

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JULIO DE MESQUITA FILHO"

AS
VINGT-QUATRE PIÈCES DE FANTAISIE
DE LOUIS VIERNE

AS
VINGT-QUATRE PIÈCES DE FANTAISIE
DE LOUIS VIERNE



Ilma Chagas

Orientadora: Prof. Dr.ª Dorotéa Machado Kerr

São Paulo
2001

T/UNESP
786.6
C433v

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JULIO DE MESQUITA FILHO"

AS
VINGT-QUATRE PIÈCES DE FANTAISIE
DE LOUIS VIERNE

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação
do Instituto de Arte da UNESP para obtenção do
título de Mestre em Arte/Música



Júnia Chagas

Orientadora: Prof^a. Dr.^a. Dorotéia Machado Kerr

São Paulo
2001



FICHA CATALOGRÁFICA

CHAGAS, Júnia

As Vingt-quatre Pièces de Fantaisie de Louis Vierne.

São Paulo, UNESP, Instituto de Artes, 2001.

Dissertação – Mestrado

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| 1. Órgão na França | 2. Sinfonias de Vierne |
| 3. Peças livres de Vierne | 4. Influências de Debussy |

AS VINGT-QUATRE PIÈCES DE FANTAISIE DE LOUIS VIERNE

Dissertação de mestrado apresentada por
JÚNIA CHAGAS

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador: Prof^a. Dr^a. Dorotéia Machado Kerr
Doutora em órgão – Indiana University (USA)

2º examinador: Prof^a. Dr^a. Elizabeth Rangel Pinheiro
Doutora em piano - Boston University

3º examinador: Prof. Dr. Amílcar Zani
Doutor em Piano - ECA/USP



AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Dorotéia Machado Kerr por acreditar em mim mais do que eu mesma, por ampliar as possibilidades da minha vida profissional, pela paciência nas correções, pelo carinho e amizade;

à Prof^a. Dr^a. Elizabeth Rangel Pinheiro de Souza por me ensinar a ver música com outros olhos, e por compartilhar comigo do entusiasmo de ver além do óbvio;

à Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Senna Machado Paschoal e ao Prof. Dr. Amílcar Zanni pelas correções e sugestões no Exame de Qualificação;

à meus pais, minha irmã e meus sobrinhos pelo incentivo, apoio e pela confiança que sempre tiveram em meu trabalho;

ao Jonas por ficar ao meu lado em todos os momentos, por se emocionar comigo a cada descoberta, e por não me deixar desistir nunca;

ao Jaques, Ana Paula, Luciene e à família Razzaboni pelo apoio técnico;

aos meus colegas da Divisão de Arte e Cultura do Mackenzie pelo estímulo e compreensão;



ÍNDICE

Resumo	Pág. vii
<i>Abstract</i>	viii
Lista de abreviaturas	ix
Lista de figuras	x
Lista de tabelas	xvii
Introdução	1
Capítulo I	10
Capítulo II	27
Capítulo III	54
Capítulo IV	69
Conclusão	109
Referências bibliográficas	116
Referências musicográficas	120
Referências discográficas	121
Anexos:	
Glossário	124
Ilustrações	130
Gráfico de proporções da peça <i>Feux follets</i>	140
Partitura da peça <i>Feux follets</i>	141

RESUMO

As *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* de Louis Vierne, compositor e organista francês do final do século XIX e início do século XX, formam uma coleção diferenciada não só entre suas composições mas também na produção organística da época. Elas representam uma mudança no estilo de composição de Vierne e abrem possibilidades não experimentadas antes pelos organistas franceses. A efervescência das atividades organísticas na França do século XIX e o contexto musical em que Vierne vivia, ao que tudo indica, influenciaram diretamente na produção dessa coleção. A transformação dos procedimentos musicais usados pode ser observada na análise comparativa desta coleção com outras composições de Vierne, como as sinfonias e as *Vingt-quatre Pièces en style libre*. Um estudo dos recursos usados para ligar as peças que compõem as *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* foi incluído no capítulo II e a análise detalhada da peça *Feux follets*, no capítulo III, além de fornecer dados importantes da concepção musical de Vierne, propõe um modelo para estudos futuros.

O estudo dos aspectos de modernidade nas *Ving-quatre Pièces de Fantaisie* considerou as influências do compositor francês Claude Debussy, um dos grandes músicos do período, e uma análise das semelhanças entre as *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* e os *Préludes* de Debussy compuseram a parte final deste trabalho.



ABSTRACT

The *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* from Louis Vierne, French organist and composer by the end of the nineteenth century and beginning of the twentieth century, form a collection not only different from his own compositions, but also from the organistic production of the era. They represent a change in Vierne's style of composition and open possibilities never experimented before by the French organists. The organistic activities' effervescence in France in the nineteenth century and the musical context where Vierne lived, seems to have influenced in the production of this collection. The evolution of the musical procedures used can be observed through a comparative analysis of this collection to some others Vierne's compositions, such as the Symphonies and the *Vingt-quatre Pièces en style libre*. A study of the resources used to link the pieces which constitute the *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* was included on chapter II, and a detailed analysis of the piece *Feux follets* in chapter III besides supplying important data about Vierne's musical conceptions, offers a model for future studies.

The study of some aspects of modernity in the *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* considered the musical production of the French composer Claude Debussy, one of the greatest musician of this period, and an analysis of the similarities between the *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* and Debussy's *Préludes* determined the final part of the present work.



LISTA DE ABREVIATURAS

comp.	=	compasso
Fig.	=	figura
i *	=	acorde de tônica menor
V ⁷	=	acorde de dominante maior com sétima menor
vii ^{o7}	=	acorde diminuto sobre a sensível – (3m,3m,3m,3m)
vii ^{o7}	=	acorde meio diminuto com sétima sobre a sensível (3m,3m,3m,3M)
ii ^o	=	acorde diminuto sobre o segundo grau
V ^{apoj}	=	acorde de dominante apojatura (quarto e sexto graus preparando terceiro e quinto).
IV ⁶	=	acorde de subdominante maior com sexta
Fá#m ⁶	=	acorde de Fá sustenido menor com sexta maior
Fá#M ⁷	=	acorde de Fá sustenido maior com sétima menor
Fá# ⁶ ₄	=	acorde de Fá sustenido com quarta e sexta (Fá#, Si, Ré)
Rém ^{6aj}	=	acorde de Ré menor com sexta ajuntada
Sol M ⁷	=	acorde de Sol maior com sétima menor
6 ^{aum}	=	intervalo de sexta aumentada
'	=	sinal colocado após números indicando a medida em pés dos tubos do órgão.

* O algarismo romano maiúsculo indica acorde maior e o minúsculo, acorde menor e diminuto.



