. A *Symphonie II* em Mi menor, opus 20, foi iniciada em 1901, publicada em 1903 e é dedicada ao técnico-organeiro Charles Mutin (1861-1931). Ao contrário da *Symphonie I*, esta representa uma ideia mais própria da linguagem musical de Vierne. Destaca-se pela maior densidade harmónica, maior uso de recursos do instrumento e pela ausência da relação tonal comum entre os restantes andamentos da sinfonia (exemplo, o segundo andamento, *Choral*, em Lá *b* maior contrastando com a tonalidade inicial de Mi menor). A *Symphonie III* em Fá # menor, opus 28, foi composta em 1911 e estreada a 12 de março de 1912. É dedicada ao seu aluno Marcel Dupré (1886-1971), responsável pela respetiva estreia em Paris. Embora construída na forma *sonata*, estrutura típica da obra de Vierne, desenvolve-se sob forte relação entre o cromatismo e a ambiguidade tonal. Embora o tema base seja

²⁰ Algumas edições ou publicações referem a *Symphonie I* como sendo em Ré maior (ex. Smith, 1999);

²¹ Duruflè sobre Vierne (Frazier, J., 2007. Maurice Duruflè – The man and his music Nova Iorque: University of Rochester Press);

diatónico, Vierne usa, frequentemente, as progressões de acordes de 6.^a e de 5.^a de forma cromática e como base harmónica. A *Symphonie IV* em Sol menor, opus 32, é dedicada ao organista americano William Carl (1865-1936) e foi composta no verão de 1914. De um ponto de vista de progressão harmónica e melódica, esta sinfonia enquadra-se no ambiente musical dos seus mestres, ao modo de uma analepse na escrita. Por outro lado, os títulos dados às obras são menos convencionais do que nas restantes sinfonias, como é exemplo o terceiro e quarto andamento, *Minuet* e *Romance*. A *Symphonie V* em Lá menor, opus 47, foi composta em 1922, publicada em 1925 e é dedicada ao seu amigo e aluno Joseph Bonnet (1884-1944). É considerada por muitos a obra-prima da sua criação sinfónica, avaliando também o impacto provocado na imprensa francesa e internacional (como Inglaterra e América). Dada a analepse estilística da *Symphonie IV*, esta sinfonia vem de novo atribuir à obra de Vierne uma narrativa única e singular, numa viagem musical em que a versatilidade harmónica, extremamente cromática e elegante, persiste em desafiar o ouvinte pelo seu constante efeito musical. Esta sinfonia ganha destaque pelo seu *monotematismo* perceptível, isto é, ao longo dos seus quatro andamentos, o tema ou *leitmotiv* permanece o mesmo. Embora nas restantes sinfonias o tema esteja presente em todos os andamentos, sobretudo com referências ao tema principal, nesta sinfonia, o tema principal, é o mesmo em cada andamento, apresentado com diferentes aspetos rítmicos. Por fim, a sua última *Symphonie VI* em Si maior, opus 59, foi composta em 1930 e dedicada ao seu amigo, que viera a falecer, o organista norte-americano Lynnwood Farnam (1885-1930). Três anos após a sua estreia em Nova Iorque, Maurice Duruflè (1902-1986) faz ouvir pela primeira vez em França, na Catedral de Notre-Dame em Paris. Esta obra corresponde ao auge da escrita de Vierne, com o recurso do cromatismo levado ao extremo, com as diversas modulações por meios-tons e com efeitos rítmicos pouco explorados num Órgão (exemplo no início do *Final*, efeito dos tímpanos²²). A tonalidade das seis sinfonias ascende por escala, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Si, com intenção futura, por parte de Vierne, de se finalizar com a sétima sinfonia, em Dó. Esta intenção, nunca fora concretizada²³.

Pièces de Fantaisie, op. 51 e 53-55, é um conjunto de obras que seguem com maior grau de importância e de estilo para *Grand-Orgue* a seguir às sinfonias. Embora o seu catálogo seja um apanhado de obras singulares, sem qualquer relação temática ou estilística entre elas,

²² Duruflè sobre Vierne (Frazier, J., 2007. *Maurice Duruflè – The man and his music*. Nova Iorque: University of Rochester Press);

²³ Gavoty, B., 1943. *Louis Vierne - La vie et l'œuvre*, Paris: Éditions Buchet/Chastel;

estão catalogadas por quatros volumes ou *suites* e, grande parte das suas obras constituintes, poderiam corresponder a andamentos de uma sinfonia. São exemplos as obras ao estilo de *scherzo*, como *Intermezzo*, *Feux follets* (op. 53), *Naïdes* (op. 55) e *Impromptu* (op. 54) e o estilo de *abertura* ou *final* de uma sinfonia, como a *Toccata* (op. 54). Encontramos, também, obras com temas seculares, como a *Fântomes* (op. 54) (recomendada apenas para concertos) e *Carillon de Westminster* (op. 54), provavelmente a sua obra mais popular. À semelhança das dedicatórias nas sinfonias, também constam nos originais de cada obra, dedicatórias a músicos, construtores de Órgãos, membros de família e alunos, com quem Vierne se relacionava saudável e frequentemente. A eles, fez chegar o seu apreço através da sua composição. A sua *Première Suite* (primeiro volume, opus 51) foi escrita no norte de França (Dinard) em agosto de 1926 e finalizada a dezembro desse mesmo ano, em Paris. É composta por seis obras: *Prélude*, *Andantino*, *Caprice*, *Intermezzo*, *Requiem æternam* e *Marche nuptiale*. Foi estreada pelo próprio compositor a 4 de fevereiro de 1927. A *Deuxième Suite* (segundo volume, opus 53) foi composta em simultâneo com o primeiro volume, por isso, entre agosto e dezembro de 1926. Integram-na seis obras: *Lamento*, *Sicilienne*, *Hymne au Soleil*, *Feux follets*, *Clair de lune* e *Toccata*. A *Troisième Suite* (terceiro volume, opus 54) foi composta entre julho e agosto de 1927 em Luchon, França. É composta por seis obras: *Dédicace*, *Impromptu*, *Etoile du soir*, *Fântomes*, *Sur le Rhin* e *Carillon de Westminster*. Teve a sua estreia integral, por Vierne, num concerto a 7 de dezembro de 1927 no Órgão restaurado de Saint-Nicolas-du-Chardonnet²⁴. Facilmente o tema do *Carillon de Westminster* se destacou no concerto, pelo que obteve fortes aplausos por parte do público que, desde então, considerou esta obra como característica singular de Vierne. A *Quatrième Suite* (quarto volume, opus 55) foi composta em simultâneo com o terceiro volume, por isso, entre julho e agosto de 1927 em Luchon, França. As suas obras constituintes são *Aubade*, *Résignation*, *Cathédrales*, *Naïdes*, *Gargouilles et Chimères* e *Les cloches de Hinckley* (Smith, 1999).

Por fim, as *Vingt-quatre pièces en style libre*, op. 31. Esta coleção de dois livros foi composta em 1913 e publicada em 1914. É considerada “menor”, não pela qualidade musical, mas sim pelos recursos musicais que exige. É composta para Órgão de menores

²⁴ O grande Órgão de Saint-Nicolas-du-Chardonnet foi inicialmente construído por François Thierry (1677-1749), com 24 registos e IV teclados. Em 1790 foi consideravelmente aumentado por François-Henri Clicquot (1732-1790). Em 1927 foi reestruturado por Paul-Marie Koenig (1877-1976), cujo a inauguração se realizou por Louis Vierne;

dimensões²⁵ ou harmónio²⁶, até pelo facto de praticamente não terem recurso à *Pédale*. Como reforço nalgumas secções das obras, o autor coloca *Péd.* como indicação sugestiva para o baixo, não obstante à estrutura em duas claves, isto é, apenas para manuais. À semelhança do *Cravo Bem Temperado* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), as *Vingt-quatre pièces en style libre* apresentam tonalidades sucessivamente ascendentes e diferenciadas por meio-tom. O termo “*en style libre*” sugere uma estrutura livre de formas clássicas, como *fuga* ou *sonata*. Desta coleção, três obras eram frequentemente usadas por Vierne nos seus concertos, por exemplo na tour americana em 1927, a *Légende*, a *Berceuse* e *Carillon* (Smith, 1999).

²⁵ Ver indicações originais do autor na obra *Messe Basse pour les Défunts*, op. 62: “(...) *est écrite pour un harmonium (...) ou pour un orgue à deux ou trois claviers et pédalier séparé.*”;

²⁶ Harmónio é um instrumento semelhante ao Órgão, no entanto, ao invés de tubos tem palhetas, pelo que torna o seu som peculiar. É estruturado maioritariamente com um manual (alguns casos dois). Após o aperfeiçoamento técnico deste instrumento, na segunda metade do séc. XIX, o seu uso passou a ser regular, sobretudo em igrejas. Por este facto, era frequente os compositores, como é o caso de Franck e Vierne, anotarem nalgumas obras a possibilidade de se executar em harmónio;

IV – BASE DA TÉCNICA PARA ÓRGÃO

IV. 1 – Considerações gerais

A Moderna Escola Francesa para Órgão é responsável, em grande parte, por infundir e divulgar aos seus alunos as boas práticas ao teclado, que vão desde os aspetos mais técnicos da execução, às questões mais práticas, como a importância do ponto de equilíbrio para o organista. Louis Vierne, descendente desta prática, é inteiramente defensor desta corrente. Por esta razão, é vital observarmos estas práticas, aquando a execução da sua música. Este capítulo pretende, pois, referir os aspetos gerais de maior relevância da prática ao teclado da música a partir da segunda metade do século XIX.

O primeiro ponto é sobre a problemática do equilíbrio do organista. O Órgão, ao contrário da maioria dos instrumentos de teclas, não confere ao seu executante um ponto de equilíbrio estável numa situação de *performance*. A razão principal detém-se na *Pédale* e a execução com os membros inferiores. Naturalmente que, a proporção de movimento dos membros inferiores, influencia inteiramente o equilíbrio. Quanto maior o movimento, mais suscetível está o organista em deslocar o seu centro de massa e o centro de referência dos teclados. Por esta razão, acredito que a resposta de resolução, passa por considerar duas aprendizagens básicas da formação inicial de organista: a *postura do organista* no banco do instrumento e a *técnica de Pédale*.

A good organist sits well-balanced on the bench, leaning a little towards the keyboard. He never rests his feet on the frame of the pedalboard but let them brush naturally against the pedal keys (...)²⁷.

Sobre a posição do banco, embora as opiniões entre os mestres se dividam, o organista deve escolher a posição que melhor convier à relação *mão-cotovelo-pernas*. A distância ideal é aquela já referida por Widor, a *ponta dos pés a tocar no início das teclas pretas do meio [C# e D#], com os joelhos a formarem um ângulo reto [entre fémur e tibia]* (Smith, 1999). A altura do banco em relação aos teclados serve dois propósitos: 1) um banco baixo dispõe os cotovelos abaixo da linha das mãos. Favorece o *legato* e desfavorece a articulação natural, causando fadiga; 2) um banco alto coloca os cotovelos acima da linha

²⁷ Charles-Marie Widor sobre a postura ao Órgão (Smith, 1999);

das mãos. Favorece a destreza e clareza, ideias para secções de maior velocidade de tempo (Laukvik, 2010). Como a música deste período requer tanto a vertente um como a dois, poderíamos afirmar que a altura ideal é a intermédia, a depender de instrumento para instrumento e de pessoa para pessoa. No entanto, Alexandre Guilmant afirma em detalhe que pode haver uma altura *standard* a praticamente todos, que confere ao organista todo o controlo necessário para a interpretação da música do século XIX e XX:

*A rather high bench is necessary for a modern organ (...) a bench about 51 cm measured from the upper edge of a white pedal key (...). These dimensions accommodate people of a various statures very well*²⁸.

Torna-se evidente que a posição ideal do organista em relação ao teclado principal, por definição o *Grand-Orgue* (relativo ao órgão sinfónico), que relaciona o ponto de equilíbrio e a interação com a consola do instrumento, está inteiramente ligada à estrutura e mobilidade do organista. A tentativa de achar de um ponto predefinido e convencional a todos os intérpretes evoca demasiadas variáveis, sendo a de maior relevância a estatura e dimensões do corpo, que condicionam a taxa de acerto de uma mera medida. O organista deve, por isso, considerar um ponto de equilíbrio estável que permita interagir na consola e abranger toda a abertura da *Pédale*, prevenindo a necessidade de assegurar movimentos extra, como rotações sobre o banco, com a capacidade de voltar ao ponto de equilíbrio inicial.

O segundo aspeto destaca, por isso, a *técnica de Pédale*. Os períodos anteriores ao romantismo, a definição da *técnica de Pédale* era já bem consolidada e formada essencialmente pela obra de J. S. Bach (1685-1750). A vertente moderna explora a máxima capacidade da funcionalidade do pé, e acrescenta a alternância dos pés e calcanhar, a substituição de um pé para outro e de ponta para calcanhar, o *glissando*²⁹ de notas com um pé, a definição de parte interna e externa do pé e a execução de polifonias em *Pédale*, geralmente duas a três vozes e, com menos frequência, a quatro partes (Laukvik, 2010).

O terceiro ponto é a conceção da articulação deste período, que converge para duas definições fundamentais, o *legato* absoluto e o *staccato* preciso. A ideia de *legato* vigora integralmente na partitura, até indicações do autor que demonstrem o contrário. Durante as

²⁸ Alexandre Guilmant sobre a altura do banco do organista (Laukvik, 2010);

²⁹ Ver exemplos das Fig. 29 (página 54) e/ou Fig. 33 (página 59);

secções de acordes, cujo a quantidade de notas em cada mão impossibilite o *legato*, estas podem ser executadas com separação desde que a voz superior, muitas vezes associada à melodia, se conserve em *legato*. Sobre o *staccato*, a posição de Widor e Vierne estabelece a regra para a sua interpretação: *every note should be equally separated from its neighbour by an identical silence* (Laukvik, 2010). O *staccato*, em Vierne, aparece frequentemente associado a outras indicações de articulação em simultâneo, como o *tenuto* (–). São também associadas a secções principais como melodias superiores ou em *cantus firmus*.

O último tópico refere a *substituição de dedos* na execução do reportório. Jacques-Nicolas Lemmens, no seu método para órgão *École d'orgue*, sugere um treino exaustivo de várias substituições de dedos para as mesmas notas, sem interrupção de som. Permite ao organista preparar-se para as secções de maior densidade harmónica, onde a substituição de dedos é fundamental para a execução das notas e do *sempre legato* requerido. Explorando alternativas à substituição de dedos, é referido também o *glissando* de dedos. Associado ao deslizamento dos dedos, Vierne é quem melhor descreve esta técnica, sobretudo na transição de uma tecla preta para a branca: (...) *play the sharp as close as possible to the natural and descend to this natural with a rapid, supple motion without any break in the pressure* (Laukvik, 2010).

IV. 2 – Vierne em *performance*

A interpretação da escrita de Louis Vierne deve ter por base todo o enquadramento histórico em que se insere. A sua música alicerça-se na segunda metade do século XIX e, portanto, é envolvida pelo período criativo do estilo romântico e sinfónico para Órgão. Rollin Smith³⁰ e Jon Laukvik³¹, descrevem as características fundamentais e essenciais à Moderna Escola Francesa para Órgão a considerar em *performance*, que colaboram com o estilo pretendido e executado pelo autor, como testemunham as gravações que chegam aos nossos dias³²:

O *Legato* é a primeira característica que faz destacar a música sinfónica da música clássica/barroca convencional. Se em Johann Sebastian Bach (1685-1750) assistimos a uma articulação meticulosa das notas e do fraseado musical, nesta nova corrente impera a

³⁰ Smith, 1999;

³¹ Laukvik, 2010;

³² Gravações de Vierne em *International Historical Organs Recordings Collection*. Disponível em: <<https://www.ihorc.com/louis-vierne>>. Acedido a: 7 de fevereiro de 2020;

conceção ligada da narrativa e das frases musicais. Esta prática serve, não só apenas para os teclados, mas também para a *Pédale* do Órgão. A prática do *legato* nas obras de Vierne para este instrumento, implica ao executante, durante o processo de aprendizagem da obra, verificar se a respetiva dedilhação permite a audição ligada da narrativa musical, uma vez que, em nenhum dos seus originais do autor existe a marcação ou sugestão de dedos a usar pelo executante. As vozes intermédias podem ser distribuídas pelas mãos à consideração do organista, não obstante a distribuição estruturada em partitura.