LISTA DE FIGURAS

Figura	Pág.
1. Temas da Sinfonia 5/Vierne	29
2. Sinfonia 3/Vierne <i>Allegro maestoso I</i> – comp. 98-100	30
3a. Sinfonia 1/Vierne <i>Pastorale III</i> – comp. 101-105	32
3b. Sinfonia 6/Vierne <i>Scherzo III</i> – comp. 98-101	32
4a. Sinfonia 6/Vierne <i>Introd. et Allegro I</i> – comp. 215-217	33
4b. Sinfonia 6/Vierne <i>Scherzo III</i> – comp. 207-210	33
5a. Sinfonia 6/Vierne <i>Aria II</i> – comp. 1-4	33
5b. Sinfonia 6/Vierne <i>Introd. et allegro I</i> – comp. 20-21	34
5c. Sinfonia 1/Vierne <i>Fugue II</i> – comp. 1-4	34
6. Sinfonia 3/Vierne <i>Cantilène II</i> – comp. 1-3	34
7. Sinfonia 5/Vierne <i>Final V</i> – comp. 225-226	36
8a. Suíte I/Vierne <i>Prélude</i> – comp. 1-3	41
8b. Suíte IV/Vierne <i>Les cloches de Hinckley</i> – comp. 7-11	41
9. Suíte III/Vierne <i>Carillon de Westminster</i> – comp. 1-4	42
10a. Suíte II/Vierne <i>Clair de lune</i> – comp. 1-5	42
10b. Suíte III/Vierne <i>Dédicace</i> – comp. 1-5	43
11a. Suíte I/Vierne <i>Marche Nuptiale</i> – comp. 32-36	47
11b. Suíte III /Vierne <i>Sur le Rhin</i> – comp. 120-126	47
12a. Suíte III/Vierne <i>Impromptu</i> – comp. 1-6	48
12b. Suíte II /Vierne <i>Tocatta</i> – comp. 1-4	48
13a. Suíte II/Vierne <i>Lamento</i> – comp. 1 e 2	51

13b. Suíte II/Vierne <i>Clair de lune</i> – comp. 1-4	51
14a. Suíte IV/Vierne <i>Feux follets</i> – comp. 17-20	61
14b. Suíte IV/Vierne <i>Feux follets</i> – comp. 64-67	61
14c. Suíte IV/Vierne <i>Feux follets</i> – comp. 80-83	62
15a. Préludes I/Debussy <i>Les Collines d'Anacapri</i> - comp. 1e2; 5e6	75
15b. Préludes I/Debussy <i>Les Collines d'Anacapri</i> - comp. 62-65	75
15c. Préludes I/Debussy <i>Les Collines d'Anacapri</i> - comp.66-67	75
15d. Préludes I/Debussy <i>Les Collines d'Anacapri</i> - comp. 73-75	76
16a e 16b. Suíte IV/Vierne <i>Les cloches de Hinckley</i> – comp. 1-4; 7-8	76
16c. Suíte IV/Vierne <i>Les cloches de Hinckley</i> -comp.37-38	77
16d. Suíte IV/Vierne <i>Les cloches de Hinckley</i> -comp. 120-121	77
17. Préludes I/Debussy <i>La Cathédrale engloutie</i> – comp.31-35	77
18. Préludes II/Debussy <i>Ondine</i> – comp.14-16	78
19a. Suíte IV/Vierne <i>Naiades</i> -comp.1-2	79
19b. Suíte IV/Vierne <i>Naiades</i> -comp.27-29	19
19c. Suíte IV/Vierne <i>Naiades</i> -comp.45-47	79
19d. Suíte IV/Vierne <i>Naiades</i> - comp.87-89	80
20. Suíte III/Vierne <i>Carillon de Westminster</i> – comp.87-89	80
21. Préludes I/Debussy <i>Voiles</i> – comp. 14-17	81
22a. SuíteVI/Vierne <i>Les cloches de Hinckley</i> – comp. 130-133	81
22b. SuíteIII/Vierne <i>Carillon de Westminster</i> – comp. 1-4	81
23. Préludes /Debussy <i>La Cathédrale engloutie</i> – comp. 1-3	82
24. Suíte IV/Vierne <i>Cathédrales</i> - comp.1-7	82



25. Préludes I/Debussy <i>La Cathédrale engloutie</i> – comp.73-75	82
26. Suite III/Vierne <i>Carillon de Westminster</i> -comp.119-121	83
27. Préludes II/Debussy <i>Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.</i> – comp.35 e 36	85
28. Suite I/Vierne <i>Requiem aeternam</i> – comp. 59-60	85
29. Préludes I /Debussy <i>La fille aux cheveux de lin</i> – comp.33-35	86
30. Suite IV/Vierne <i>Les cloches de Hinckley</i> – comp. 37-42	86
31. Préludes I/Debussy <i>La terrasse des audiences du Clair de lune</i> – comp. 42-45	87
32. Suite I/Vierne <i>Prélude</i> – comp. 63-64	87
33. Préludes II/Debussy <i>Ondine</i> – comp. 4 –7	87
34. Suite IV/Vierne <i>Gargouilles et chimères</i> – comp. 62-63	88
35. Préludes I /Debussy <i>Des pas sur la neige</i> – comp. 29-30	88
36. Suite IV/Vierne <i>Aubade</i> – comp. 95-100	88
37. Préludes II/Debussy <i>La terrasse des audiences du Clair de lune</i> – comp. 22-24	89
38. Suite IV/Vierne – <i>Cathédrales</i> – comp. 86-87	89
39. Préludes I/Debussy – <i>Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir</i> – comp.34-36	89
40. Suite II/Vierne <i>Hymne au soleil</i> – comp. 37-41	90
41. Suite I/Vierne <i>Marche Nuptiale</i> – comp. 25-28	90
42. PréludesI/Debussy <i>La Cathédrale engloutie</i> – comp. 13-15	90
43. Préludes I/Debussy – <i>Danseuses des Delphes</i> – comp. 23-26	91
44. Suite II/Vierne <i>Feux follets</i> – comp.1 e 9	91
45. Suite IV/Vierne <i>Cathédrales</i> – comp. 41-43	92