*Legato playing is best suited to the organ for, by the very nature of the instrument, the evenness of all notes in the same register quite naturally calls for precisely connecting these notes one after the other*³³.

Dentro de um quadro mais analítico e considerando a máxima do *legato*, verificamos em partitura a existência das *ligaduras de frases* presentes nas obras de Vierne. A sua função e utilidade chega-nos por parte de seus alunos. Consideram, por isso, que a representação das ligaduras serve para o reconhecimento frásico, por vezes da construção simétrica de padrões ou até para indicação do lirismo da melodia, ao invés de representar algum tipo de articulação, separação de notas ou respiração do *legato*.

As *notas comuns* são frequentemente encontradas na música de Vierne, quer seja num contexto harmónico, quer melódico. Em contexto harmónico, as notas comuns são ligadas, sem que haja repercussão de uma nota intermédia para a outra. No entanto, encontramos por vezes, na obra de Vierne, secções de grande densidade harmónica, que servem de base a uma melodia. Nelas, o próprio autor sugere o expectável *legato* na frase melódica com a articulação dos acordes em bloco, sendo que a respetiva melodia pode ser conduzida no soprano ou baixo. Geralmente, são as exceções desta conduta de interpretação do *legato*, que acontecem quando o autor assim o indica, com o *sforzando* (*sfz*) e na execução consecutiva de acordes marcados com *tenuto* (–), colaborando com a narrativa frásica clara e lógica. Por esta razão, o contexto melódico assume sempre um grau de maior importância, pois é o elo de ligação entre a criatividade do autor e a compreensão musical do ouvinte. O intérprete deve, por isso, permitir a clareza da melodia, sem que esta seja, em momento

³³ Comentário feito por Louis Vierne sobre a interpretação das suas obras para Órgão (Smith, 1999);

algum, interrompida. Caso uma nota intermédia seja comum à melodia, deve ser temporariamente largada.

(...) This principle is not without exceptions: each time the clarity of the text requires it, a tied note must be momentarily let up until the figuration that interfered with it has passed³³.

Sobre as questões do *tempo*, sobretudo as que obedecem ao rigor da velocidade a executar, ninguém sabe ao certo qual o valor de tempo exato pensado pelo autor. Todos os originais de Vierne apenas contém a indicação de andamento (como *Allegro* ou *Adagio*), sem nunca apresentarem, por sua mão, o valor métrico exato. Aliás, as edições oficiais disponíveis hoje, apresentam um *valor de tempo* entre parênteses que, nada mais é, que uma sugestão de tempo da editora, algumas com base em gravações do próprio Vierne num espaço sonoro específico e singular. Para escolher o *tempo* exato, Vierne focava-se na simbiose entre o espaço-instrumento e na relação entre a música e o ouvinte³⁴. Considerava que, acima do tempo ideal mecânico, era imperativo escutar o espaço envolvente e o comportamento do próprio instrumento nele, à procura desse andamento ou tempo ideal e em busca do mais importante: a *clareza* e a percepção do som.

There is only one way to achieve that clarity: to listen to others, to study them, and then to listen to yourself and to profit from the criticisms of those who have listened to you³⁵.

Os *retardos*, além de frequentemente escritos nos finais de cada obra de Vierne, sob a forma de *molto rall.* ou *molto allargando*, são uma prática muito usada na execução do próprio compositor enquanto organista. Chegam-nos relatos, sobretudo de seus alunos³⁵, sobre a forma como Vierne apreciava as alterações de tempo, a fim de evidenciar certas secções ou frases musicais, à semelhança dos finais de cada obra. Se os *retardos* são considerados a expressão de um final frásico, os *rubatos*, que podem aparecer mesmo com

³⁴ Relatado por William Self (1906-1998), aluno de Joseph Bonnet (1884-1944). Questão dirigida a Louis Vierne sobre a marcação de tempo na partitura colocada;

³⁵ Geneviève de La Salle (1904-1993), aluna de Louis Vierne, em entrevista pelo organista Rulon Christiansen em 1978, sobre as seis sinfonias de Vierne;

indicação de partitura com expressões como *senza rigore*³⁶ ou *cédez*³⁷, alteram livremente as durações de tempo no decorrer do discurso musical. Vierendeux defendia que a música é fruto dessa mesma *capacidade de expressão*³³ do executante e é, por isso, para lá do *processo mecânico*³³. O executante deve reconhecer para lá da leitura de notas e do seu entendimento. Deve elevá-las ao discurso sentido, assumindo-o como um seu e ser portador de uma narrativa musical.

A fluência da narrativa do autor passa muito pelos detalhes de expressão, que criam efeitos previamente pensados pelo autor. Uma das características fundamentais da expressividade e da dinâmica no Órgão é a existência da caixa expressiva no *Récit*. O organista, através do pedal de expressão, controla a intensidade do som, colaborando com as indicações originais da dinâmica presentes na partitura e preparadas pelo autor. A boa gestão de som, permite reduzir a intensidade em passagens secundárias, de forma a destacar a secção ou melodia principal; permite criar o *crescendo* até ao clímax das secções importantes; e, ainda, criar os *piano subito* frequentemente encontrados (*p^{subito}*). Depois de um completo *crescendo* ou *decrescendo* da caixa expressiva, em que se esgota a capacidade de aumentar ou diminuir, vem a gestão dos recursos tímbricos, isto é, das registações.

É um facto afirmar que a adição ou subtração dos registos, para efeitos de dinâmica, obedece a um conjunto de fatores, que variam desde a estrutura do instrumento em questão, aos efeitos finais desejados. No entanto, Vierendeux considera que a todos eles é comum a mesma máxima: a *subtileza* (Smith, 1999). A observação das registações originais indicadas por Vierendeux, leva-nos a concluir que existe uma ordem de adição e subtração de registos a respeitar. São conhecidos alguns escritos que evidenciam os planos meticulosos de registações elaborados pelo próprio Vierendeux, descritos em partitura original para o contexto performativo. A estrutura das registações indicadas nas obras pelo próprio Vierendeux descreve, na verdade, a estrutura dos órgãos sinfónicos, sendo constituídos pelos conjuntos de registos de *Fonds* (Fundos do Órgão) com os *Principais*, *Cordas* e *Flautas*, e *Anches* (Palhetas) com as diferentes dimensões de tubo³⁸. A esta base tímbrica anexam-se os registos de *som*

³⁶ *Symphonie III*, op. 28, *Cantilène*, comp. 74;

³⁷ Ver exemplo em *Cantilène*, andamento II (c. 19 e c. 75) da Sinfonia III em f# menor, op. 28;

³⁸ Os tubos de um Órgão são medidos em pés ('), (1'=30,48cm). Quanto maior o tubo mais grave é o som. Por regiões de oitava, tem-se por exemplo 32'=oitava₁, 16'=oitava₂, 8'=oitava₃ e 4'=oitava₄, e assim sucessivamente;

*ondulante*³⁹ e os registos de mistura: o *Cornet*⁴⁰ da série dos harmónicos e o *Plein-Jeu*⁴¹. Esta estrutura tímbrica encontra-se geralmente distribuída por três a cinco teclados, com a *Pédale*, sendo que a cada um, é atribuída um nome ou função diferente: *Grand-Orgue* (teclado principal, *GO.*, frequentemente no teclado II), *Positive* (secção mais próxima fisicamente do organista, *P.*, frequentemente no teclado I) e *Récit* (caixa expressiva, *R.*, no teclado III), além da *Pédale* (secção mais grave, *Péd.*).

Para cada estilo de obra/andamento, é predefinido um timbre característico⁴², por exemplo, *Sherzo*⁴³ com *Flautas* 8', 4' e *Nazard* 2^{2/3}'. Existem frequentemente secções em que o *Récit* assume o papel secundário de acompanhamento e se destaca a voz principal no *Grand-Orgue*. Nestes casos, assume o *GO.* os *Fonds* 8' e 4', enquanto que a caixa expressiva do *Récit*, com *Fonds* e *Anches* 8' e 4', controla a dinâmica desejada⁴⁴. Para efeitos do *tutti* do Órgão, Vierne assume a totalidade dos recursos principais do instrumento, excluindo as vozes ondulantes. À estrutura tímbrica, junta os acoplamentos dos dois teclados, *Positive* e *Récit*, ao *Grand-Orgue*, e conseqüentemente para a *Pédale* que, por processos mecânicos ou pneumáticos, permite tocar em simultâneo: Assim obtém-se *R.P.GO: Fonds* e *Anches* 16', 8', 4' e *Ped.: Fonds* e *Anches* 32', 16', 8', 4'⁴⁵.

*The registration is by no means inflexible. It is rather an indication for the general coloring. It can be modified according to the possibilities offered by the instruments on which they are to be performed*⁴⁶.

Todos os processos interpretativos de uma obra devem ter em conta o espaço e o próprio instrumento, assumindo a singularidade da simbiose *espaço-som*. A anotação original das registações permite ao intérprete preparar os timbres pertencentes à concessão original do autor. No entanto, o espaço é a variável aleatória, pelo que cabe ao organista inteirar-se do contexto acústico em que se insere. No caso de Vierne, conviveu com espaços

³⁹ Registo composto pela interação sonora de dois (ou mais) tubos, cujo a afinação diferenciada entre eles provoca a oscilação controlada da sua onda sonora, exemplo, *Vox Céleste* 8' (com *Gambe* 8');

⁴⁰ Registo de mistura de harmónicos superiores, essencialmente com a 3.^a (1^{3/5}), 5.^a (2^{2/3}) e a sobre 5.^a (1^{1/3});

⁴¹ Registo de mistura com diferentes 8.^{as} com 5.^a numa só nota;

⁴² Ver exemplo de registação em *Intermezzo*, andamento III da Sinfonia III em f# menor, op. 28;

⁴³ Andamento característico das sinfonias para Órgão. Geralmente encontra-se a meio da sua estrutura;

⁴⁴ Ver exemplo em *Allegro*, andamento II (c. 95) da Sinfonia II em Mi menor, op. 20;

⁴⁵ Ver exemplo em *Tocatta, Pièces de Fantaisie - Deuxième Suite*, op. 53;

⁴⁶ Prefácio por Louis Vierne à obra *Pièces de Fantaisie*;

e instrumentos de grandes dimensões, como é o caso de Notre-Dame e Saint-Sulpice em Paris. Habitado a estas condições acústicas, a sua narrativa reflete os espaços que conheceu. Por exemplo, na mudança de uma secção musical, é frequente encontrar-se pausas musicais. E sobre elas uma *fermata*⁴⁷. O principal objetivo desta pausa com *fermata*, além de ajudar o ouvinte a distinguir as respetivas secções da obra, é permitir que a acústica e a reverberação do som se esvançam.

⁴⁷ Ver exemplo em *Allegro* ou *Final*, andamentos I (comp. 95) ou V (comp. 101) da Sinfonia II em Mi menor, op. 20;

V – DO ESTUDO À PERFORMANCE

A teoria em exposição nesta investigação, serve o propósito de contextualizar o autor protagonista e a sua conceção musical. Em seguida, o objeto de estudo é conduzido para um quadro performativo, que introduz o percurso prático do organista intérprete, neste caso concreto, o meu percurso de aprendizagem até à *performance* final. Tomar-se-á como exemplos uma sinfonia (*Symphonie III* em f#, op. 28), uma obra da *Pièces de Fantaisie* (*Tocatta - Deuxième Suite*, op. 53) e, por fim, uma obra para teclado das *Pièces en style libre* (*Cortège*, op. 31).

V. 1 – *Symphonie III*, op. 28

| | Andamentos | Tonalidade | Duração (aprox.) |
|------|-------------------------|-------------------|-------------------------|
| I. | <i>Allegro maestoso</i> | F# menor | 07:00 |
| II. | <i>Cantilène</i> | A menor | 06:30 |
| III. | <i>Intermezzo</i> | D maior | 04:30 |
| IV. | <i>Adagio</i> | B maior | 07:45 |
| V. | <i>Final</i> | F# menor | 06:30 |

Quadro 1 - *Symphonie III*, op. 28

Contextualizada no capítulo *Louis Vierne em A obra* (ver página 19), a *Symphonie III* foi iniciada a 18 de maio de 1911 em Paris e terminada a 14 de setembro de 1911 em Saint-Valéry-en-Caux (Normandia). Foi composta durante um período dramático da vida pessoal de Vierne, com o desenrolar do processo de divórcio com Berthe Arlette Taskin (1880-?) e a morte de sua mãe. O documento original encontra-se escrito a lápis de carvão e não no habitual sistema de braille. É dedicada ao seu aluno Marcel Dupré, responsável pela sua estreia a 12 de março de 1912 na Salle Gaveau em Paris.

V. 1.1 – *Allegro maestoso*



Fig. 1 –
Symphonie III,
op. 28,
Allegro
Maestoso,
comp. 1-5⁴⁸

⁴⁸ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 113);

| | | | |
|-------------------|---------|----------|----------|
| Secção | Tema A | Ponte | Tema B |
| Tonalidade | f# | f#>a>c# | c# |
| Compassos | 01>25 | 25>45 | 45>73 |
| Secção | Tema A' | Ponte' | Tema A'' |
| Tonalidade | c# | c>E>B>Db | c# |
| Compassos | 73>79 | 79>130 | 130>150 |
| Secção | Tema B' | Ponte'' | Tema A |
| Tonalidade | f# | f#>b>f# | f# |
| Compassos | 150>166 | 167>174 | 174>178 |

Quadro 2 - *Symphonie III*, op. 28, *Allegro maestoso* – Síntese analítica

A primeira secção do andamento que abre esta sinfonia (Fig. 1), indica o carácter majestático de todo este andamento. Destaca-se o unísono com que o motivo temático é executado. Este recurso sonoro, que reproduz um tema nas de mais oitavas, evoca precisão de ataque e a sincronia na execução. Do ponto de vista de dificuldade, o ponto de partida está em escolher a melhor dedilhação para as notas da *Pédale*, sobretudo as do agrupamento de semicolcheias. Embora se trate de uma anotação muito pessoal, que varia de pessoa para pessoa, a escolha provavelmente mais acertada é aquela em que o grupo de semicolcheias é iniciado com a ponta do pé direito⁴⁹. Nas semínimas deste excerto, observamos três sinais de articulação, já abordados nos capítulos acima, que são muito frequentes em *Vierne*: *staccato* (·), cujo o valor da nota é rigorosamente alterado para metade do seu valor; o *tenuto* (–), que confere à nota um efeito de expressão do seu valor e induz ao intérprete escutar a relação som-espaco de modo a promover a clareza de execução; e, por fim, *sforzando* (>), que no Órgão não se trata de percutir a tecla com mais intensidade, mas sim compreender que a respetiva nota tem um peso musical diferente das restantes.

⁴⁹ No que concerne ao ataque das teclas, a cada pé são atribuídas duas posições possíveis e distintas: *ponta* (Λ) e *calcanhar* (U);

Encontramos algumas passagens de acordes cujo a execução pode não ser evidente (Fig. 2), dado o salto extremo das mãos. No entanto, a divisão das notas, que maioritariamente seguem a estrutura deixada por Vierne na partitura original, está desenhada de modo a permitir a sua execução. Neste caso concreto, ainda que uma ou outra nota de uma mão se avizinhe/cruze da outra mão, estão apoiadas pelo *staccato*, que permite a mão saltar de um acorde para o outro.



Fig. 2 - *Symphonie III*, op. 28, *Allegro Maestoso*, comp. 13-15⁵⁰

Em Fig. 3, observa-se um exemplo da indicação do autor para a quebra do *legato* enraizado nesta linguagem. O autor, com a ligadura de expressão, indica a secção que pretende evidenciar com o respetivo *legato*, enquanto que os manuais constroem apoios harmónicos densos, mas soltos.



Fig. 3 - *Symphonie III*, op. 28, *Allegro Maestoso*, comp. 15-17⁵⁰

Depois da secção musical A, vem o tema B na voz superior (Fig. 4). O autor além de reforçar a ideia do *legato*, para esta passagem indica também *sostenuto*. Por definição, o valor de tempo desta secção é aumentado, por isso mais lento, e com mais expressividade. Não só pelo próprio tema B (mão direita), mas pelo acompanhamento desta secção que é extremamente cromático (mão esquerda). Esta diferença de tempo e de expressividade, separa auditivamente a secção B do *Maestoso* inicial.

⁵⁰ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 113);



Fig. 4 - *Symphonie III*, op. 28, *Allegro Maestoso*, comp. 45-46⁵¹

O desenvolvimento do tema B pelas diversas vozes intermédias, conduzirá à reexposição do tema de abertura, sendo que o acompanhamento da secção superior é feito com escalas cromáticas parciais, com os respetivos apoios do baixo ao género de *ostinato*⁵² (Fig. 5). É uma secção que exige sincronia entre a articulação do tema inicial e o *legato* das vozes inferiores. Ainda, há a dificuldade acrescida entre tempo forte da *Pédale* ser diferente das vozes superiores. É por isso uma secção exigente do ponto de vista técnico.



Fig. 5 - *Symphonie III*, op. 28, *Allegro Maestoso*, comp. 75-79⁵¹

Após a reexposição, assistimos a uma secção um pouco mais viva, como indica o autor em partitura (*poco più vivo*). Corresponde ao desenrolar dos dois temas principais e pode ser intitulada por ponte ou secção livre. O valor de tempo diminui, e por isso a sensação de tempo é mais rápida e agitada. Desta secção, ressalta a dificuldade na dedilhação, gerada a densidade harmónica e pela velocidade de execução (exemplos em Fig. 6).

⁵¹ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 114);

⁵² Secção rítmica ou melódica que se repete indefinidamente;



Fig. 6 - *Symphonie III*, op. 28, *Allegro Maestoso*, comp. 85, 91, 97 e 101⁵³

Reiterando que a distribuição das notas pelas mãos é de caráter pessoal, no entanto acrescenta-se que certas passagens, como as do exemplo acima, resolvem-se frequentemente pelas substituições quase instantâneas de dedos, previamente estudados. Como exemplo de superação na dedilhação, observem-se as soluções encontradas para os mesmos exemplos:

⁵³ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 116);

The image displays four musical excerpts from the Organ Symphonies of Louis Vierne, specifically from the third symphony, op. 28. Each excerpt is presented in a grand staff (treble and bass clefs) and includes detailed fingering and articulation instructions.

- Excerpt 1 (top left):** Shows a complex texture with multiple voices. Fingerings are indicated as 5 4 5 3 5 / 1 2 1 2 1. The bass line includes markings like 1 2 1 1, 5 4 3 - 4, and articulation marks like ^ and U.
- Excerpt 2 (top right):** Similar complexity, with fingerings 5 4 5 3 5 / 1 1 - 1 1 1. The bass line has markings 1 2 1 4, 5 - 5 4, and articulation marks like ^ and U.
- Excerpt 3 (bottom left):** Features a more rhythmic texture. Fingerings are 5 4 3 / 3 2 1. The bass line has markings 5 1 5 4 1 2 1, 3 4 3, and articulation marks like ^.
- Excerpt 4 (bottom right):** Shows a dense texture. Fingerings are 5 4 3 / 3 2 1. The bass line has markings 4 1 5 4 1 2 1, 3 4 3, and articulation marks like ^.

Fig. 7 - *Symphonie III*, op. 28, *Allegro Maestoso*, comp. 85, 91, 97 e 101⁵⁴

A dificuldade de certas passagens presentes na generalidade da literatura para Órgão, nem sempre se detêm apenas na velocidade de execução e precisão ou na extrema densidade de leitura e de acordes a executar. Também, mas não só. Diversas vezes o organista é posto à prova pela sua capacidade de equilíbrio e estabilidade, face à interação em simultâneo dos membros superiores e inferiores. Recordemos as indicações de Widor aos seus alunos:

(...) a *posição ao teclado* [retirando tudo o que eram movimentos e gestos poluidores da estabilidade] e a *posição do banco* (...) *ponta dos pés a tocar no início das teclas pretas do meio* [C# e D#], *com os joelhos a formarem um ângulo reto* [entre fêmur e tíbia] (Smith, 1999).

⁵⁴ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 116);

Em Vierne, são recorrentes as secções em que a dificuldade está, maioritariamente, em manter o equilíbrio e estabilidade do organista durante a sua execução:



Fig. 8 - *Symphonie III*, op. 28, *Allegro Maestoso*, comp. 125-127⁵⁵



Fig. 9 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 272-276⁵⁵



Fig. 10 – *Toccata Si b menor*, *Suite n° 2*, op. 53, comp. 16-20⁵⁶

Esta dificuldade, acrescentada à exigência da técnica natural aos de mais instrumentos musicais, faz do Órgão um instrumento extremamente exigente do ponto de vista de maturação e controlo, que requer ao executante um longo percurso de domínio da técnica e a consolidação da disposição de equilíbrio do executante ao teclado.

⁵⁵ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 118 e 147);

⁵⁶ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantasie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 34);

V. 1.2 – *Cantilène*

| | | | |
|-------------------|--------|---------|---------|
| Secção | Tema A | Ponte | Tema B |
| Tonalidade | a | E>G>E | a |
| Compassos | 01>12 | 13>27 | 27>73 |
| Secção | Ponte' | Tema A' | Tema B' |
| Tonalidade | Bb>E | a>ab | g#>E>A |
| Compassos | 50>54 | 55>69 | 70>82 |

Quadro 3 - *Symphonie III*, op. 28, *Cantilène* – Síntese analítica

O segundo andamento desta sinfonia caracteriza-se inicialmente pelo destaque de uma melodia cantável e lírica, e seu acompanhamento mais discreto, similar às sonoridades de seu mestre César Franck. *Cantilène* associa-se, historicamente, a uma melodia ou frase musical de caráter profano, que enaltece o tema do amor. Por isso, toda a melodia, que é destacada no *Récit* com o *Clarinete* (ou *Hautbois*) e *Cor de nuit*⁵⁷, deve ser interpretada livremente, de forma cantada e com recurso ao *rubato*⁵⁸.

*A Cantilène está na forma de um segundo andamento de uma sonata, acabando com a variação do primeiro tema, e com a coda do segundo*⁵⁹.



Fig. 11 - *Symphonie III*, op. 28, *Cantilène*, comp. 6⁶⁰

⁵⁷ Ver indicações do autor (Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 121 e 122, respetivamente);

⁵⁸ Característica musical dos séculos XIX e XX, que consiste na alteração livre dos valores das notas de uma melodia ou secções musicais, em prol da interpretação em forma cantada e emotiva;

⁵⁹ Comentários de Louis Vierne à *Symphonie III*, op. 28, na sua tour a Inglaterra em janeiro de 1924 (Smith, 1999);

⁶⁰ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 121);

A primeira parte consiste na exposição do tema A na mão direita. A melodia interage com ritmo composto de três notas justapostas no compasso binário do acompanhamento. (Fig. 11). Apesar de ser algo comum na literatura para Órgão, este aspeto é particularmente complexo quando executado na mesma mão, neste caso concreto, na mão esquerda, o acompanhamento (Fig. 12).



Fig. 12 - *Symphonie III*, op. 28, *Cantilène*, comp. 13-16⁶¹

A segunda parte consiste na exposição do segundo tema, que antecede a variação ao primeiro tema. Caracteriza-se por um andamento lento e misterioso, onde a densidade harmónica e a substituição instantânea de dedos é, de novo, requerida.

De seguida, a variação do primeiro tema. Corresponde à secção de maior dificuldade técnica deste segundo andamento, não só pelo acompanhamento na mão esquerda à semicolcheia, mas também pela existência da polirritmia em versão mais complexa, com quatro notas contra três (comp. 53 na Fig. 13). A secção do acompanhamento é também estruturada com intervalos de sexta e sétima frequentes, sendo necessária a ação instantânea e imprevisível do quinto dedo da mão esquerda (Fig. 13). Anexada à dificuldade conferida pelo acompanhamento, é essencial que o executante não descuide a melodia principal e a sua primeira interpretação, presente nas primeiras páginas do andamento.

⁶¹ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 122);



Fig. 13 - *Symphonie III*, op. 28, *Cantilène*, comp. 52-55⁶²

Por fim, o tema em variação conduz a uma coda com o segundo tema. Envolto no mesmo ambiente misterioso com que fora inicialmente exposto, este andamento *Cantilène* termina com as vozes ondulantes do *Récit*, com a *Pédale* a executar a parte melódica final, que corresponde ao primeiro tema, interpretado na ambiência pretendida, *senza rigore*⁶³.

⁶² Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 122 e 124);

⁶³ Anotação do autor para a interpretação do tempo sem rigor métrico (*Symphonie III*, op. 28, *Cantilène*, comp. 74);

V. 1.3 – *Intermezzo*

| | | | |
|-------------------|----------|---------|----------|
| Secção | Tema A | Ponte | Tema B |
| Tonalidade | D | A>D>G | F# |
| Compassos | 01>24 | 25>40 | 41>54 |
| Secção | Ponte' | Tema A' | Ponte'' |
| Tonalidade | B>F# | Bb | B>F# |
| Compassos | 55>74 | 75>90 | 91>108 |
| Secção | Tema A'' | Ponte'' | Tema B'' |
| Tonalidade | D | f#>D>G# | F |
| Compassos | 109>124 | 125>131 | 132>149 |
| Secção | Tema A | | |
| Tonalidade | D | | |
| Compassos | 150>165 | | |

Quadro 4 - *Symphonie III*, op. 28, *Intermezzo* – Síntese analítica

Este andamento marca o meio da sinfonia e apresenta uma estrutura muito comum aos andamentos intermédios das sinfonias. A sua denominação é diversa, sinónima de *scherzo* por exemplo, em termos de timbre e carácter. Embora esta definição remonte ao período renascentista/barroco⁶⁴, o seu uso foi mais acentuado a partir do classicismo e com maior ênfase no período romântico-sinfónico da história da música. A este último período, corresponde, pois, à evolução do minueto sinfónico, com base em ritmos ternários. Caracteriza-se também por movimentos rápidos, geralmente com ritmos compostos ou com acentuação irregular e ao género de “brincadeira” musical. São agregadas às composições maiores, sendo geralmente colocadas entre andamentos de maior densidade musical.

Em Vierne, todas as suas sinfonias apresentam a secção intermédia com esta estrutura. Além da estrutura e do estilo musical, a registoção⁶⁵ sugerida pelo autor é frequentemente a mesma: *Récit - Flautas 8', 4'* e *Nazard 2^{2/3}'*. Diferencia, por sua vez, as sonoridades e texturas dos restantes andamentos. Nas restantes coleções de obras, como as *Pièces de Fantaisie* (op. 53) e *Pièces en style libre* (op. 31), encontramos outras denominações de

⁶⁴ Confrontar com a obra *Scherzi musicali* de Claude Monteverdi (1567-1643), SV 230-245;

⁶⁵ Ver exemplo de registoção em *Intermezzo*, andamento III da Sinfonia III em f# menor, op. 28 (Fig. 14);

intermezzo/scherzo que são meramente sinónimos, como é o caso de *Feux follets*, *Naïdes e Impromptu* e *Divertissement*, *Scherzetto*, respetivamente.

Dada a natureza rápida e “brincadeira” deste tipo de andamentos, são obras que requerem sempre um elevado grau de técnica e assimilação por parte do organista executante.

Récit. Gambes, Flûtes 8 4, Nasard. Positif: Salicional, Unda maris
 G^d Orgue Bourdon 16 (accouple au Récit) Pédale: Bourdons 8.16, Flûte 4

Allegretto non vivo (144 = ♩)

Fig. 14 - *Symphonie III*, op. 28, *Intermezzo*, comp. 1-5⁶⁶

Na Fig. 14, observamos os cinco primeiros compassos deste andamento, que apresenta a exposição parcial do primeiro tema. Há um motivo rítmico que vai sendo executado ao longo da obra, constituído por uma tresquiáltera em semicolcheias, três colcheias em *staccato* e a acentuação do tempo forte em semínima. Em seguida, a partir do compasso 5, há uma sequência de desenhos com intervalos de terças. Corresponde a uma sequência exigente do ponto de vista técnico, que merece a devida atenção quanto à boa dedilhação. Observe-se na Fig. 15, a seguinte proposta:

Fig. 15 - *Symphonie III*, op. 28, *Intermezzo*, comp. 5-8⁶⁶

⁶⁶ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 126);

Este padrão na dedilhação presente neste excerto do primeiro tema permite executar, de forma confortável e sem movimentos excessivos de pulso e de dedos, estas passagens, que serão semelhantes ao longo de todo *Intermezzo*.

Com a mudança de tonalidade, no compasso 41, vem a exposição do segundo tema. Os dois compassos que antecedem esta mudança, apresentam a indicação de um *crescendo* progressivo da dinâmica, juntamente com o *piano subito* do compasso 41. Tal como acontece diversas vezes na obra de Vierne, estas alterações da dinâmica estão assinaladas em simultâneo com a execução de notas na pedaleira que, por sua vez, impossibilita o organista de cumprir com exatidão as indicações do autor (Fig. 16). Porém, como referido em capítulos anteriores, o pedal de expressão, que controla a progressão da dinâmica do *Récit*, é também associado a um manípulo ou *colher de expressão*. Nestes casos, o controlo da expressão pode ser feito pelo assistente do organista, seguindo as devidas indicações. Sabendo que o organista deve cumprir as indicações de dinâmica marcadas, neste exemplo concreto da Fig. 16, deve antecipar a abertura total da caixa de expressão antes das notas de pedal, para realizar o *piano subito* no primeiro tempo do compasso 41. Esta norma deve ser ignorada em instrumentos munidos com manípulo/colher de expressão (ver Fig.16).



Fig. 16 - *Symphonie III*, op. 28, *Intermezzo*, comp. 39-41⁶⁷

Na exposição do segundo tema, antecipada pela *Pédale* fixa da mão esquerda, a mão direita executa as duas vozes que acompanham o tema. Sendo apenas numa só mão, a conceção básica do *legato* absoluto torna-se difícil de atingir em execução. A solução passa pela já referida substituição quase instantânea de dedos e com a técnica de

⁶⁷ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 127);

glissando do polegar⁶⁸. Embora esta técnica seja já frequentemente útil na obra de Franck para Órgão, em Vierne, é essencial para a maioria das passagens com maior densidade harmônica. Não rara a vez, encontramos apenas uma mão que assume várias vozes da narrativa musical. A Fig. 17 apresenta as regiões de maior dificuldade em concretizar o *legato*, durante a exposição do segundo tema, com a respetiva proposta de dedilhação:

Fig. 17 - *Symphonie III*, op. 28, *Intermezzo*, comp. 45, 49 e 53⁶⁹

No compasso 75 dá-se a reexposição do primeiro tema, transposto dois tons abaixo da tonalidade original. Com ela, surgem variações em desenhos conhecidos na exposição. Com as variações ao discurso musical, surgem novas dificuldades e novas soluções para as ultrapassar. Na Fig. 18, acontece um exemplo de uma variação ao tema, em que a proposta de solução, passa por distribuir as notas pelas mãos, aliviando a quantidade de notas da mão com maior movimento (ver Fig. 18):

⁶⁸ Técnica de execução em instrumentos de tecla, que consiste em tocar uma sequência de duas notas com o mesmo dedo, neste caso concreto, polegar (ver Fig. 16, anotação “1 - 1 - 1”);

⁶⁹ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 127, 129-131);

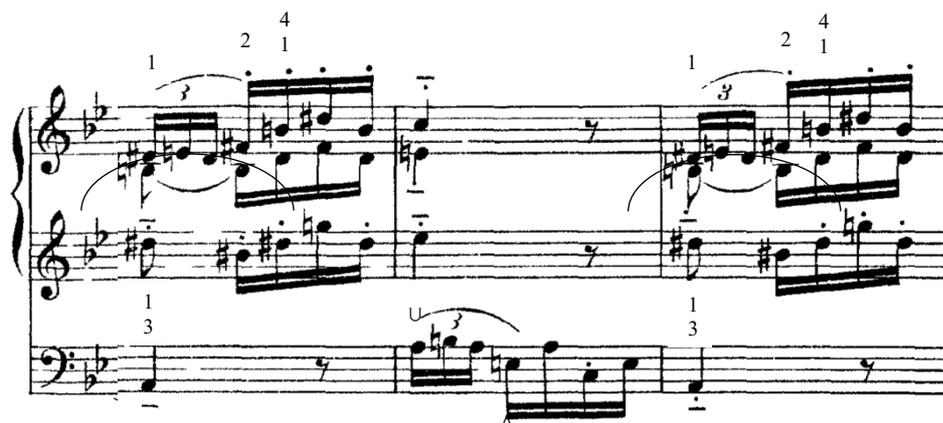


Fig. 18 - *Symphonie III*, op. 28, *Intermezzo*, comp. 91-93⁷⁰

Por fim, este andamento tem a particularidade, não isolada, de ter três e quatro vozes em simultâneo. A dificuldade maior não está na posição dos pés sobre a *pédale*, mas sim no ataque preciso das três ou quatro notas do acorde (exemplos da Fig. 19):



Fig. 19 - *Symphonie III*, op. 28, *Intermezzo*, comp. 97, 105 e 155⁷⁰

⁷⁰ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 129 e 131);

V. 1.4 – Adagio

| | | | |
|-------------------|--------|---------|--------|
| Secção | Tema A | Ponte | Tema B |
| Tonalidade | B>D | B>e>b | b |
| Compassos | 01>13 | 14>25 | 25>52 |
| Secção | Ponte' | Tema A' | |
| Tonalidade | Bb>E | B>D>B | |
| Compassos | 53>62 | 63>91 | |

Quadro 5 - *Symphonie III*, op. 28, *Adagio* – Síntese analítica

*O Adagio é um desenvolvimento de uma forma de canção sem letra. A primeira parte, sob uma base em Principais e Celestes, é seguida por uma breve frase que serve de ligação e introdução para o movimento do meio, com registos de 8' e levemente mais rápido. Segue o tema de abertura, em pianíssimo no Récit, para à frente se ouvir por uma Flauta a solo na oitava superior, finalizando com B maior com o tema ritmicamente modificado*⁷¹.