46. Suíte III/Vierne <i>Dédicace</i> – comp. 100-101	92
47. Préludes II/Debussy <i>Brouillards</i> – comp. 1	93
48. Suíte IV/Vierne <i>Gargouilles et chimères</i> – comp. 105 e 107	93
49. Prélude II/Debussy <i>La terrasse des audiences du Clair de lune</i> - comp. 1 e 2	94
50. Suíte II/Vierne <i>Clair de lune</i> – comp. 12-15	94
51. Préludes I/Debussy <i>La danse de Puck</i> – comp. 94-96	96
52. Suíte II/Vierne <i>Feux follets</i> – comp. 108-111	97
53. Préludes I/Debussy <i>Des pas sur la neige</i> – comp. 33-36	97
54. Suíte III/Vierne <i>Dédicace</i> – comp. 123-133	98
55. Préludes I/Debussy <i>La fille aux cheveux de lin</i> – comp. 1-4	99
56. Préludes I/Debussy <i>Des pas sur la neige</i> – comp. 1-3	99
57. Suíte III/Vierne <i>Étoile du soir</i> – comp. 1-6	100
58. Suíte I /Vierne <i>Requiem aeternam</i> – comp. 1-5	100
59a. Préludes I/Debussy <i>La Cathédrale engloutie</i> – comp. 1-3	101
59b. Suíte III <i>Cathédrales</i> – comp. 1-7	101
60a. Suíte bergamasque/Debussy <i>Clair de lune</i> – comp. 1-3	101
60b. Suíte II/Vierne <i>Clair de lune</i> – comp. 1 e 2	102
61a. Suíte bergamasque/Debussy <i>Clair de lune</i> – comp. 43-44	102
61b. Suíte II/Vierne <i>Clair de lune</i> – comp. 37-38	102
62a. Suíte bergamasque/Debussy <i>Clair de lune</i> - comp. 15-17	103
62b. Suíte II/Vierne <i>Clair de lune</i> – comp. 19-24	103
63a. Suíte bergamasque/Debussy <i>Clair de lune</i> - comp. 41-44	103
63b. Suíte II/Vierne <i>Clair de lune</i> – comp. 79-83	104



64a. Suite bergamasque/Debussy <i>Clair de lune</i> - comp. 70-72	104
64b. Suite II/Vierne <i>Clair de lune</i> - comp. 107-112	104
65a. Children's Corner/Debussy <i>Little shepherd</i> - comp. 1-4	105
65b. Vingt-quatre pièces en style libre/Vierne <i>Pastorale</i> - comp. 1-4	105
88. Children's Corner/Debussy <i>Little shepherd</i> - comp. 5-7	105
67a. Children's Corner/Debussy <i>Little shepherd</i> - comp. 29-31	106
67b. Vingt-quatre pièces en style libre/Vierne <i>Pastorale</i> - comp. 115-120	106



LISTA DE TABELAS

	Pág.
Tabela 1	31
Tabela 2	35
Tabela 3	39
Tabela 4	43
Tabela 5	45
Tabela 6	46
Tabela 7	46
Tabela 8	49
Tabela 9	50
Tabela 10	51
Tabela 11	52
Tabela 12	53
Tabela 13	55
Tabela 14	72
Tabela 15	74
Tabela 16	107
Tabela 17	108

INTRODUÇÃO

O movimento cultural francês do século XIX foi tão rico e intenso que sua influência espalhou-se por todo ocidente. A França tornou-se um referencial no universo cultural da época na literatura, pintura, música, moda, arquitetura e até mesmo na culinária. Na música, esse foi um período de grande efervescência, com novas estéticas e técnicas de composição introduzidas por César Franck (1822-1890), Gabriel Fauré (1845-1924), Vincent D'Indy (1851-1931), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Paul Dukas (1865-1935), Claude Debussy (1862-1918), Erick Satie (1866-1925) e Maurice Ravel (1875-1937), entre outros. O Conservatório de Paris foi muito importante em todo esse movimento, como centro de produção de música, de formação de músicos, e como estabelecimento padrão no ensino de música para o resto do mundo. O surgimento de outras escolas e de sociedades musicais ajudou na formação do gosto musical francês, gerando um movimento em cadeia.

Para a atividade organística foi um momento marcado por grandes avanços na construção de instrumentos e mudanças na liturgia, que impulsionaram a aquisição de instrumentos pelas igrejas e instalação de órgãos nas salas de concerto. Paris tornou-se o centro da música organística da época. Não existiu na história do órgão, outro momento como esse, no qual, grandes organistas, compositores, construtores e professores de órgão estivessem reunidos numa mesma cidade. Nomes como Théodore Dubois (1837-1924), Alexander Guilmant (1837-1911), Charles Marie-Widor (1844-1937), Eugène Gigout (1844-1925), Léon Boëlmann (1862 -1897) Marcel Dupré (1886-1971), Charles Tournemire (1870-1939) marcaram definitivamente essa época.

Nesse contexto nasceu Louis Vierne, no dia oito de outubro de 1870, na cidade de Poitiers. Em outra situação, talvez, pouco se pudesse esperar de uma pessoa com deficiência visual de nascença, mas sua entrada para o *Institute Nationale des jeunes Aveugles* em 1881, garantiu-lhe uma sólida

formação musical que o levou a ser não apenas organista titular de uma das maiores catedrais de Paris, a Catedral de Notre-Dame, por trinta e sete anos (1900-1937), mas também um dos compositores mais importantes na música para órgão do início do século XX. Naquele Instituto conheceu César Franck (1886), com quem teve aulas de contraponto. Em 1890, foi aceito como aluno do Conservatório de Paris, onde estudou órgão com Widor e Guilmant. Suas atividades didáticas começaram em 1894, quando foi convidado pelo próprio Widor para ser seu assistente nas aulas de órgão do Conservatório. Quando Guilmant assumiu o lugar de Widor dois anos mais tarde, Vierne permaneceu como professor assistente, função que exerceu até 1911. Nesse ano, ao deixar o Conservatório de Paris por questões políticas, tornou-se professor na *Schola Cantorum*, outro centro importante na formação de organistas.

Vierne foi um compositor muito produtivo. Escreveu para piano e violino, quarteto de cordas, voz, coro e orquestra. Para órgão, compôs sinfonias, peças em estilo livre e peças de caráter litúrgico como *Prélude funèbre*, *Messe Basse e Tryptique*. Entre as peças em estilo livre encontram-se as coleções *Vingt-quatre pièces en style libre* e *Vingt-quatre pièces de fantaisie*.

A decisão de escolher Vierne e algumas de suas obras como objeto desta pesquisa surgiu do meu contato, como organista, com sua música para órgão. Suas peças são obrigatórias no repertório de um organista pelas dificuldades técnicas que colocam para o executante possibilitando a ele demonstrar sua maestria no instrumento. No estudo dessas peças alguns pontos me chamaram a atenção. Em primeiro lugar, o estilo diferente de Vierne em relação a outros organistas/compositores de seu tempo; em segundo lugar, os títulos dados a algumas peças. Nomes como *Feux follets*, *Clair de lune*, *Étoile du soir*, *Hymne au soleil*, *Cathédrales*, *Naïades*, *Aubade*, *Gargouilles et chimères* - lembraram-me os títulos dados a composições para piano de Claude Debussy (1862-1918). Títulos como esses não eram comuns à música de órgão dos compositores franceses da geração de Vierne e nem dos imediatamente posteriores.

Comparando os catálogos de obras de Vierne e de Debussy, outras semelhanças foram encontradas. Ambos tiveram ligações muito estreitas com a literatura simbolista francesa e escreveram canções baseadas em textos de Verlaine, Leconte de Lisle e Baudelaire. Em 1890, Debussy compôs canções para *Cinq poèmes* de Baudelaire e em 1921 Vierne compôs *Cinq poèmes* para voz e piano, também sobre textos de Baudelaire. Em 1914, Debussy escreveu *Six epigraphes antiques* sendo a primeira delas *Pour invoquer Pan* (Para invocar Pã) e a segunda, *Pour un tombeau sans nom* (Para uma tumba sem nome). Em 1930, Vierne escreveu *Four greek poems*, para voz e harpa ou piano, sobre os contos de Noailles, sendo que o primeiro foi *Offrande à Pan* e o segundo, *Le répro*s (O descanso). Em 1913, Debussy compôs *Pièce for Psyché*, publicado mais tarde como *Syrinx* e em 1914, Vierne compôs *Psyché*, poema sinfônico para voz e orquestra ou piano, publicado em 1926, sobre texto de Victor Hugo. Em 1890 Debussy compôs a *Suite Bergamasque*, que inclusive tem o movimento *Clair de lune* em comum com a *Burgundian suite*, composta por Vierne em 1899. Debussy compôs em 1906 *Children's corner* com seis peças dedicadas à sua filha e, em 1916, Vierne compôs *Silhouettes d'enfants* com cinco peças dedicadas às crianças da família Boisrouvray¹. Outro fato a ser mencionado é que as peças livres de Vierne são mais curtas que as sinfonias. Duram de três a seis minutos, enquanto que as sinfonias duram de trinta e cinco a sessenta minutos. A peça curta foi um dos gêneros favoritos dos compositores do século XIX² e Debussy tinha predileção especial por elas: “Não estou certo de que as pessoas continuem a querer obras longas. Não tenho muita simpatia pelas grandes dimensões em música.”³

Semelhanças como as descritas acima estimularam minha investigação. Teria Vierne realmente feito uma tentativa consciente de seguir os

¹ Família de amigos com a qual Vierne ficou hospedado quando estava na Suíça para tratamento de glaucoma. Cada uma das cinco crianças da família ganhou uma peça.

² SOUZA, E. R. Pinheiro de, *Elementos de Coerência no Opus 76 de Brahms*, Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 11.

³ DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 247 (Tradução de Raquel Ramallete).

procedimentos e técnicas composicionais experimentados por Debussy? Em quais aspectos sua obra teria influenciado as composições de Vierne?

Quando Debussy faleceu em 1918, Vierne estava na Suíça em tratamento de um ataque de glaucoma. Entre 1916 e 1920, período em que lá permaneceu, não compôs praticamente nada para órgão. Tendo gastado todas as suas economias no dispendioso tratamento, Vierne voltou a Paris para recomeçar a vida e reassumir o posto de organista da Catedral de Notre Dame. Iniciou nesse período uma série de concertos de órgão em outros países, como, Alemanha, Suíça e Itália (1921/22); Inglaterra, Irlanda e Escócia (1925) e Estados Unidos e Canadá (1927), que lhe deram prestígio internacional como organista.

Evidências musicais demonstram que o estilo de composição de Vierne mudou depois de seu tratamento na Suíça. O que teria provocado isso? A guerra? As viagens a outros países como concertista? A maturidade? A sua saída do Conservatório? Longe de suas obrigações no Conservatório e na Catedral de Notre-Dame teria ele tido mais tempo para estudar a obra de seus contemporâneos?

As biografias de Vierne mencionam que ele foi influenciado por Debussy, mas não dão mais detalhes. Não há evidências de relação de amizade entre os dois, mas Debussy referiu-se elogiosamente a Vierne em uma de suas famosas críticas para o *La Revue Blanche*: "Sábado passado, a Sociedade Nacional dava seu 308º concerto... Lá se encontra sempre um programa interessante: foi assim que sábado ouviram-se excertos de uma sinfonia para órgão do Sr. Vierne, onde a musicalidade mais generosa se une a engenhosos achados na sonoridade especial desse instrumento. O velho J. S. Bach, pai de todos nós, teria ficado satisfeito com o Sr. Vierne".⁴ Por outro lado, Vierne também se referiu com profundo respeito e admiração a Debussy como um: "gênio, que não está isento de influências, mas cuja parte pessoal e magia de estilo não podem ser contestadas por ninguém. É o homem das impressões, mas das impressões idealizadas. Criador de ambientes vaporosos, de horizontes esfumaçados, de

⁴ Ibid., p. 92.



atmosferas delicadas e de nuances sutis, ele é o mais magnífico acidente artístico, o mais belo solitário de nossos dias”.⁵

Debussy no final de sua vida, apesar de fora do cenário musical por motivo de doença, era considerado o grande compositor francês. Supõe-se que Vierne como estudante e depois professor do Conservatório de Paris, conhecesse a obra de Debussy - famoso ex-aluno da escola e membro do Conselho Superior de Ensino do Conservatório de Música e Declamação na seção de estudos musicais. Seria lógico acreditar que Vierne tivesse aplicado intencionalmente esse conhecimento às suas composições para órgão.

Identificar os traços composicionais característicos da obra de Debussy que influenciaram a construção das peças livres de Vierne, construir fundamentos para performance das *Vingt-quatre Pièces de fantaisie* e determinar a importância dessa coleção no conjunto das composições de Vierne são objetivos deste estudo.

Essa investigação irá ater-se principalmente à coleção *Vingt-quatre pièces de fantaisie* de Vierne, por serem as peças que apresentam características mais claras da mudança do seu estilo de composição. Será adotado o método descritivo-analítico-histórico, acompanhado de um estudo comparativo dessa coleção em relação aos *Préludes* de Debussy.

Esse trabalho justifica-se pelo fato de existirem muitas análises sobre as Sinfonias para órgão de Vierne, mas poucos estudos sobre as peças de caráter livre, nas quais as sutilezas da mudança no estilo de compor de Vierne são mais evidentes.

Os dados desta pesquisa serão levantados através de estudo bibliográfico e análise musical, levando em consideração, forma, estrutura, proporções das partes em relação ao todo, harmonia, técnicas de construção e relações tonais. A análise será mapeada através de gráficos e a comparação será feita através de tabelas.

⁵ GAVOTY, B. *Louis Vierne – La vie et l'oeuvre*, Paris: Éditions Albin Michel, 1943, p.212. (Todas as traduções são minhas a não ser que haja indicação do contrário.)



O trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro trata das atividades organísticas na França do século XIX, do contexto musical em que Vierne vivia, e como estes influenciaram as suas composições. O segundo capítulo é uma análise geral das composições para órgão de Vierne, incluindo as sinfonias, as *Vingt-quatre Pièces en style libre* e as *Vingt-quatre Pièces de fantaisie*. O terceiro capítulo é uma análise detalhada de *Feux follets*, uma das peças da coleção *Vingt-quatre Pièces de fantaisie*, e o quarto capítulo, uma análise das semelhanças entre as *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* de Vierne e os *Préludes* de Debussy, seguido pela Conclusão. No Apêndice serão incluídos, bibliografia, lista musicográfica e discográfica da obra de Vierne, fotos, glossário de termos, gráfico e partitura da peça *Feux follets*.

A bibliografia consultada para a elaboração deste trabalho deixou alguns pontos muito evidentes. O primeiro é que os livros de história da música, quando tratam das principais tendências de uma época, valorizam principalmente os compositores, em detrimento de professores e intérpretes. No que se refere à música francesa do século XIX e início do século XX, os nomes mais citados são dos compositores: Debussy, Eric Satie, Ravel, Fauré, e até mesmo Stravinsky (1843-1902). Este, em razão dos *ballets* russos apresentados em Paris. O segundo ponto é que composições para órgão ou atividades organísticas são quase sempre negligenciadas perante fenômenos como a ópera, instrumentos como o piano ou meios como a orquestra. Quando se trata de compositores para órgão, a ênfase recai sobre César Franck e Olivier Messiaen (1908-1992). As referências feitas a Saint-Saëns são, na maioria, sobre suas obras para orquestra. As enciclopédias e dicionários de música dão pouca importância aos organistas e compositores para órgão considerados menores. Os verbetes são pequenos e incompletos.

Na bibliografia específica sobre a história do órgão na França, um dos livros, entre os que apresentam uma visão global do movimento organístico, *La musique d'orgue française de Jehan Titelouze a Jehan Alain*, de Norbert Dufourcq, inclui um estudo biográfico dos compositores considerados de primeira grandeza como César Franck, Widor, Guilmant, Vierne, Tournemire,



Messiaen e Jehan Alain (1911-1940). Dufourcq descreve o órgão francês a partir do século XV e suas transformações, analisando o órgão clássico, o neoclássico e o sinfônico, e a evolução dos órgãos litúrgicos e de concertos. Trata ainda dos organistas clássicos do século XVII, da decadência da escola clássica e da renascença da escola francesa no século XIX, com os organistas neoclássicos, românticos e sinfonistas.

Outro livro que fornece detalhes sobre os intérpretes é *Organists and Organ playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, de Orpha Ochse. O objetivo principal desse livro é apresentar uma visão geral do mundo dos organistas do século XIX: as situações em que eles estudavam, viviam e trabalhavam; as realizações, idéias e atitudes dos organistas mais influentes. A autora enfoca principalmente três aspectos: os intérpretes, seus programas seculares e sua evolução até o recital moderno de órgão; os organistas como músicos de igreja e seu envolvimento com o desenvolvimento da liturgia; a educação do organista, incluindo pontos de vista dos professores proeminentes e a posição da instrução organística nos currículos das escolas mais importantes. Entretanto, o estudo concentra-se nos músicos da primeira metade do século XIX que, segundo a autora, são os menos estudados.

O *French Masters of the Organ*, de Michael Murray, é um conjunto de biografias sobre Cavaillé-Coll, grande construtor de órgãos francês no século XIX, e sete outros músicos que têm conexão com ele e entre si: Saint-Saëns, Franck, Widor, Vierne, Dupré, Langlais e Messiaen. Fornece detalhes da vida desses compositores, de seu estilo e técnica, examinando a complexa questão do compositor versus intérprete e a relação entre a construção de órgãos e composição musical.

Com respeito ao órgão romântico e sinfônico francês, outro livro importante é *Cavaillé-Coll and the French Romantic Tradition*, de Fenner Douglass, que trata principalmente dos instrumentos de fatura Cavaillé-Coll, dando ênfase aos instrumentos mais importantes como o órgão de St. Denis, St. Eustache, Madeleine, St.-Vincent-de-Paul e St. Clotilde. O autor descreve o relacionamento de Cavaillé-Coll com César Franck e outros organistas/

compositores como Lefébure-Wély (1817-1869), Félix Danjou (1812-1866) e Jacques Lemmens (1823-1881). O livro inclui ainda uma lista dos principais órgãos construídos por Cavallé-Coll em Paris e na França, uma seleção de cartas e alguns contratos de construção ou reforma de órgãos. A revista *La revue musicale*, números 295-296, descreve detalhadamente as transformações do órgão clássico francês, até o órgão sinfônico. São vários artigos que têm como objetivo registrar características físicas e experiências acumuladas na construção de órgãos durante séculos, como fonte de dados para pesquisas futuras. Inclui ainda uma bibliografia sobre o órgão francês, contendo, dicionários, tratados de construção, estudos históricos e estéticos, monografias e publicações que compreendem bibliografias elaboradas por outros pesquisadores.

Descrições detalhadas da grande riqueza da música organística francesa podem ser encontradas em revistas específicas sobre órgão como *The American Organists*, publicação americana, contendo várias biografias sobre organistas e compositores de música para órgão na França e a revista francesa *L'orgue*, que entre outros artigos, inclui análises dos Corais de César Franck e as Sinfonias de Vierne.

Com relação aos fundamentos da análise musical, dois livros foram essenciais para o meu estudo: *Elementos de coerência no Opus 76 de Brahms* e *Proporções no Opus 110 de Beethoven*, ambos de Elizabeth Rangel Pinheiro de Souza. A autora desenvolveu um sistema de análise das proporções de peças musicais, através da elaboração de gráficos, por meio dos quais, pode-se fazer um mapeamento dos eventos musicais e, ao mesmo tempo, uma representação do tempo. Contrastes de textura, dinâmica, *cadenzas* e mudanças de registro, elementos estes que em geral esclarecem as proporções, são analisados e marcados no gráfico. Esse estudo das proporções compreende a identificação de pontos estruturais importantes tais como seção áurea e meio da peça. A aplicação da noção de seção áurea em música, objeto de estudos que vêm cada vez mais despertando a atenção de teóricos musicais, tem sido pesquisada pela Prof.^a Elizabeth, conforme descrito na página doze de seu livro *Proporções no Opus 110 de Beethoven*. Tanto este livro como o que trata dos elementos de coerência no

Opus 76 de Brahms, descrevem com detalhes o embasamento teórico e os procedimentos que norteiam estas análises. Tive a oportunidade de conhecer esse sistema através do curso “A análise musical das diversas dimensões para o entendimento de proporções” ministrado pela Profª Elizabeth como disciplina da Pós-graduação na UNESP.