O quarto andamento da *Symphonie III*, op. 28, é caracterizado por um andamento lento, quase *largo* cujo mistério e as profundezas se intercetam na emoção que dele sai. O *Adagio* é, por isso, uma viagem harmónica pelas modulações em meios-tons. Do ponto de vista de estrutura embora menos desenvolvido, é comum ao *Choral* (andamento II) da *Symphonie II* em Mi menor, opus 20, em que a *Pedal* faz ouvir o tema principal a solo, que contrasta de seguida com a harmonia do mesmo. Uma particularidade deste *Adagio* é a textura sonora não convencional escolhida pelo autor e que o mesmo descreve nos seus comentários como (...) *base em Principais e Celestes*. As vozes ondulantes (como *Vox Celeste 8'*), são por norma associadas às violas do Órgão (como *Gambe 8'*). O uso dos *Principais* nesta combinação de registos busca a conceção da orquestra sinfónica, que se faz ouvir com o *full* das cordas e em largo número de instrumentistas.

A principal dificuldade deste andamento detém-se no *sempre legato* que é imprescindível, sobretudo, neste contexto de igual simbiose entre densidade e harmonia. Densidade associa-se por vezes à quantidade de notas. Porém, mais que a quantidade, em Vierre associamos à linha melódica que é presente em todas as vozes, sem exceção. Neste

⁷¹ Comentários de Louis Vierne à *Symphonie III*, op. 28, na sua tour a Inglaterra em janeiro de 1924 (Smith, 1999);

gênero de andamentos e, concretamente, neste *Adagio*, a interpretação ao modo *canção*, em que a melodia é conduzida de forma interpretada, conduz à boa interpretação e à vivência da ideia concetual do autor. Aliás, o próprio afirma nos seus comentários: *o Adagio é um desenvolvimento de uma forma de canção sem letra*⁶¹. Cabe o intérprete fazer ouvir esta canção do autor e conduzir o tema de forma musical, com a devida consideração por todas as vozes constituintes, desenquadrando-as da perspetiva meramente harmónica. Em Vierne, é tão fundamental a análise vertical do contexto harmónico, como a leitura horizontal da melodia e das partes intermédias. Frequentemente neste autor, são as partes intermédias que conduzem o fruidor às secções de maior expressividade e a sua perceção teórica deve ser evidenciada na prática. O exemplo que sustenta esta ideia está na Fig. 20. O *alto* perfaz uma linha cromática que, por acordes de sexta aumentada, constrói uma sequência modulatória (f-g-a-b^b). Esta sequência corresponde a um *climax* musical, que tem o seu repouso no si bemol da pedaleira que, solitário, provoca uma queda abrupta do som e conduz a emoção ligada ao mistério.

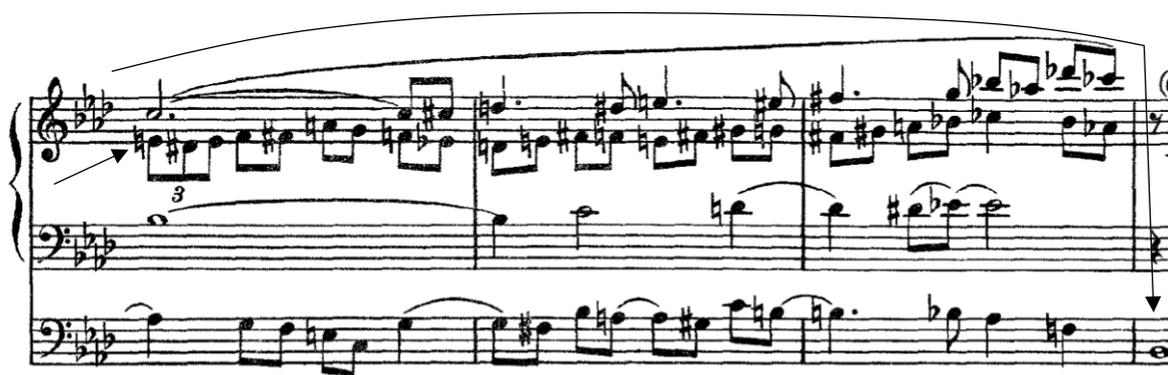


Fig. 20 - *Symphonie III*, op. 28, *Adagio*, comp. 51-53⁷²

O segundo aspeto, confronta a execução dos acordes com a abertura física da respetiva mão do organista que, à semelhança dos pormenores inerentes à boa dedilhação, dependem de pessoa para pessoa. Existem duas sequências de dedos na mão direita, que auxiliam a execução de inúmeras secções neste andamento. No entanto, colaboram com uma posição desconfortável da própria mão, sobretudo se se tratar de uma fisionomia de mão de menores dimensões. O exemplo da Fig. 20, corresponde efetivamente à secção de maior dificuldade deste andamento, na minha opinião. Na Fig. 21, pode, por isso, observar-se a

⁷² Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 134);

proposta de solução da dedilhação, que passa por utilizar as referidas duas seqüências de dedos da mão direita: 4-2/5-1 e o *glissando/passagem* do polegar. Ainda que, fisicamente aceitável, a seqüência 4-2/5-1 é naturalmente desconfortável e pode conduzir a uma tensão desaconselhada da própria mão. Caso a solução 4-2/5-1 seja inaceitável ao executante, pode tomar-se como alternativa o triplo *glissando* do polegar como sugere a Fig. 21:

5
1: 2 1

4
2

ou 5

1 - 1 2

4
2

ou 5

1 - 1 - 1

2

4
2

ou 5

1 - 1 - 1

2 1 -

Fig. 21 - *Symphonie III*, op. 28, *Adagio*, comp. 51-53⁷³

⁷³ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 134);

V. 1.5 – Final

| | | | |
|-------------------|----------|----------|----------|
| Secção | Tema A | Ponte | Tema A |
| Tonalidade | f# | f# | f# |
| Compassos | 01>43 | 44>51 | 51>71 |
| Secção | Tema B | Ponte' | Tema A' |
| Tonalidade | Bb>F | Db>A>D | g>b>e |
| Compassos | 71>100 | 101>109 | 110>149 |
| Secção | Ponte'' | Tema B' | Ponte''' |
| Tonalidade | B>A | A | e>F>F#> |
| Compassos | 150>163 | 163>178 | 179>200 |
| Secção | Tema A'' | Tema B'' | Ponte'' |
| Tonalidade | f# | F# | B>e |
| Compassos | 201>250 | 252>263 | 264>269 |
| Secção | Tema A'' | | |
| Tonalidade | F# | | |
| Compassos | 270>289 | | |

Quadro 6 - *Symphonie III*, op. 28, *Final* – Síntese analítica

*O Final em F# menor (a tonalidade da Sinfonia) está estruturado na forma sonata, na qual o primeiro motivo temático é introduzido no Baixo, e o segundo tema mais contido em A maior, que conduz à entrada do tema principal no Baixo em aumentação. Na conclusão, os dois temas são ouvidos em simultâneo*⁷⁴.

A primeira dificuldade inerente ao estudo do final da *Symphonie III*, op. 28 é a compreensão e sincronia dos seus três padrões iniciais em *f#* menor, que se repetem em *ostinato*, suas respectivas variações e as suas transposições para *e* menor (ver Fig. 22):

⁷⁴ Comentários de Louis Vierne à *Symphonie III*, op. 28, na sua tour a Inglaterra em janeiro de 1924 (Smith, 1999);

Fig. 22 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 1, 11, 17, 29, 34 e 35⁷⁵

O segundo ponto, é compreender a execução da dinâmica, intrínseca a esta secção da exposição temática (Fig. 22). O autor, no final das frases musicais pertencentes ao tema principal, atribui a respetiva harmonia, que colabora harmonicamente com o padrão-*ostinato*.

Aos acordes pontuais, que podem construir auditivamente a conceção da percussão da orquestra, é-lhes correspondida uma dinâmica de impacto, sob a forma de *sforzando* (*sfz*) e, que se finalizam de imediato, no *pianíssimo* (*pp*) inicial. Estas diferenças breves na dinâmica são realizadas por golpes de abertura e de fecho da caixa de expressão do *Récit*. Para a obtenção do *sforzando* sobre o acorde, o executante deve iniciar a progressão de abertura momentos antes do acorde. A dificuldade está em saber o momento inicial exato, pois dependerá de instrumento para instrumento, dada a capacidade de resposta do próprio sistema de construção.

Fig. 23 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 6⁷⁵

⁷⁵ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 136-137);

Em seguida, depois do *ostinato*, há uma sequência de acordes modulatórios, de sétima e quinta diminuta, que conduzem novamente ao tema principal, agora executado na voz superior, com os respectivos apoios harmônicos. O *ostinato* é agora conduzido pela mão esquerda. A pedaleira executa uma melodia em colcheia. A junção provoca uma sensação de desequilíbrio físico, dada a participação movimentada da secção da pedaleira (ver Fig. 24).



Fig. 24 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 56-64⁷⁶

No final desta secção, a pedaleira executa uma sequência de duas escalas diatónicas de fá # menor. Ainda que seja plausível considerar a interação de *ponta* (\wedge) e *calcanhar* (\cup) nesta passagem, parece-me pertinente pensar na velocidade de execução pretendida, na clareza das notas, e na propagação do som no espaço envolvente. Intercalar *ponta* e *calcanhar*, do ponto de vista da clareza, é pensar nas limitações anatómicas na articulação do Tendão calcâneo (ou Tendão de Aquiles), sobretudo quando referimos passagens de maior velocidade. Sem entrar em normas da técnica antiga de Pedaleira, a verdade é que a interação exclusiva de pontas permite obter pelo menos dois meios, que são requeridos para atingir a

⁷⁶ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 138);

clareza pretendida nesta passagem: o *controle* no ataque e a *precisão*. Uma vez mais, vai depender da destreza da articulação de cada pessoa (Fig. 25).



Fig. 25 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 86-101⁷⁶

Dentro ainda das limitações anatómicas presentes na articulação do pé, é de referir também a secção final. À semelhança de outros finais dos andamentos *Allegro* (confrontar com *Allegro* (andamento 1) da *Symphonie II* em Mi menor, opus 20), o final da *Symphonie III*, op. 28, é executado com a pedaleira a realizar um *ostinato* rítmico de quatro semicolcheias, sendo que as três primeiras do grupo executam um intervalo repetido de meio-tom (5^a, 4^a+, 5^a), e a quarta nota um apoio tonal ou harmónico. Importa realçar a dificuldade inerente à execução regular das três primeiras notas do grupo, em que participa necessariamente *ponta* (Λ), *calcanhar* (U) e *ponta* (Λ). Ao longo desta secção, pode haver tendência de perder o controlo exato da duração dos valores deste grupo de notas, por norma acelerando o seu valor (Fig. 26).

À semelhança de outras passagens em que a escrita sobe na tessitura, é possível compreender a necessidade que têm, estas passagens, de serem executadas em instrumentos de maiores recursos sonoros, como uso dos 16' nos manuais e os acoplamentos das oitavas inferiores. A própria dinâmica indicada pelo autor (*fff*), prova que estes recursos, além de essenciais na música sinfónica para Órgão, colaboram no preenchimento harmónico, no equilíbrio do espectro acústico e na percepção dos respetivos desenhos harmónicos.



Fig. 26 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 301-304⁷⁷

Existem algumas secções na edição original, onde se torna clara a ausência de indicações sobre a mudança de teclado (e outras) para o intérprete (ver exemplo da Fig. 27). Em situações como esta, torna-se necessário acorrer à boa compreensão para ajustar estes prováveis lapsos, a fim de corresponder com o discurso narrativo do autor. Na imagem da esquerda, observamos a indicação *G.P.R.*, que corresponde ao acoplamento dos dois teclados distintos (*Positive* e *Récit*) ao *Grand-Orgue*, sendo que a mão esquerda vem de uma secção inteira no *Récit*. À direita, corresponde a um desenho que advém do *Récit* e que, à semelhança da secção anterior (à esquerda), conflui para uma estrutura harmónica, onde a intensidade da textura sonora deve ser uniformizada. A boa compreensão sugere, por isso, o uso da mesma indicação *G.P.R.* após a pausa de colcheia (Fig. 27).



Fig. 27 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*,
comp. 68-70⁷⁸

⁷⁷ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 147);

⁷⁸ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 139-140);

A secção seguinte corresponde à reexposição com transposição do primeiro motivo temático, no baixo, com os similares padrões-*ostinato* iniciais (comp. 79). Esta nova secção é desenvolvida com recurso a apenas três vozes (*trio*) até à ponte (comp. 127). São 48 compassos, a três vozes, com a mesma densidade e estilo discursivo. Este género é, por fim, concluído pelo segundo tema que entra em género de coral, com polifonia a quatro partes. Sublinha-se a quebra sonora da textura tímbrica, ao modo de *piano subito* realizado com recurso às combinações de registos (ver indicações do autor na Fig. 28).



Fig. 28 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 131-132⁷⁹

Esta secção conduz, por fim, à entrada do baixo, com o primeiro tema em aumentação. Corresponde a uma secção imponente, em que domina a presença da *Pédale* e o *ostinato* da mão esquerda.

Antes da secção final, Vierne faz ouvir a última intervenção do segundo tema, agora ornamentado com um *ostinato* superior, executado exclusivamente na mão direita. A dificuldade desta secção está na interação das duas vozes da mão esquerda com a execução na *Pédale*. São evidentes algumas secções onde se coloca em prática algumas das características da dedilhação moderna, sobretudo com o *glissando* de dedos e de pé, como nos mostra a proposta de dedilhação na Fig. 29:

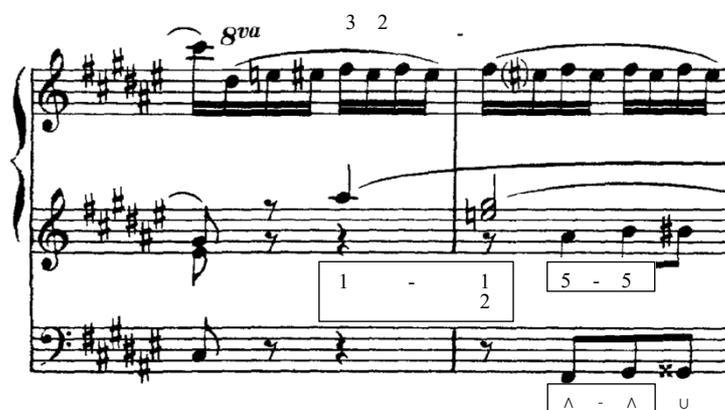


Fig. 29 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 261-262⁸⁰

⁷⁹ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 142);

⁸⁰ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 146);

Por fim, vem a secção final, caracterizada pela imponência do tema principal, pelos acordes da mão esquerda e pelo *ostinato* da *Pédale*. Anexada à melodia principal está uma segunda melodia que se vai repetindo e que contrapõe com o tema. Nesta *sempre legato* também não deve ser quebrado. Na mão esquerda está um efeito discursivo da narrativa musical que, semelhante em muitas passagens, lhe confere o efeito da precursão da orquestra devendo, por isso, ser breves na duração.