Concluindo, gostaria de esclarecer que o termo “órgão” será usado neste trabalho para designar somente o órgão de tubos, instrumento no qual o som é produzido por meio do ar que percorre tubos sonoros, acionados por meio de teclados manuais e pedaleira. O termo impressionismo, apesar de polêmico e não aceito por alguns autores, será usado para designar a música do compositor francês Claude Debussy, mesmo que ele não se considerasse “impressionista”. Levando em conta a ligação das obras de Debussy com a poesia simbolista, com certas características que lembram a pintura impressionista e considerando que o termo já tem sido utilizado para designar este tipo de música, optei por usá-lo. Como muitos termos específicos do vocabulário organístico serão usados, na etapa final deste trabalho será apresentado um glossário.



CAPÍTULO I

A ATIVIDADE ORGANÍSTICA E O MEIO MUSICAL NA FRANÇA ENTRE 1870 E 1937

O final do século XIX e o início do século XX formam um período de grande diversidade nas artes, caracterizando-se pelo surgimento de estéticas diferentes e muita agitação cultural. Segundo J. Jota de Moraes⁶, o final do século XIX é chamado na historiografia tradicional de pós-romântico e o início do século XX de modernidade. Mas o que pode ser observado de fato, é que tanto características românticas quanto modernas estão misturadas nos dois períodos. A tentativa de ruptura com as tradições acadêmicas, pesquisas de novidades estéticas e liberdade de criação estão mescladas com o resgate de formas antigas, individualismo e lirismo.

Várias idéias, tendências e estilos musicais povoavam toda a Europa e especialmente a cidade de Paris, durante o período que Vierne viveu e compôs. Ao mesmo tempo em que as óperas de Verdi (1813-1901) e Puccini (1858-1924) faziam sucesso na Itália, Wagner (1813-1883) desenvolvia o seu drama musical em Bayreuth. Debussy (1862-1918) criava um tipo de escrita musical pulverizante e extremamente timbrística na França, enquanto Strauss (1864-1949) e Mahler (1860-1911) exploravam o estilo monumental, com exacerbado uso de meios expressivos. Schoenberg (1874-1951) estava esfacelando a linguagem tonal, através de técnicas e sistemas composicionais como o dodecafonismo, enquanto Max Reger (1873-1916) e Hindemith (1895-1963) retornavam às formas antigas e ao mesmo tempo tentavam inovar o uso do diatonismo. Esse último, chamado de estilo neoclássico, foi, como definiu Claude Rostand, “a estética moderna que adota um retorno aos estilos clássico e pré-

⁶ MORAES, J. Jota de, *Música da Modernidade*, São Paulo: Brasiliense, 1983, P. 11-12.



clássico, particularmente a Bach e aos mestres barrocos”.⁷ Pontos importantes dessa tendência foram ainda, a utilização de formas equilibradas baseadas no conceito de simetria, retorno à escritura polifônica, às formas tocata e sonata clássica, clara definição de processos temáticos e retomada da harmonia enriquecida agora, entre outras, pela utilização simultânea de várias tonalidades.

As primeiras Sinfonias de Vienne estão impregnadas dessas características neoclássicas e, ao mesmo tempo, do cromatismo wagneriano. As duas últimas sinfonias e as peças em estilo livre, entretanto, já mostram influências de outras técnicas de composição, especialmente aquelas usadas por Debussy.

A história da música na França do século XIX foi conturbada por guerras e mudanças na forma de governo. Com a Revolução Francesa, a monarquia havia sido abolida em favor de um governo republicano, mas em 1804, Napoleão declarou-se imperador da França. Em 1814, com a queda de Napoleão após a campanha da Rússia, a monarquia foi restabelecida. Subiu ao trono Luís XVIII, irmão de Luís XVI, o rei antes da Revolução. Sua permanência no trono não foi longa porque Napoleão retornou ao poder. Este, mais tarde, derrotado na batalha de Waterloo, perdeu o governo de novo para a monarquia, que teve como reis Luís XVIII, Carlos X e Luís Felipe. Em 1848 foi formada a Segunda República com o príncipe Luís Napoleão, sobrinho de Napoleão I, que também tornou-se ditador e formou o Segundo Império. Com a guerra franco-prussiana, o império napoleônico foi destruído e a Terceira República formada em 1871. Essa instabilidade política afetou de maneira direta a música da época. A sobrevivência dos músicos de igreja dependia da prosperidade do Estado, que controlou a Igreja Católica Romana de 1801 a 1905. Muitos organistas tiveram o salário diminuído, ou foram até mesmo demitidos de suas funções. As explosões de violência sempre causavam danos às construções religiosas e aos órgãos construídos em seus interiores. Outros problemas como falta de manutenção, vandalismo e ausência de

⁷ Ibid., p. 42



proteção contra materiais usados na reconstrução das igrejas, foram responsáveis pela destruição de muitos órgãos. A extensão do problema foi descrita com clareza por Orpha Ochse:

“Sebatier estimava que havia em torno de 2000 órgãos na França em 1789. Depois dos estados eclesiásticos serem tomados pelo governo, as possessões dos estabelecimentos monásticos foram vendidas. 522 órgãos foram leiloados; 418 destruídos, incluindo o maior órgão da França - o órgão de 63 registros da Abadia de Saint-Martin, em Tours. Outros 104 sobreviveram porque foram readquiridos pelas paróquias a preço de barganha. Em 1795, a Convenção Nacional decretou que a venda de órgãos pertencentes à República continuaria. Como os dos mosteiros já haviam sido vendidos, a ordem referia-se a igrejas paroquiais e a catedrais.”⁸

Parecia que a arte de se tocar órgão iria desaparecer da França. Mas, contrariando as previsões, a partir de 1810, a construção de órgãos começou a experimentar modificações. Um dos fatores que influenciaram essas mudanças foi o advento do piano:

“A vitória fácil do piano sobre o cravo tinha sido decisiva antes da virada do século. Executantes estavam deliciados com os níveis de expressão que ele oferecia, de nuances súbitas para grandiosos efeitos dramáticos. Quando os construtores de órgão procuraram maneiras de dar ao órgão possibilidades expressivas similares, não manifestavam apenas um interesse isolado, mas estavam dando uma resposta ao gosto contemporâneo. Era uma disputa para ver quem melhor poderia combinar o controle de dinâmica do piano com o som sustentado do órgão.”⁹

⁸ OCHSE, O, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 3.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

Outro fator que influenciou profundamente as mudanças do órgão foi o desenvolvimento do harmônio no fim do século XVIII. Milhares de harmônios foram manufaturados sob vários nomes comerciais como *typotone*, *accordéon*, *éolodicon*, *physharmonica*, *antiphonel*, *poïkilorgue*, *aéronimo*, *harmoniphon*, *séraphina*, *concertina* e *organino*. O princípio básico de todos eles era o uso de palhetas livres substituindo as palhetas tradicionais que tinham como desvantagem a mudança de afinação quando se modificava a pressão do ar. As palhetas livres podiam soar forte ou suave, pelo aumento ou diminuição da pressão do ar, mas conservavam a mesma afinação. Essas palhetas livres foram incorporadas aos órgãos de tubos, onde o controle de pressão podia ser feito pelo organista através de um pedal expressivo. Outra modificação foi a substituição dos foles cuneiformes, até então usados, por foles de ripas paralelas e pregas invertidas. Todas essas modificações permitiam maior valorização da dinâmica e dramaticidade da peça.