Na *Pédale*, a dificuldade está inerente à execução regular das três primeiras notas do grupo, em que participam necessariamente *ponta* (Λ), *calcanhar* (U) e *ponta* (Λ). Quanto maior é intervalo da quarta nota do *ostinato* de semicolcheias, maior é a instabilidade sentida pelo organista e menor é a noção do intervalo de oitava, que geralmente serve de referência e que evita a consulta visual (Fig. 30).



Fig. 30 - *Symphonie III*, op. 28, *Final*, comp. 272-276⁸¹

⁸¹ Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions (página 147);

V. 2 – Toccata Si b menor, Suite n° 2, op. 53

| | | | |
|-------------------|----------|----------|----------|
| Secção | Tema A | Ponte | Tema B |
| Tonalidade | bb>d | d>b>c# | c# |
| Compassos | 01>44 | 45>60 | 61>92 |
| Secção | Ponte' | Tema A' | Ponte'' |
| Tonalidade | C#>d>f>G | bb | Db>E>d |
| Compassos | 93>116 | 116>124 | 124>133 |
| Secção | Tema B' | Ponte''' | Tema A'' |
| Tonalidade | d>c | E>F#> bb | bb |
| Compassos | 133>140 | 141>170 | 170>180 |

Quadro 7 - Toccata Si b menor, Suite n° 2, op. 53 – Síntese analítica

A Toccata em Si b menor, op. 53, corresponde à obra VI da *Deuxième Suite* (segundo volume) das *Pièces de Fantaisie*. Foi escrita em dezembro de 1926 e é dedicada ao seu amigo Alexandre Russell, professor da Universidade de Princeton (EUA). Encontra-se entre as obras de maior exigência técnica de toda a obra de Louis Vierne. O seu discurso musical está inteiramente ligado aos desenhos pianísticos e virtuosos, e a sua forma em arpejos, caracteriza a forte influência que o piano provocou neste período da história e a seus compositores.

Com exceção dos apoios harmónicos pontuais e da secção final, a sua forma *sonata* (*ABA' + coda*), é desenvolvida, praticamente, com o recurso de três vozes, ao género de *trio*, em que cada voz constituinte se apresenta com uma melodia distinta e com movimentos independentes. O tema principal, constituído por uma sequência de vinte e sete semicolcheias, confere ao *Allegro* um discurso movimentado e incansável do início ao fim, porém *risoluto* (Fig. 31). Correspondendo ao género *Toccata*, o contexto narrativo e as combinações de registos assemelham-se às aberturas ou finais de sinfonias, com o *tutti*⁸² dos três teclados-base, *Récit*, *Positive* e *Grand-Orgue* mais *Pédale* (*R.P.G. + Péd.*).

⁸² A totalidade das combinações de registos (*tutti*), representa-se pelos *Fonds* e *Anches* (Fundos do Órgão e Palhetas), replicadas nas oitavas consequentes das dimensões dos tubos de 16', 8' e 4'. Ao *tutti*, por predefinição, não se associam os registos de mistura (*Cornet* e *Fourniture/cymbale*);

| | | |
|----------------------------------------|--|-----------------------------------------------|
| R. P. G. Fonds et Anches 16.8.4 | | Sw. Ch. G. Found. st. and Reeds 16.8.4 |
| Ped. Fonds et Anches 32.16.8.4 | | Ped: Found. st. and Reeds 32.16.8.4 |
| Claviers accouplés | | Key-boards coupled |

Allegro risoluto ♩ = 96

Fig. 31 - *Toccata Si b menor, Suite n° 2, op. 53, comp. 1-5*⁸³

O primeiro aspeto, detém-se na tonalidade de Si *b* menor. Apresenta cinco notas acidentadas, que oferecem algumas implicações técnicas para o executante. A inevitável recorrência dos primeiros e quintos dedos em teclas pretas, implica ao organista a necessidade em adquirir a consolidação da sua técnica, considerando o estado físico de “igualdade de dedos”. Especialmente neste género, cujo virtuosismo impera, o relaxamento das articulações, a ausência de tensões e o conforto das mãos deve ser o primeiro objetivo a concretizar, convergindo, por isso, para a assimilação da técnica ao teclado. Embora seja a solução comum a toda à *performance* do organista é, na verdade, a chave para o sucesso, sobretudo nesta obra.

O segundo aspeto a destacar, é necessidade de estudar e antever a melhor dedilhação que ajude na concretização do aspeto número um. Embora pessoal e, geralmente intransmissível, há certas dedilhações que forçosamente funcionarão melhor que outras, dentro o vasto leque de possibilidades. Neste caso concreto, optar pela dedilhação que albergue o máximo notas da frase musical, sem a necessidade de golpes de substituição de dedos. Verifique-se, por exemplo, as duas hipóteses possíveis (Fig. 32):

⁸³ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantasia*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 34);

opção 1

1 2 2 (4) (2) 1 1 (2) 2 1 1

MANUELS

G. P. R.
G. Ch. Siv. *ff*

5 3 5 1 3

opção 2

2 3 (5) (2) (2) 1

MANUELS

G. P. R.
G. Ch. Siv. *ff*

5 3 5 1 3

Fig. 32 - *Toccata Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 1-5*⁸⁴

As duas opções possíveis apresentadas, colocam em análise a disposição da mão na execução da primeira frase melódica do tema principal. A decisão passa por considerar o aspeto número um e dois referidos, para a seleção de dedilhações.

Na opção 1, a passagem do polegar acontece quatro vezes. Na opção 2, acontece uma vez. Ainda que a passagem do polegar seja amplamente utilizada pelo organista e prevista em qualquer formação de instrumento de teclas, provoca anatomicamente uma redução do ângulo de abertura da própria mão. Em contextos semelhantes aos da *Toccata* em análise, em que vigoram as passagens com desenhos de arpejos, quanto mais evitarmos os golpes de polegar, maior será a estabilidade de execução, contribuindo, desta forma, para a elevada taxa de acerto. Mesmo anuindo as ocorrências da passagem de polegar deste género, reiterando que a sua instrução e preparação é ampla em contexto académico e, por isso, natural aos instrumentistas de tecla, deparamo-nos ainda com uma opção, em que a sua execução vai permitir uma estabilidade maior da mão. Como tal, independentemente das faculdades técnicas, é a opção 2 que permite um encaixe perfeito das notas nos respetivos dedos, apenas com passagem de polegar que, por sinal, acontece em simultâneo com a mão esquerda. Este

⁸⁴ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantaisie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 34);

encaixe permite albergar o máximo notas da frase musical convergindo, por isso, para a estabilidade e conforto das mãos, e por sua vez, para a assimilação da técnica.

Este exemplo de estudo, corresponde à primeira abordagem de uma obra em fase de preparação. Todas as obras de Vierne se sustentam em decisões como esta, cujo a boa dedilhação conduzirá à melhor assimilação da obra integral, sobretudo das passagens de maior dificuldade.

A Fig. 33 apresenta um exemplo anteriormente já evidenciado, como sendo uma passagem que aspira cautela por várias razões. O primeiro grupo de semicolcheias corresponde a uma sequência de três tons inteiros, pelo que a sua execução passa por um *glissando* de pé. O segundo grupo de semicolcheias apresenta uma sequência semelhante, no entanto, na região mais grave da pedaleira, provocando um deslocamento do próprio corpo. A fim de executar as notas mais graves, o corpo do organista deve realizar um movimento de rotação, de modo a antecipar a região mais grave. Este movimento é realizado com o devido apoio numa nota do tempo forte. Na figura observa-se, por isso, a proposta de solução:

Fig. 33 – *Toccata Si b menor, Suite n° 2, op. 53, comp. 16-20*⁸⁵

Na secção em seguida, o autor elabora uma narrativa com uma sequência modulatória de meios tons e a respetiva variação. Este desenho é repetido na página final, antes de acontecer a coda final. Sendo a parte da mão esquerda na variação a de maior dificuldade, a Fig. 34 mostra também a sua proposta de resolução:

⁸⁵ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantasia*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 34);

Fig. 34 – *Toccata Si b menor, Suite n° 2, op. 53, comp. 24-26 e 28-30*⁸⁶

As notas da *Pédale*, embora não evidentes, correspondem às notas agregadas do acorde, que oscilam respetivamente entre a 6^a, a 7^a e a 9^a do acorde. A compreensão da estrutura harmónica base, como explana a Fig. 34, permite ao intérprete arranjar formas de preparação e consolidação mais rápidas, de maneira a melhorar a assimilação das passagens em que a própria harmonia não é evidente. Caso se mostre oportuno ao organista, esta indicação base da harmonia pode constar em partitura, em género de auxílio.

A ponte que interliga o segundo tema, inicia-se com a modulação do tema principal para dois tons acima, *Ré menor*, até confluir num *ostinato* com uma progressão harmónica, nos manuais. O respetivo *ostinato* é executado no *Récit* com a caixa de expressão integralmente fechada, antecipando a ambiência de entrada para o segundo

⁸⁶ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantaisie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 35);

tema. Esta típica forma de execução em Viérne e respetivas indicações confirmam a importância da dinâmica na literatura musical romântica, sendo que neste caso concreto evidenciam o tema na *Pédale* (Fig.35).

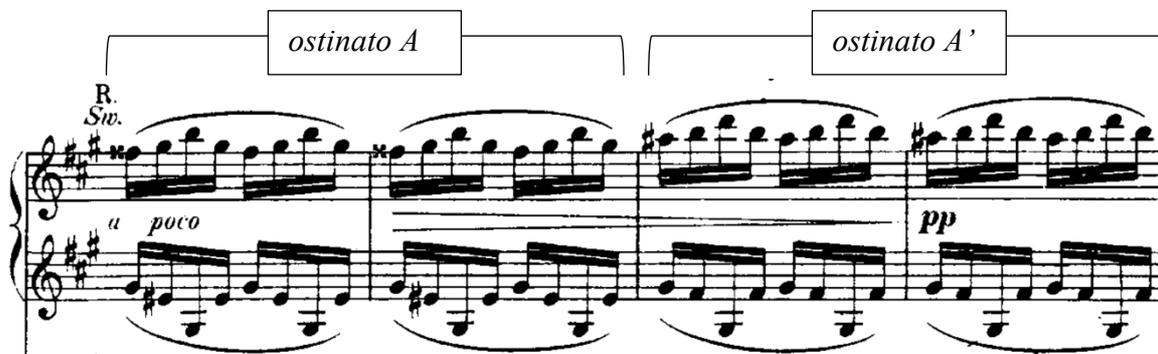


Fig. 35 – *Toccata Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 56-59*⁸⁷

O segundo tema é introduzido em *cantus firmus* e termina com uma sequência de 5^{as} diminutas (Fig. 36). Vai sendo reproduzido ao longo de quarenta compassos, constituindo por duas variações ao tema, cada uma delas com a sua particularidade (Fig. 36).

2º tema – *Pédale (cantus firmus)*



⁸⁷ Viérne, L., 1927. *Pièces de Fantaisie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 36);

2º tema (Variação I) – voz superior (melodia)

The image shows a musical score for the first variation of the second theme. It consists of three staves. The top staff is the vocal melody, marked 'G. P. R.' and 'G. Ch. Sw.'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the pedal part, marked 'Ped. G. P. R.'. The music is in G major and 7/8 time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

2º tema (Variação II) – *Pédale* (cantus firmus)

The image shows a musical score for the second variation of the second theme. It consists of three staves. The top staff is the vocal melody, marked 'G. P. P. R.' and 'G. Ch. Sw.'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the pedal part, marked 'Ped. G. P. R.'. The music is in G major and 7/8 time, featuring a cantus firmus in the pedal.

Fig. 36 – *Toccata Si b menor, Suite n° 2, op. 53. Tema II e variações*⁸⁸

A exposição do segundo tema e suas variações ocorre em sequência, sem ponte musical a intercalar, sendo que a exposição acontece do compasso 60 ao 75⁸², a primeira variação do compasso 76 até 90⁸² e, por fim, do compasso 92 até 99⁸² a variação número dois.

Grande parte das obras de Vierne apresentam a forma *sonata* como estrutura. Associado ao segundo tema, na maioria das suas obras, está uma ambiência contrastante. Neste caso concreto, em que impera o virtuosismo técnico, o segundo tema contrasta pela expressividade nele inserido. Observa-se, na Fig. 36, o início do acompanhamento escolhido para as duas variações. Ainda que com desenhos rápidos e característicos dos arpejos, eles devem colaborar, com a flutuação de tempo associada ao lirismo e o *cantabile* do segundo tema. A posição de Vierne quanto ao interpretar este género de melodias é clara: agregada às notas musicais há a expressividade, que traz o sentimento e o sentimento capta o ouvinte.

⁸⁸ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantaisie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 36-38);

*Music is a means to achieve the transcendent. Beyond words is the feeling, where the music lives*⁸⁹.

Para lá da expressão musical, estão os aspetos técnicos inerentes a esta interpretação. Não obstante à densidade criada entre o tema e os arpejos das partes intermédias, o intérprete deve guardar o absoluto *legato* de todas as partes constituintes, sobretudo a inquebrantável melodia do tema. Para o respetivo *legato* há, nesta secção, três situações que oferecem alguma resistência na execução e, por isso, não tão imediatas para o executante. No entanto, trata-se de *sequenciações* cromáticas, em que o executante pode, e deve, estabelecer padrões ou progressões na dedilhação semelhantes, como forma de absorção destas passagens pelo intérprete. Observe-se os exemplos seguintes, para os quais se apresentam as seguintes soluções:



Fig. 37 – *Toccata Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 74*⁹⁰



Fig. 38 – *Toccata Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 83*⁹⁰

⁸⁹ Vienne sobre o *rubato*/expressividade musical (Smith, 1999);

| | | | |
|----|--------|------------|----------|
| B' | 4 2 | 3 - 5 2 | 3 4 2 |
|----|--------|------------|----------|

Fig. 39 – *Tocatta Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 89-90*⁹⁰

Após esta secção mais lírica da obra, o autor elabora uma ponte dividida em duas partes: a primeira que recorre à escala de tons inteiros e a segunda à escala cromática, que serão frequentemente utilizadas a partir deste ponto da obra (excertos em Fig. 40).

Escala de Tons Inteiros

Escala Cromática

Fig. 40 – *Tocatta Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 100-103 e 104-107*⁹¹

⁹⁰ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantasia*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 37);

⁹¹ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantasia*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 38);

Em seguida, o autor elabora a reexposição do primeiro tema, com variação do acompanhamento, que corresponde aos arpejos das notas pertencentes à respetiva função tonal do acorde: *tónica* menor, Si *b* menor (comp. 121); *sobredominante* maior, Sol *b* maior (comp. 122); *subdominante* menor, Mi *b* menor (comp. 123); e, por fim, *dominante* maior, Fá maior (comp. 125). A dificuldade desta secção (comp. 117-141) corresponde aos seguintes dois aspetos: 1) a *execução do arpejo* e 2) às *notas de passagens* entre arpejos. Embora a conceção geral da *Toccata* seja constituída num todo por estas duas dificuldades, e não só, particularmente na secção de reexposição do primeiro tema com variação, que conduz ao final da obra, as dificuldades convergem pela densidade dos recursos composicionais que o autor recorre (arpejos com intervalos de sexta e os arpejos na escala de tons inteiros).

Para a execução dos arpejos e a respetiva posição de dedos/mão, a que se deve antever uma prática de teclado continuada e baseada em técnica de execução de escalas e/ou arpejos⁹², o executante deve escolher a melhor dedilhação que convenha à estrutura do arpejo. Como se verifica na Fig. 41, a estrutura do arpejo é feita com movimentos contrários entre a mão direita e esquerda. Sugere, por isso, o uso contrário de dedos, geralmente a começar em ambas com o primeiro dedo (1).



Fig. 41 – *Toccata* Si *b* menor, *Suite* n.º 2, op. 53, comp. 118-122⁹³

Para as notas de passagens entre os arpejos, o intérprete deve escolher uma dedilhação que permita fluidez entre o final do arpejo, a nota de passagem em si e o início do arpejo seguinte. Para este contexto, a Fig. 41 exemplifica duas passagens com arpejo, a

⁹² Para o desenvolvimento da técnica ao teclado, existem inúmeros métodos com instruções muito precisas sobre a posição das mãos, execução das escalas e arpejos, como outros exercícios associados às necessidades de cada executante (ex. Método de Lemmens, *École d'orgue*¹, *Méthode d'Orgue* de Marcel Dupré ou mesmo o Método de Hanon);

⁹³ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantasie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 39);

nota e o arpejo seguinte. O segundo dedo em ambas as mãos permite realizar como pretendido, além de proporcionar a consolidação de um padrão que se repete nos de mais exemplos semelhantes.

De seguinte, a ponte. Vai convergir para a reexposição do segundo tema. Para a ponte são utilizados os arpejos sobre acordes de sexta, que irão introduzir também a ambiência dos arpejos de sexta, na escala de tons inteiros (Fig. 42).



Fig. 42 – *Toccata Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 125-127*⁹³

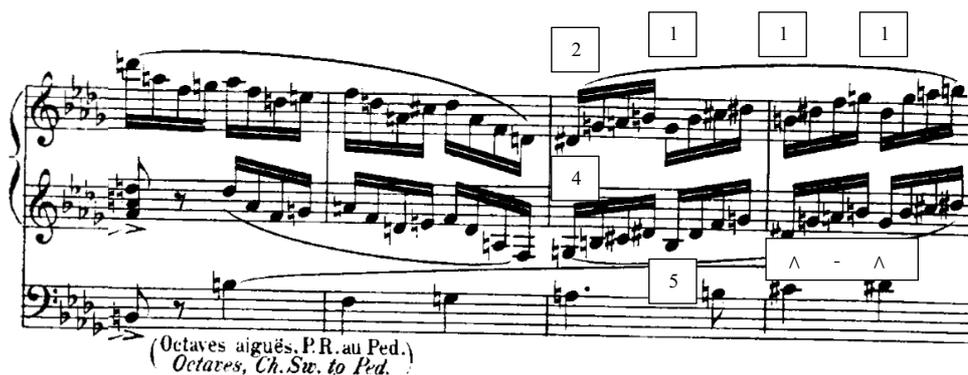


Fig. 43 – *Toccata Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 134-137*⁹⁴

Com o aparecimento do segundo tema, também ele modificado pela escala de tons inteiros, o autor inicia uma progressão padronizada com apoios de um arpejo. A sequência de dedos, por isso, corresponderá também a um padrão. É de destacar também a noção da técnica moderna de *Pédale*, já abordada, da *ponta* (Λ) externa e interna do pé, que permite executar o respetivo *legato* as notas presentes no último compasso. Ainda, a indicação de *Octaves aiguës* (oitavas agudas) do *Positive* e *Récit* para a *Pédale*. Os Órgãos modernos preveem, na sua estrutura, a possibilidade de utilizar o conceito de *acoplamento de extensão*

⁹⁴Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantaisie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 39);

de oitavas⁹⁵, além dos habituais acoplamentos (II/I, I/Péd. e II/Péd.). Referir o acoplamento do *Récit* para o *Grand-Orgue* com a extensão da oitava inferior ou superior (16/16'R.GO. ou 4/4' R.GO.), significa duplicar as notas na região inferior ou superior, conforme pretendido. Nesta indicação, o autor, antevê a existência de um pedal de acoplamento nas oitavas superiores do *Récit* e *Positive* para a *Pédale*, de forma a evidenciar e sobressair o segundo tema, com sua transposição e alterado pela escala de tons inteiros. A segunda parte do segundo tema que, no compasso 142, destaca uma sequência de cromatismo e intervalos de quarta aumentada, vem de novo introduzir a ambiência cromática da obra.

À ponte que se segue, associa-se a polifonia agregada ao mesmo e constante contexto rítmico. A dificuldade detém-se na execução da sequência dos intervalos de sexta e quinta da mão direita que, com a respetiva velocidade de execução, evidenciam alguns problemas técnicos para o organista. A solução da dedilhação nas duas passagens apresentadas na Fig. 44, serve de exemplo para as restantes:

Fig. 44 – *Toccata Si b menor, Suite n° 2, op. 53, comp. 146-147 e 150-151*⁹⁶

⁹⁵ Grande parte harmónios reinventados no séc. XIX, continham um puxador reservado ao *Double bass* ou *Treble coupler* (extensão para os oitavas inferiores e superiores, respetivamente). Esta definição foi amplamente usada na conceção dos Órgãos modernos;

⁹⁶Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantasie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 40);

Ainda que a solução de dedilhação esteja encontrada, este género de passagens não dispensa a devida atenção à sincronia de execução entre as mãos. O organista, durante o processo de estudo e assimilação, pode procurar realizar exercícios isolados que simulem a respetiva sequência de quartas aumentadas, de modo a que o desenvolvimento técnico garanta a clareza e sincronia de execução.

Associada à dificuldade anatómica da própria mão, existe uma passagem em particular, onde a clareza objetiva da mão esquerda é, na verdade, quase inatingível (ver Fig. 45). A interação rápida do quarto e quinto dedo dificulta, por isso, a execução.

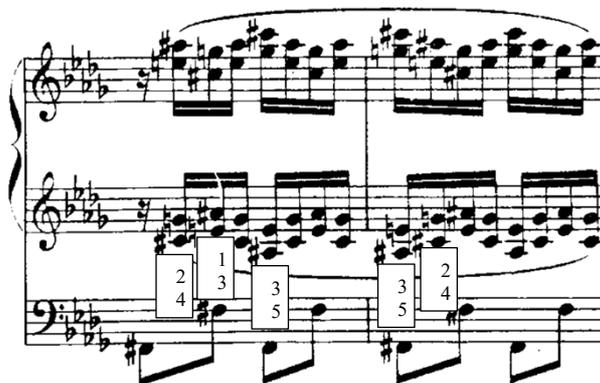


Fig. 45 – *Tocatta Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 156-157*⁹⁶

A finalizar este quadro de situações mais exigentes desta obra, do ponto de vista técnico, reitera-se o padrão rítmico final da *Pédale*, frequentemente usado por Vierne. Trata-se de uma sequência de notas que obrigam a alternância das pontas e calcanhar do mesmo pé. Dado o contexto *Allegro* em que nos inserimos, o organista reconhece a limitação anatómica da articulação, ao executar esta passagem com a clareza e controlo pretendido (Fig. 46).



Fig. 46 – *Tocatta Si b menor, Suite nº 2, op. 53, comp. 166-170*⁹⁷

⁹⁷ Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantaisie*. Paris: Editions Henry Lemoine (página 41);

Por fim, ocorre a coda final, com o tema principal a ser reexposto ao género de cânone. Este final tem a particularidade de ter um suposto *allargando*, natural de uma interpretação, ser impedido pela indicação *senza ritard*, cujo relaxamento acontece apenas no último acorde.

V. 3 – *Cortège*, op. 31 (transcrição para *Grand-Orgue*)

| | | | |
|-------------------|--------|--------|---------|
| Secção | Tema A | Ponte | Tema B |
| Tonalidade | c | c>f | f |
| Compassos | 01>09 | 10>14 | 15>20 |
| Secção | Tema A | Ponte' | Tema A' |
| Tonalidade | c | c>f>c | c>C |
| Compassos | 21>28 | 29>40 | 41>50 |

Quadro 8 - *Cortège*, op. 31 – Síntese analítica

O próximo objeto de estudo detém-se no *Cortège*, op. 31, da coleção *24 Pièces en style libre*. Reiterando o que já fora indicado em capítulos anteriores, esta coleção de dois livros, foi composta em 1913 e publicada em 1914. Indicada harmónio ou para Órgãos de menores dimensões, não exigem *Pédale* na sua interpretação. Como o alinhamento desta investigação se sustentou numa abordagem que, em tudo, incluiu o órgão sinfónico, decidiu-se contrapor, a esta obra, a respetiva transcrição para *Grand-Orgue*, elaborada pelo Professor Doutor António Mota, responsável pela disciplina de Órgão e associado da Universidade de Aveiro.

Transcrição é, por definição, *escrever a mesma coisa noutra local*⁹⁸. Contextualizando, é escrever a música original de Vierne, adaptando-a aos recursos do órgão sinfónico. O que esperar, portanto, de uma transcrição neste contexto? Deveremos encontrar de imediato o uso extensivo da *Pédale*, adaptando as secções do baixo harmónico e suas figurações; a duplicação da harmonia e, eventualmente, melodias, com as notas correspondentes à narrativa original; a divisão equitativa e respetiva partilha de notas; e, por

⁹⁸ *Transcrever*. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/transcrever>>. Acedido a: 15 de setembro de 2020;

fim, a adaptação das sonoridades modernas, que melhor caracterizem a junção da ambiência original com os timbres do órgão sinfónico.

Observemos os primeiros três compassos do *Cortège*, op. 31 (original) e os primeiros compassos da transcrição (Fig. 47):

Fig. 47 – *Cortège*, op. 31⁹⁹ e Transcrição para *Grand-Orgue*, comp. 1-4

O autor da transcrição colabora com o preenchimento harmónico esperado. A secção melódica permanece no baixo, agora evidenciada pela *Pédale*. Em *A*, o acorde original corresponde a Fá maior com sétima agregada. Na transcrição falta a sétima anexada ao acorde, colaborando com a respetiva duplicação prevista na *Pédale*. A melodia conduzida pelo baixo, passa para a parte tenor da polifonia, e assim continua, enquanto a harmonia constrói uma progressão cromática, típica de Vierne. O autor corresponde à narrativa, usando

⁹⁹ Vierne, L., 1914. *24 Pièces en style libre*. Paris: Durand Editions Musicales;

a *Pédale* apenas como o apoio da harmonia original. Esta progressão conduz à reexposição do tema principal, com variação da mesma melodia (Fig. 48).

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, labeled 'Original', shows a complex texture with dense chords and intricate rhythmic patterns in both the treble and bass clefs. The bottom staff, labeled 'Transcrição', shows a simplified version of the same music, where the dense textures are reduced to essential harmonic and melodic elements, making it more suitable for a grand organ. The transcription maintains the overall structure and key signature of the original but uses fewer notes and simpler voicings.

Fig. 48 – *Cortège*, op. 31¹⁰⁰ e Transcrição para *Grand-Orgue*, comp. 5-7

Esta secção conduz à exposição de um suposto segundo tema ou à antecipação do mesmo ou mesmo de ponte. Embora o original não esclareça se se trata de uma mudança de secção ou não, é certo que os desenhos e apoios rítmicos usados até então, desfiguram-se nesta suposta nova secção. Mais adiante, o original apresenta a indicação de mudança de teclado ou de registos. Admitimos, no entanto, uma antecipação da nova secção, com a nova narrativa e a redução da intensidade de registos, como sugere a transcrição (ver Fig.48).

O segundo tema, na maioria das obras em Vierne, é apresentado com recurso à densidade harmónica e à presença da polifonia. Por isso, é essencial nestas secções colaborar com a textura desta sonoridade. Ainda que Vierne explore, frequentemente, a capacidade física das mãos do organista, neste contexto exclusivo dos manuais, o próprio é sabedor das limitações da mão humana, pelo que reduz a quantidade de notas em ambiências mais harmónicas como esta. No entanto, a densidade permanece: mesmo a três vozes, executar a obra original implica os constantes *glissandos* de dedos, sobretudo do polegar, de modo a

¹⁰⁰ Vierne, L., 1914. *24 Pièces en style libre*. Paris: Durand Editions Musicales;

permitir a sua interpretação, sempre vigorando o *legato*. Na transcrição, o autor sustenta a exposição do segundo tema com as notas originais, apenas distribuindo-as pelas mãos, ao género de *trio*. Tem duas interpretações possíveis a considerar: a conceção de *transcrever* é, como dissemos, copiar do original sem alterar a narrativa; no entanto, é também adaptar uma possível previsão do que seria conhecer esta obra em *Grand-Orgue*, composto pelas mãos do próprio Vierne. Nesta perspetiva, parece pertinente que esta segunda secção seja completada com maior densidade de notas e com acrescido preenchimento harmónico. Sem alterar o próprio texto e sem conceber notas aleatórias a gosto pessoal, sugere-se o prolongamento de notas comum à melodia e acordes, que encaixem na harmonia restante.

Original



Transcrição



10



Fig. 49 – *Cortège*, op. 31¹⁰¹ e Transcrição para *Grand-Orgue*, comp. 8-12

¹⁰¹ Vierne, L., 1914. *24 Pièces en style libre*. Paris: Durand Editions Musicales;

A secção de transição de teclado (*R.*), o autor da transcrição segue o modelo exato do original, contrastando a nova narrativa com a ausência da *Pédale*. Entretanto, ocorrem notas na *Pédale* que auxiliam na partilha das notas originais da mão esquerda. Embora a transcrição não apresente indicação, subentende-se que a *Pédale* abandone o acoplamento ao *Grand-Orgue* (teclado I), deduzindo apenas acoplamento ao *Récit* (*R.*) (Fig. 50).

Transcrição

Fig. 50 – *Cortège*, op. 31 - Transcrição para *Grand-Orgue*, comp. 13-15

A partir do compasso 19, Vierne retoma o tema principal, configurando-lhe uma secção de transposição, que retoma à secção similarmente contrastante a que apelidámos de antecipação da nova narrativa. Como tal, a transcrição segue os mesmos moldes com a reexposição integral do tema até ao compasso 30. De seguida, na transição do compasso 30 para 31, surge um material discursivo novo que, na sua estrutura, pode ser evidenciado como ponte. Apresenta característica modulatória, contrasta com a densidade do primeiro e segundo temas e atenua a intensidade principal. Sonoramente, o próprio original indica-nos a redução considerável da presença sonora, retirando as palhetas do teclado principal com “*ôtez Anches G.*”. Em suma, esta nova narrativa é executada sem recurso à *Pédale* e tem por base um *figuralismo* por imitação, em que as três vozes constituintes vão progredindo no discurso, elaborando desenhos rítmicos e melódicos ao longo da progressão modulatória. A transcrição revela, pois, uma consolidação da narrativa original, respeitando a essência desta secção de transição. É, pois, estruturada igualmente e exclusivamente para os manuais, conduzindo ao contraste da secção final, com a entrada da *Pédale*.

Original - *ponte*

Fig. 51 – *Cortège*, op. 31, comp. 31-32¹⁰²

O início da secção final é antecipado por uma gradação sonora, iniciada no *Récit* (comp. 35), consolidada no *Grand-Orgue* com a mesma narrativa (comp. 37) e, por fim, a confirmar-se com o original a restabelecer as sonoridades iniciais, com as palhetas no *Grand-Orgue* (*Anches G.*). Como tal, no comp. 39 surgem os desenhos rítmicos do tema inicial, ornamentados com um *ostinato* na mão esquerda, estruturado essencialmente por arpejos.

Original

Fig. 52 – *Cortège*, op. 31, comp. 31-32¹⁰²

¹⁰² Vierne, L., 1914. *24 Pièces en style libre*. Paris: Durand Editions Musicales;

Na transcrição, o autor colabora com o texto original, proporcionando o uso extensivo da *Pédale* e o respetivo preenchimento da harmonia. A *Pédale* executa o *ostinato* e os manuais elaboram o preenchimento harmónico. Haveria duas opções viáveis para transcrever corretamente esta secção: 1) o *ostinato* executado na *Pédale*, com os apoios harmónicos nos manuais, tal como sugere o autor da transcrição; ou 2) o *ostinato* a ser executado na mão esquerda, com *Pédale* a participar nos apoios harmónicos. Na verdade, acredito que, se o próprio Vierne transcrevesse a sua obra, optaria pela primeira opção, tal como sugere autor da transcrição. Basta verificar a quantidade de vezes que, nas suas obras, ocorre a uma narrativa mais movimentada na *Pédale*, sobretudo em finais dos andamentos mais relevantes. No entanto, creio que a opção 2) proporciona o efeito igualmente desejado, acrescentando ainda à narrativa dois aspetos a considerar: primeiro, a uniformização sonora na ligação entre *ostinato* e seu prolongamento em forma de cadência, pela mão esquerda e direita (comp. 42-43); e segundo, evita a excessiva mistura acústica do espectro frequencial da pedaleira, que poderá camuflar a interação pontual dos apoios harmónicos (Fig. 53).

Transcrição

Fig. 53 – *Cortège*, op. 31 - Transcrição para *Grand-Orgue*, comp. 39-44

A considerar a opção apresentada pelo autor, a dificuldade está na execução da *Pédale* e respetiva articulação das pontas e calcanhar. Na Fig. 54 encontra-se uma proposta que soluciona a respetiva articulação, a repetir sempre que o mesmo padrão acontece.

Por fim, o *alargando poco a poco* que finaliza a obra. A junção do preenchimento harmónico com a linha melódica do baixo, agora estruturada na *Pédale*, confere a esta secção uma imponência sonora singular ao órgão moderno. Os últimos compassos, surge a *Pédale* dupla, recurso amplamente usado por Vierne nos seus finais de andamentos.