A chegada do organeiro Cavaillé-Coll em Paris no ano de 1833 foi extremamente oportuna. Um dos aspectos inovadores na construção de seus órgãos foi o uso da invenção de Barker: alavancas pneumáticas aplicadas ao teclado do *Grand Orgue* (ver glossário à pág. 124). Isso permitia o acoplamento de manuais sem aumento de peso nas teclas. Outras mudanças atribuídas a ele foram, o uso de pressões múltiplas para someiros diferentes, caixas separadas para jogos de fundos, palhetas e mixturas; todas elas contribuindo para aumentar a expressividade do instrumento. Houve também uma transformação profunda no equilíbrio sonoro do órgão. De acordo com Norbert Dufourcq¹⁰, as mixturas compostas, mixturas simples, *fournitures*, *cymbales*, *nasard*, *larigot*, e *tierce*, em suma, tudo que representava a família dos harmônicos destinados a enriquecer os sons fundamentais desapareceram. Quando o *nasard* era conservado no *Grand Orgue*, era transformado em *Quinte Grosse*. Sonoridades diferentes como *Flûte harmonique* e *flûte octaviante*, usados como registro de solo, foram inseridas em cada um dos teclados. Palhetas antigas de timbre diferente foram substituídas por

sonoras baterias de 16', 8' e 4', mas tratadas em série para aumentar a potência do *tutti*. Aos antigos registros de palheta como *cromhorne*, *voix humaine*, *trompette*, juntaram-se os registros de palhetas livres destinados a imitar os registros de orquestra como *clarinette* e *cor d'anglais*. As oitavas graves e agudas eram brilhantes, poderosas e variadas sem a utilização de mutações. As mixturas eram registros plenos de três a seis filas sempre no *Grand Orgue* e podia-se encontrar, às vezes, um *cornet* em cada teclado. O teclado da pedaleira foi enriquecido com muitos registros de principais de 16'.

Depois de 1840, os registros de fundos, mutações, palhetas de 32' a 1' foram substituídos por registros de mesma família - fundos e palhetas - que tinham uma tonalidade única de 8'. O número de registros de cordas aumentou e, mais tarde, Cavaillé-Coll começou a usar a fenda de afinação para os tubos labiais. A disposição do órgão mudou e não se pensava mais em dois planos sonoros *Grand Orgue/ Positif* opostos, como no século XVII e XVIII, mas em uma massa complexa e vigorosa, paralela à orquestra, com acoplamento de todos os teclados e pedais, com registros de fundos e combinações acionados por meio de um pedal. O que o órgão perdeu em aristocracia e colorido, ganhou em força e efeitos.

Até as inovações de Cavaillé-Coll, o órgão estava em situação inferior aos instrumentos da época. Segundo Crauzat,

“Não se valorizava a música do passado e eram impostos ao órgão arranjos mal resolvidos de obras para piano e orquestra. Não se escrevia mais para o instrumento feito para os grandes *pleins-jeux* ou para os recitativos de *tierce*. Berlioz criou uma orquestra pujante e colorida; Chopin e Schumann utilizavam grandes pianos de concerto, mas o órgão arquejava com seus tubos empoeirados. Se a sua construção não tivesse sido revolucionada, e o órgão não tivesse alcançado o estágio de evolução dos outros

¹⁰ DUFOURCQ, N., *La Musique d'Orgue Française de Jehan Titelouze a Jehan Alain*. Paris: Librairie Floury, 1949, p. 135-139.



instrumentos, teria desaparecido como aconteceu com o clavicórdio.”¹¹

De um instrumento inadaptado à música de seu tempo (salvo algumas exceções), Cavallé-Coll fez um órgão que combinava com sua época em todos os sentidos. “Esse órgão romântico, chamado sinfônico, paralelo, mas não copiando a orquestra, não só restaurou o gosto pelo órgão na França, mas criou uma escola de órgão francesa cujo brilho está longe de ser atenuado até nossos dias.”¹²

Cavallé-Coll provavelmente exerceu mais influência na atividade organística do que qualquer organeiro de sua época. Segundo Orpha Ochse, além de ser um marco na construção de órgãos, ele demonstrava grande interesse por jovens organistas e sempre arranjava para que eles pudessem ser ouvidos tocando seus instrumentos. Organizava audições de inauguração toda vez que um órgão novo era construído e, em 1868, quando transferiu sua oficina para um lugar espaçoso na avenida do Maine, seus órgãos recém-construídos foram colocados em um grande *hall* com uma acústica excepcional e amplo espaço para audiências. A partir daí, passou a organizar eventos importantes que tiveram grande significado no estabelecimento da posição do órgão como instrumento secular de concerto.

Outros construtores de órgão que trabalhavam na França durante esse período também deram sua contribuição para a melhoria do instrumento. A Exposição Universal de 1855 teve a participação de vários deles, como Claude Frères, Stoltz & Schaaff, Antoine Suret, Charles Gadault e Merklin-Schütze¹³. A Exposição de 1867 teve a participação de dez companhias de construtores de órgão, entre elas, Merklin-Schütze, Daublaine-Callinet, Pierre Ducroquet, Erard-Abbey. Essa participação efetiva mostra como a construção foi importante em todo o processo do desenvolvimento do órgão.

¹¹ CRAUZAT, C. N. de, *L'orgue romantique: Revue Musicale*, Paris: Éditions Richard-Masse, 1977, p.88.

¹² *Ibid.*, p. 94.

¹³ OCHSE, O, *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p.52.