Transcrição

Allargando poco a poco...

45

fff

Fig. 54 – *Cortège*, op. 31 - Transcrição para *Grand-Orgue*, comp. 39-44

Em conclusão, levantaríamos a questão semelhante àquela que nos permitiu abrir o pensamento para estes comentários: o que encontrámos nesta transcrição? Encontrámos o referido uso extensivo da *Pédale*, adaptada às secções do baixo harmónico e suas figurações; a duplicação e preenchimento da harmonia, com as notas correspondentes à narrativa original e por último, provavelmente o critério mais importante, o respeito pelo discurso musical da partitura original.

VI – A PERFORMANCE

Anexada à compreensão técnica, ao reconhecimento e à solução das dificuldades que podemos encontrar na interpretação das obras de Vierendeel, está também a vertente performativa agregada a qualquer músico que interaja com público. O organista, enquanto agente que convive com a *performance* e o momento instantâneo, deve também procurar estabelecer um equilíbrio mental que permita, em contexto de *performance*, estar inteiramente ligado ao contexto musical, impedindo perturbações ou desconcentrações exteriores. Naturalmente, este exercício mental, ligado às emoções e ansiedade, advém de um estudo prévio e bem preparado, caso contrário as evidências da falta de boa preparação musical são as primeiras a sobressair.

A ansiedade é das perturbações mais referidas por músicos associados ao exercício performativo. A natureza da ansiedade é puramente emocional, ligada à projeção mental de um futuro que ainda não aconteceu. Controlar a ansiedade envolve, por isso, muito mais do que um esforço de controlo momentâneo numa situação de maior exigência, como a *performance*. Convém, ao organismo, um equilíbrio que o permita responder às vicissitudes da vida e esse equilíbrio pratica-se com um estilo de vida saudável: boa alimentação, prática regular de exercício físico, balanço estável entre a vida pessoal e a vida emocional, e permitir-se obter diariamente as horas de sono recomendáveis.

O contexto performativo, ativa o sistema biológico associado à ação e reação, o Sistema Nervoso Simpático. Este, por sua vez, aumenta o ritmo cardíaco, a pulsação e a respiração. A consequência desta reação são as tremuras corporais. Para contrariar esta reação quase incontrolável, é necessário restabelecer os valores biológicos normais, associados ao Sistema Nervoso Parassimpático. Para o ativar, há três processos-chave que convergem eficazmente para o seu controlo: *autorreconhecimento*, *aceitação* e *respiração*. O *autorreconhecimento* permite gerir melhor as emoções no momento e conhecê-las previamente, para que aquando a sua chegada, o efeito negativo não surpreenda o indivíduo. *Aceitação* é a consequência do *autorreconhecimento*, pois ao conhecer as suas reações corporais, aceita-se a si mesmo, enquanto portador de características e reações corporais normais, em momentos de maior exigência. Por fim, concluindo estas considerações gerais, a *respiração* controlada, como a respiração quadrada, *Técnica de Alexander* ou *Yoga*, é o ultimato fundamental no restabelecimento dos valores de tensão biológica normais (Steptoe, 2001).

Este assunto de caráter emocional, concretiza-se, por isso, num estado físico que influencia o intérprete nos momentos performativos. No meu caso concreto, mesmo admitindo uma base longa e sólida na preparação do evento performativo, sou influenciado negativamente, sem exceções, por todas as perturbações emocionais acima referidas. Por norma, o peso da responsabilidade em transmitir a música ao público fruidor, é sentido na véspera do evento. Associado a esta emoção, está a tentativa de antever mentalmente o que poderá acontecer na *performance*. Tal como descrito, este pensamento é gerador automático de ansiedade. A ansiedade, provoca um estado de incerteza sobre as dificuldades gerais e/ou pontuais que conhecemos no repertório a executar o que, por sua vez, se traduz em acorrer de imediato ao instrumento para as rever exaustivamente as passagens de maior relevância técnica. Naturalmente, referindo-o com conhecimento de causa, é o momento menos favorável ao estudo oportuno. Nele, o sentimento de incerteza é frequentemente crescente e ampliado, e traduz-se na incerteza de nós próprios e mesmo das nossas capacidades. Por todas estas razões, a noite que antecede o evento é, emocionalmente, agitada, quando se deveria de caracterizar por um descanso reparador.

O dia da *performance* é, também no meu caso, caracterizado por um certo estado de inquietação emocional. Em primeiro lugar, pelo descanso referido não ocorrido. Sou influenciado por um sentimento de incerteza se, por não sentir o descanso esperado, me encontro em condições de apresentar dignamente a música. Em segundo, procuro a energia através dos alimentos. No entanto, ainda que colaborem para uma alimentação cuidada, o ato de deglutição é afetado pelo meu estado primordial de ansiedade. A tendência é, naturalmente, ingerir poucas quantidades de alimentos/calorias que poderá, eventualmente, refletir-se em quebras de tensão nos momentos de maior pressão emocional. Por fim, os minutos que antecedem o evento performativo são caracterizados por calafrios, que culminam numa sensação de frio e tremuras corporais.

Este cenário é dramático para a vida de um intérprete. À semelhança de todos os aspetos técnicos do instrumento, que se desenvolvem em contexto académico, considero fundamental o intérprete passar por um processo interno de autoaprendizagem e autoconhecimento. Primeiro, é necessário experienciar as reações normais do nosso lado emocional, face ao momento performativo. Através da experiência obtemos autoconhecimento, que nos leva à compreensão de nós mesmos. A compreensão evolui para a autoaceitação, que equilibra as nossas emoções e ajuda a libertar a tensão física, assim,

associada (Steptoe, 2001). Por fim, o estado de ansiedade, que além de comum a todos, mais ou menos manifestado, deve ser aceite como um mecanismo emocional, associado a uma reação instintiva de defesa para as situações externas que envolvam preocupação. Resulta, por isso, numa reação interna incontrolável.

Posto este conhecimento e aceitação, é necessário associar ao evento performativo um sentimento de autoconfiança pessoal, considerando uma preparação sólida e duradoura, além das nossas capacidades intelectuais e musicais. Considerando todos os aspetos mencionados, o sentimento de impotência face à *performance* vai sendo, geralmente, esvanecido ao longo dos primeiros compassos da apresentação musical. Conflui-se, portanto, para o objetivo principal de qualquer músico: a recompensa interna, na felicidade do ouvinte.

CONCLUSÃO

O aprofundamento da temática realizado ao longo do período de investigação académica, de desenvolvimento pessoal e técnico ao Órgão, permitiu compreender e interligar a narrativa e conceção musical de Vierne com o seu contexto cultural, o seu percurso profissional e também pessoal. A sua principal produção musical, adveio de uma experiência e conhecimento inigualável sobre o funcionamento e espectro sonoro do *Grand-Orgue*. Vierne traduzia na sua narrativa musical um domínio profundo do instrumento com conseqüente impacto na sua escrita, que se afigura tecnicamente difícil e complexa, mas sem impossibilidades. Do ponto de vista tímbrico, colaborou com a visão fundamental de Cavallé-Coll sobre a definição do órgão sinfónico, enquanto instrumento que sintetiza uma orquestra.

O seu percurso profissional permitiu explorar todas as capacidades inerentes ao órgão sinfónico, dado os postos de trabalho que ocupou e sobretudo nas maiores catedrais de França, tanto em Sainte-Sulpice como em Notre-Dame. As indicações de partitura, os efeitos tímbricos desejados, o leque das dinâmicas, as pausas de respiração no final de secções, e outras de mais características singulares, em tudo demonstram um conhecimento absoluto das capacidades e comportamento do *Grand-Orgue*, considerando a sua interação acústica nos grandes espaços. A simbiose *espaço-som* é evidenciada em partitura através de sinaléticas particulares, que devem, pois, confluir na interpretação da sua obra.

Os recursos harmónicos, em Vierne, advêm de uma evolução pessoal do próprio compositor. Torna-se, por isso, clara a associação entre as suas primeiras composições sinfónicas por exemplo, e a co-relação musical com os seus mestres. Exemplo disso é a referida ambiência tonal da sua *Symphonie I* (op. 14, 1899), intrínseca à textura harmónica de Franck e Widor, em género de homenagem. As *Symphonie II* (op. 20, 1902) e *III* (op. 28, 1912) apresentam uma linguagem mais pessoal e complexa, já concebidas em plena maturidade, envoltas nos dissabores da sua vida pessoal que, provavelmente, se revelaram na densidade harmónica e texturas utilizadas. Nas restantes obras, posteriores a estas referidas, podemos já encontrar ambiências modernas da harmonia, com diversos usos da escala cromática, a escala de tons inteiros e pentatónica e, em composições mais recentes, a própria escala octatónica.

Do ponto de vista da narrativa, podemos afirmar que a obra de Vierne subscreve as características da Moderna Escola Francesa para Órgão. Baseia-se, pois, à semelhança desta

nova corrente, sob forte influência da técnica para piano. Os desenhos movimentados e virtuosos, a larga produção de escalas e arpejos, conferem-lhe uma narrativa comum à escrita pianística. O uso da *Pédale* sob a forma de apoios harmónicos é característica comum aos compositores desta corrente. No entanto, Vierne, estilisticamente, permanece distinto dos demais autores do seu período. A primeira razão, passa pelo amplo uso das escalas já referidas e pouco convencionais, como a escala pentatónica e de tons inteiros, além das secções inteiramente cromáticas, construindo uma atmosfera própria, reconhecível e singular; o segundo aspeto, passa pelo uso de padrões-*ostinato*, que se desenvolvem sobre um tema ou acordes, ou até mesmo nas secções da *Pédale*; a terceira razão, refere-se na ambiência única do seu lirismo, frequentemente solitário, melancólico e terno, muito ao género de Franck; e, por fim, o quarto tópico detém-se na minuciosa preparação dos timbres e na indicação de texturas sonoras próprias, através das combinações de registos. Estas características são profundamente similares ao movimento mais comum em França, na transição do século XIX para XX, o *Impressionismo*, do qual se insere, por exemplo, Claude Debussy (1862-1918). Precisamente Debussy, que era grande admirador da música de Vierne, considerava-o pertencente às novas índoles da música francesa do seu período. Do reportório para Órgão de Vierne, Debussy sublinhava a atmosfera densa e muito pessoal da *Symphonie II* em Mi menor, opus 20.

A escrita musical de Louis Vierne subentende uma atmosfera tímbrica muito característica, pessoal e indissociável. Por isso, executar as suas obras fora deste contexto sonoro pode, evidentemente, desvirtuar a conceção original do autor. Isto é, executar as suas sinfonias em Órgãos de pequenas/médias dimensões seria desconfigurar uma envolvimento sonora prevista pelo autor, sem falar dos demais problemas técnicos que se levantariam contra o organista. O mesmo acontece para as *Pièces de Fantaisie* que, originalmente, o autor as atribui para *Grand-Orgue*. Porém, ficam por considerar as *24 Pièces en style libre*. Vierne indica que esta coletânea pode ser executada em instrumentos de menores dimensões, até pelo facto de não serem estruturadas integralmente para *Pédale*. Em suma, parece-me pertinente considerar um critério, não estético ou a gosto do intérprete, mas sim das capacidades técnicas dos instrumentos em questão. Para as sinfonias, faz sentido assumir que o Órgão necessita de albergar uma quantidade determinada de efeitos sonoros, que passam tanto pela intensidade geral e texturas do instrumento, como pelas indicações técnicas da partitura, como por exemplo, nas sinfonias com o uso do 16' nos manuais ou os

acoplamentos das oitavas inferiores. Tudo o resto - o timbre, a textura sonora e a estrutura do instrumento, etc - terá que colaborar com a ambiência pretendida pelo autor.

Para a preparação de uma *performance* baseada em obras de Louis Vierne, é necessário albergar todo um percurso formativo e evolutivo que, por vezes, demora anos ou décadas a dominar. O nível técnico que estas obras exigem, requer do organista o domínio completo dos movimentos das mãos e dedos face ao teclado. Pessoalmente, considereei ter algumas dificuldades técnicas mais evidentes, que exigiram de mim, ao longo destes anos, estimular e exercitar concretamente os músculos das mãos e dedos, de modo a aliviar tensões e a promover a independência entre eles, como as passagens que envolvem a interação do quarto e quinto dedo. Acresce também a independência dos pés. A compreensão da dinâmica sonora em Vierne, traduz-se numa participação extremamente ativa da caixa expressiva, pelo que significa antecipar a participação de um dos pés no pedal expressivo, sem descuidar a execução, frequentemente, em simultâneo da *Pédale* com o outro pé.

Existem também, vários aspetos técnicos que, na verdade, estão relacionados com a construção técnica dos instrumentos, sobretudo no que concerne à estrutura mecânica, quer dos teclados/*Pédale* e manípulos de registos, quer da caixa expressiva. Naturalmente que a escrita dos autores da Moderna Escola para Órgão foi evoluindo, tanto quanto evoluiu a construção do próprio instrumento. Essa evolução veio, na verdade, facilitar a execução, como é o caso do referido *Sistema Barker* no século XIX. Sem este sistema, que na prática atenua o peso geral da tração mecânica dos teclados, seria impraticável compor certas passagens, que se poderiam revelar impossíveis de executar. Este sistema, embora falível, permitiu-lhes trazer para o repertório de Órgão o virtuosismo associado ao piano, as exigências do *legato* e o elevado preenchimento harmónico. Hoje em dia, quanto menos perturbações mecânicas tiver o organista melhor, naturalmente. Os sistemas modernos de hoje conferem ao órgão sinfónico uma leveza e precisão mecânica extraordinária, além dos recursos a combinações de registos automáticas, em que o próprio organista se sente capaz de ficar horas a tocar. No entanto, este tipo de construção ainda não corresponde à maioria dos Órgãos, pelo que o organista se vê, maioritariamente, atormentado para executar este tipo de repertório. Não obstante às capacidades sonoras do instrumento, os aspetos mecânicos dificultam, por isso, a interpretação fluída das obras, concretamente após século XIX. Este facto, faz com que o organista esteja constantemente subjacente à estrutura singular de cada instrumento que toca.

O estudo da narrativa de Vierne veio consolidar uma abordagem teórica, cujo seu único fim é puramente performativo. Foi possível verificar que a maior parte das seções que aspiram dificuldades de execução, são maioritariamente resolvidas com uma boa análise de dedilhação. Escolhida a dedilhação e corretamente trabalhada, as partes difíceis passam a ser assimiladas por processos quase automáticos. Há também passagens que levantam os problemas técnicos de cada organista, como por exemplos os *legatos*. Para elas se pode elaborar exercícios de consolidação técnica, que ajudam a resolver a respectiva dificuldade, com processos de repetição e persistência.

É inegável afirmar que Vierne constituiu uma ponte transitória entre um universo musical romântico/sinfônico e a música moderna/contemporânea. O seu legado musical foi seguido primeiramente pela sua descendência musical, Marcel Dupré (1886-1971) e Maurice Duruflé (1902-1986). Destes seus discípulos, prosseguiu o mundo moderno e contemporâneo da música, correspondendo à nova descendência musical, com Olivier Messiaen (1908-1992) e Jehan Alain (1911-1940).

Este projeto artístico contribuiu, pessoalmente, para reformular quatro aspetos considerados essenciais e, porventura, básicos da formação de qualquer organista, como a posição e postura ao teclado, a associação de expressividade à interpretação de uma obra, o cuidado na interação do som num espaço e, por fim, à manutenção constante da técnica ao Órgão. Fora do teclado, ensinou que o fenómeno da ansiedade, amplamente referido pela comunidade de músicos e associado à *performance*, pode ser atenuado com processos acessíveis a qualquer mente. Naturalmente, tal como qualquer exercício de técnica ao teclado, requer treino, dedicação e persistência.

Concluo parafraseando o próprio autor: depois das notas vem a música. Depois da música vem o transcendente. Se fazer música estiver ao nosso alcance, ao nosso alcance estará sempre o transcendente. E aí, até os mais frígidos ouvirão a música.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- Arnold, C., 2003. *Organ Literature: a comprehensive survey*. Nova Jérσία: Scarecrow press, Inc.;
- Bedford, W., 1942. *The Organ Symphonies of Louis Vierne*. Columbia: University of Missouri;
- Billingham, R., 2003. *Questionable Notes in Vierne's Six Symphonies - The Organist*. Nova Jérσία: Scarecrow press, Inc.;
- Burrows, J. 2007. *Classical Music*. Londres: Dorling Kindersley Limited;
- Cantagrel, G., 1994. *Guide de la musique d'orgue*. Paris: Editions Fayard;
- Cantrell, S, 2003. *Louis Vierne: His Life and Works - The American Organist*, Nova Jérσία: Scarecrow press, Inc.;
- Frazier, J., 2007. *Maurice Duruflè – The man and his*, Nova Iorque: University of Rochester Press;
- Gavoty, B., 1943. *Louis Vierne - La vie et l'œuvre*, Paris: Éditions Buchet/Chastel;
- Grout, D.; Palisca, C., 1998. *A History of Western Music*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Inc.;
- Laukvik, J. 2010. *Historical Performance Practise – Part 2: Romantic Period*. Estugarda: Carus-Verlag;
- Meece, E., 2001. *Louis Vierne, the Man and his Music*. Oxford: University Press;
- Smith, R., 1999. *Louis Vierne: Organist of Notre-Dame Cathedral*. Nova Iorque: Pendragon Press Hillsdale;
- Stanley, J., 2006. *Classic Music – The Great Composers and Their Masterworks*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda.;
- Steptoe, A. 2001. *Negative emotions in music making: The problem of performance anxiety*. Oxford: Oxford University Press;
- Thislethwaite, N.; Webber, G., 1998. *The Cambridge Companion to the Organ*. Cambridge: University Press;
- Young, S., 1994. *The Life and Work of Louis Vierne, 1870-1937*. Boston: University.

Documentário

Fraser, W. e Still, S. (Realização). (2013). *The Genius of Cavallé-Coll*. Paris: Fugue State Films.

Sites de interesse

- *Orgues des France et dans le monde*. Disponível em: <<http://orguesfrance.com>>. Acedido a: 14 de junho de 2020.

- *International Historical Organs Recordings Collection*. Disponível em: <<https://www.ihorc.com/louis-vierne>>. Acedido a: 7 de fevereiro de 2020.

- *Corleoni, Adrian. Louis Vierne*. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/artist/louis-vierne-mn0001516494/>>. Acedido a: 12 de janeiro de 2020.

Textos musicais

- Vierne, L., 1914. *24 Pièces en style libre*. Paris: Durand Editions Musicales;

- Vierne, L., 1996. *Organ Symphonies Nos. 1, 2 & 3*. Nova Iorque: Dover Editions;

- Vierne, L., 1927. *Pièces de Fantasie*. Paris: Editions Henry Lemoine.

ANEXO A – BREVE ICONOGRAFIA DE VIERNE



Fig. A.1 – Louis Vierne em 1897 (Smith, 1999)

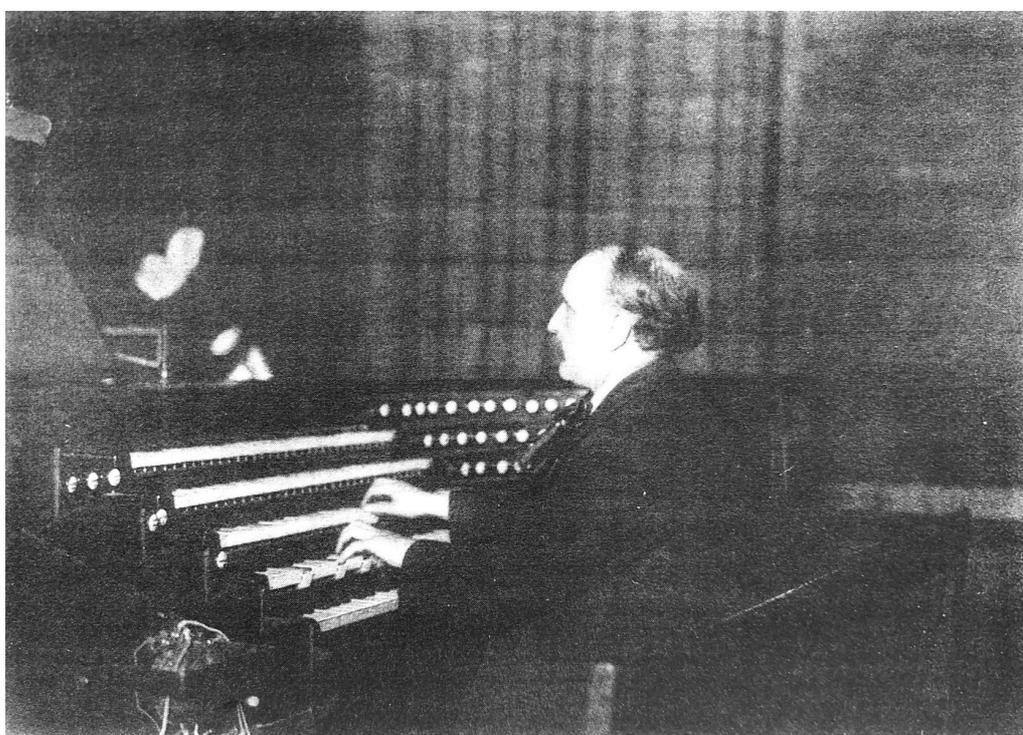


Fig. A.2 – Louis Vierne na consola do Órgão de Notre-Dame em Paris (Smith, 1999)



Fig. A.3 – Louis Vierne em 1905 (Smith, 1999)



Fig. A.4 – Órgão pessoal de Vierne, no seu apartamento (Smith, 1999)



Fig. A.5 –Vierne em Nova Iorque, na *tour* de 1927 a América. Órgão do Auditório de Wanamaker (Smith, 1999)



Fig. A.6 –Vierne e sua assistente Madeleine Richepin, em Nova Iorque, na *tour* de 1927 a América. Órgão do Auditório de Wanamaker (Smith, 1999)

New York Wanamaker Auditorium

Tuesday evening, February 1, 1927, at 8:30 P.M.

I

TOCCATA AND FUGUE IN D MINOR J.S. BACH

II

CHORALE PRELUDES

- a. "My Heart Lies Heavy Within Me"
- b. "In Thee Is Joy"

III

SIX PIECES IN FREE STYLE Louis Vierne

- a. Prélambule
- b. Complainte
- c. Épitaphe
- d. Canzona
- e. Arabesque
- f. Marche funèbre

IV

FROM FIRST SYMPHONY Louis Vierne

- a. Adagio
- b. Final

Fig. A.7 –Programa nº1 dos concertos, usado na *tour* de 1927 a América (Smith, 1999)

"I value Vierne's Symphonies as veritable masterpieces."
—VINCENT D'INDY.

SECOND AFTERNOON RECITAL
Monday, February 7th, 1927

PROGRAMME

I

PRELUDE AND FUGUE IN D MAJOR *Johann Sebastian Bach*
(1685-1750)

This exuberant and high-spirited work was written during Bach's residence at Weimar when he appears to have made many concert tours. It was doubtless written for these concert appearances. The fugue is a dazzling bravura piece, a whirling dance of notes which become madder and madder toward the end.

II

CHORALE PRELUDES *Johann Sebastian Bach*
(1685-1750)

- (a) "O Man Bemoan Thy Grievous Sins"
- (b) "Credo" (The "Giant" Fugue)

The first prelude falls in that group in which Bach develops the melody into a long drawn florid line supported by an interweaving harmonic texture. The second is the well-known fugue popularly known as "The Giant" because of the widespread steps in the pedal.

III

SIX PIECES IN FREE STYLE *Louis Vierne*
(1870-)

- (a) *Meditation*
- (b) *Madrigal*
- (c) *Communion*
- (d) *Legende*
- (e) *Berceuse*
- (f) *Carillon*

From the set of 24 pieces in Free Style in which the composer has given free rein to his lyric imagination. Each number is dedicated to a different pupil or friend. They were intended as musical sketches of characteristics or memories of these various individuals.

IV

(a) *Adagio* } THIRD SYMPHONY . . . *Louis Vierne*
(b) *Finale* } (1870-)

Vierne has written five symphonies, works of great breadth and distinction. These movements are from the Third Symphony which is dedicated to Marcel Dupre. The Adagio is perhaps the most deeply felt and beautiful of all the slow movements of the symphonies. The Finale is a brilliant Toccata-like movement with a folk song like theme as principal subject. It concludes with great brilliance.

—◆◆◆—
Descriptive Notes by Dr. ALEXANDER RUSSELL

Fig. A.8 – Programa de concerto nº2, usado na *tour* de 1927 a América (Smith, 1999)

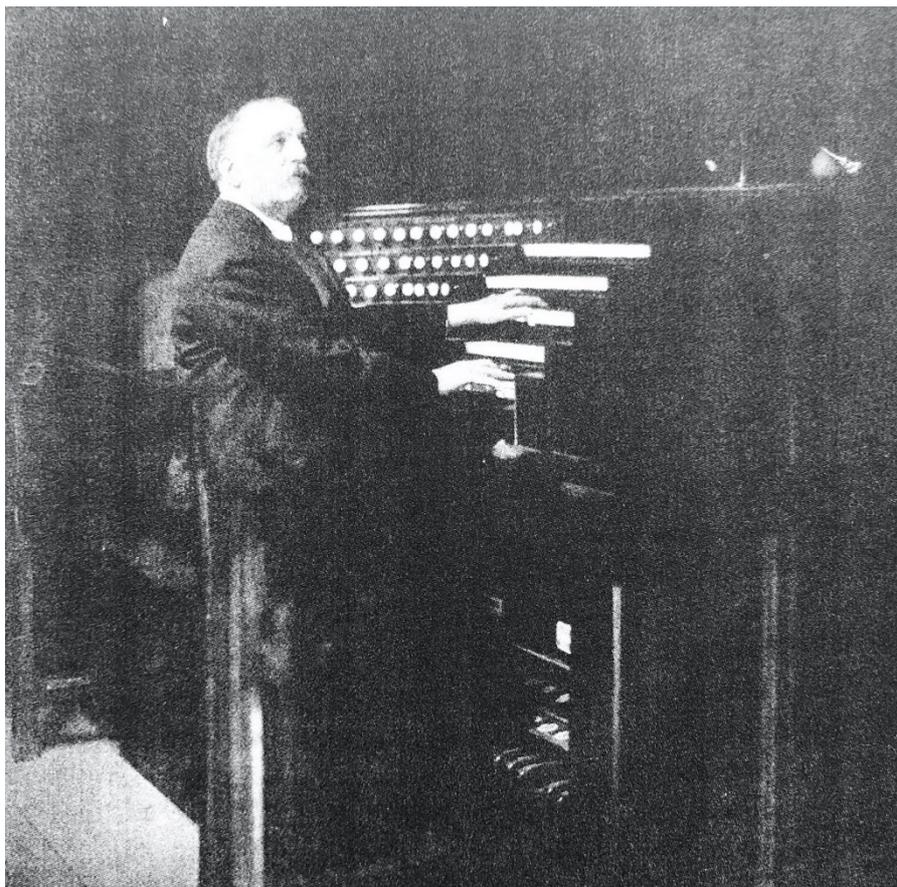


Fig. A.9 – Louis Vierne na consola do Órgão de Notre-Dame após a *tour* de 1927 (Smith, 1999)

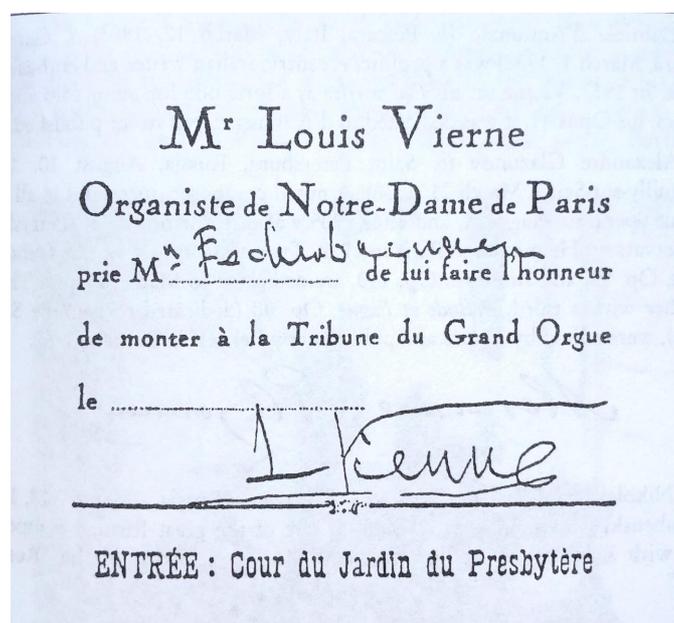


Fig. A.10 – Carta de visita à tribuna e Órgão de Notre-Dame assinado por Vierne (Smith, 1999)

Composé par Henry Willis
premier organe de Londres.

85

Carillon de Westminster.

R. Fonds et Andes 8 - 4

B. Fonds 8 - 4 - Chords 16 8 4. préparés ?

C. Fonds 8 - 4 - Chords 16 8 4. préparés ?

Red. Fonds 16 - 8 - Chords 32 16 8 4. préparés. ? derniers accomplis.
Adante con moto.

Fig. A.11 – Manuscrito da obra Carillon de Westminster (op. 54) (Smith, 1999)



Fig. A.12 – Último registo fotográfico de Louis Vierne, dias antes da sua morte em 1937 (Smith, 1999)

PROGRAMME

- I. **Triptyque pour Grand Orgue** LOUIS VIERNE
1. **Matines.**
Des carillons, tantôt à l'aigu, tantôt au grave, enveloppent et à la fois précisent cette impression de religieux matin.
2. **Communion.**
Emouvante page, dont un chromatisme discret vient, de temps à autre, rehausser, mais sans jamais l'interrompre, la lumineuse tendresse.
3. **Stèle pour un enfant défunt.**
Une longue, expressive mélodie, où la maîtrise de l'écriture se fait, — particulièrement à la conclusion, — l'interprète fidèle du sentiment.
- A l'orgue : *l'Auteur*
- arrivé à ce point du programme à 9h (21'15) † à 21h20.*
- II. **Improvisations sur trois thèmes liturgiques.**
A l'orgue : **LOUIS VIERNE**
- III. **Quatre Pièces** LOUIS VIERNE
(Extraites des *Pièces de Fantaisie*, pour Grand Orgue, en quatre Suites)
1. **Les cloches de Hinckley.**
Le dessin en gammes descendantes (dessin qui, à certains passages, montera, mais pour un court moment), le canon du milieu de la Pièce, la rentrée : tout cela est éblouissant, mais ne doit point nous distraire de la mélodie qui, en des voix diverses, règne d'un bout à l'autre, exprimant l'âme même de la cloche.
2. **Clair de lune.**
Un chant, d'une charmante et mystérieuse sinuosité, encadre un très prenant Duo entre soprano et pédale, se développant au sein d'une riche atmosphère sonore, et par le moyen d'une double pédale, devenant Trio.
3. **Sicilienne.**
Quel charme mélancolique en cette exquise Sicilienne (mi-mineur), un instant éclairée par la tonalité de mi-majeur, et ornée de précieux dessins, d'abord croches coupées de doubles croches, puis doubles croches uniquement, enfin, pour la rentrée, doubles croches-trioleta.
4. **Cathédrales.**
Que dire de cette admirable architecture, sinon qu'un grand musicien a saisi, exprimé, avec quel art souverain, la pensée des « Maitres-maçons » du Moyen Âge. L'analyse doit, ici, faire place à l'admiration.
- IV. **Aria et Final de la VI^e Symphonie.** LOUIS VIERNE
L'Aria est une méditation d'une impressionnante profondeur. Il conclut par le retour, plein de douceur, d'un des éléments constructeurs de la superbe Symphonie. Cette même Figure Musicale, nous la retrouverons à la pédale, dans l'éclatante combinaison qui couronne le Final. Avec ce suprême morceau, de la première à la dernière mesure, le Maître nous a donné un de ses plus puissants, de ses plus irrésistibles chefs-d'œuvre.
- A l'orgue : **MAURICE DURUFLÉ**
- (Toutes les Œuvres entendues ce soir sont éditées chez HENRY LEMOINE)
- A. DE MONTRICHARD
- Le Concours d'Exécution et Improvisation aura lieu au début de Juillet.**

Fig. A.13 – Programa do 1750º concerto de Vierne em Notre-Dame, o qual viria a ser o seu último. Após o seu *Triptyque* observa-se a anotação, por Maurice Duruflé, que marca a hora da sua morte (Smith, 1999)