No começo do século XIX o órgão era raramente ouvido fora dos serviços religiosos. Mas o surgimento da nova indústria de construção estimulou o desenvolvimento de concertos seculares de órgão. Os organistas tocavam para o público quando um instrumento novo ou reformado era inaugurado, ou apresentado em exposições industriais. Quando um construtor terminava um órgão, este era tocado muitas vezes para convidados antes de ser enviado para o local onde seria instalado. Além disso, audições eram feitas por organistas visitantes para plateias selecionadas, ou feitas por organistas locais para visitantes ilustres. No início, essas audições eram compostas basicamente de música improvisada. A prioridade dessas apresentações não era o repertório, mas mostrar as possibilidades do órgão, sua sonoridade e seus registros. O organista que se preocupasse mais com o repertório do que com o instrumento não era bem recebido. Mas a partir de 1860 essas apresentações começaram a ser cada vez mais voltadas para repertório composto do que improvisado. Outra característica importante desses eventos é que eles não eram feitos por um só organista, mas por vários, e assim muitos estilos diferentes eram combinados.

"O termo recital não foi usado na França até bem mais tarde nesse século. Apresentações-solo ou de pequenos conjuntos eram freqüentemente chamados *matinées musicales* ou *soirées musicales* dependendo da hora do dia. Esses termos podiam ser usados para programas privados em casa, eventos públicos, recitais ou concertos no saguão dos construtores de órgão. Uma execução na igreja era freqüentemente chamada *audition* ou *séance*. *Audition* (audição) era um termo usado freqüentemente para qualquer tipo de evento musical; *séance* (seção ou reunião), termo muito amplo, era usado em geral para programa de vários tipos. O termo *concerto* era mais usado do que hoje. Usualmente denotava um programa envolvendo conjuntos. No final do século, programas importantes de órgão incluindo obras com conjuntos instrumentais eram

freqüentemente designados como *concertos* nos impressos."¹⁴

Dois eventos muito importantes contribuíram para o aumento das audições não-litúrgicas: o primeiro foi a Exposição Universal de Paris de 1867, que teve a participação de vários organistas e o segundo foi a reinauguração do órgão de Notre-Dame em março de 1868. Depois da reinauguração, audições públicas e privadas continuaram a acontecer com séries de programas de meia hora aos sábados às 12h30m, cada um deles realizado por organista diferente.

Apesar de todas estas iniciativas, Paris não foi o primeiro lugar da Europa a ter seu órgão de concertos. Em 1861 foi inaugurado um órgão Merklin-Schütze no *Palais Ducal*, um *hall* de concertos no Conservatório de Bruxelas. O jornal *La France Musicale* comentou: "Bruxelas tem a honra de ser a primeira cidade no continente a ter um órgão em um *hall* de concertos".¹⁵ Em 1872, Guilmant tocou no Royal Albert Hall em Londres. O órgão tinha sido construído por Cavallé-Coll e a notícia desse concerto saiu na *Revue et gazette musicale*: "É preciso ir para Londres para se ver uma obra-prima de manufatura instalada em outro lugar que não seja igreja. As tímidas tentativas que fizemos desse tipo provam o quanto a música religiosa tem entrado em nossos hábitos artísticos."¹⁶ Muitos escritores denunciaram o fato de que os finos órgãos franceses estavam indo para outros países, enquanto Paris mesmo não tinha um instrumento comparável em uma sala de concertos. Em 1878 Paris ganhou finalmente seu primeiro órgão de concertos, inaugurado durante a Exposição Universal no *Palais du Trocadéro*. A sala tinha capacidade para cinco mil pessoas e em apenas dois anos as audições, sob a liderança de Guilmant, transformaram a imagem pública do órgão em Paris. Pela primeira vez os organistas franceses podiam realmente explorar o potencial do órgão como instrumento secular de concertos.

¹⁴Ibid., p. 9.

¹⁵Ibid., p. 74.

¹⁶Ibid., p. 92.

A popularidade continuada dos concertos de órgão do Trocadéro foi sem dúvida, um fator significativo na proliferação de órgãos em outros espaços fora da igreja. O aparecimento de sociedades de concertos, que ajudavam a educar o gosto musical do público, também contribuiu muito para o sucesso destes eventos. Foram elas: *Société Nationale de Musique*, fundada em 1871 por Franck e Saint-Saëns; sociedades *Colonne* (1873) e *Lamoureux* (1881), *Société des Artistes français*; *Société Musicale Indépendante*; *Concerts de l'Association Artistique* (1873); *Société des Amis des Cathédrales*; *Société des Concerts du Conservatoire* (1828); *Société des jeunes artistes du Conservatoire* (1851) e *L'Académie des Beaux Arts*, instituição que decidia o *Prix de Rome*, prêmio dado aos artistas que se destacavam a cada ano.

Aos poucos apresentações começaram a acontecer em outras partes da França e no exterior. Alexander Guilmant (1837-1911) foi o mais aventureiro de todos os organistas. As suas idas aos Estados Unidos atraíram muitos discípulos e ajudaram a divulgar o repertório organístico.

Ampliaram-se assim os repertórios desses concertos tornando-os mais sofisticados, menos improvisados e mais diversificados, por incluir tanto músicas de períodos anteriores, como composições contemporâneas, fato este que também ocorreu dentro da igreja. O serviço litúrgico e as músicas tocadas durante o mesmo também começaram a mudar a partir de reformas efetuadas na liturgia. Novos direcionamentos nas composições sacras, e crescente interesse nas músicas de períodos anteriores foram as principais tendências desse período.

Antes da Revolução, cada bispo da Igreja Católica determinava a liturgia em sua diocese, direito assegurado pelo movimento nacionalista conhecido como *Galicanismo*. Uns escolheram a forma prescrita por Roma; outros criaram novas liturgias conhecidas como neo-gálicas. Para a música de órgão, a mais importante das liturgias neo-gálicas foi o rito parisiense adotado não só na diocese de Paris mas em outras áreas. O serviço litúrgico compreendia tocar

*Versets*¹⁷ ao órgão, alternados com porções cantadas pelo coro. Além disso, o organista precisava ter um repertório de peças independentes de vários tipos, para partes específicas do serviço. Na missa, o *Ofertório* era uma peça maior que podia até ser um movimento de uma sonata-allegro. A *Elevation*¹⁸ já era uma peça mais suave, substituída às vezes por um *O salutaris*¹⁹ cantado. O verso final do *Agnus Dei* podia ser usado como uma peça de comunhão. Peças de entrada e saída eram opcionais dependendo se havia ou não uma procissão no costume local. Aos poucos, a *sortie*²⁰ foi assumindo um caráter de poslúdio brilhante e virtuosístico. O rito parisiense estipulava que o cantochão devia ser empregado de forma inalterada em versos específicos, mas os organistas não seguiam essas prescrições à risca. A partir da metade do século, o rito parisiense foi sendo suplantado pelo rito romano. A diferença mais significativa do ponto de vista da execução do órgão era a exigência do uso do cantochão no rito parisiense. Isso significava que até os *versets* tinham que ser baseados em cantos do gregoriano. No rito romano o organista tocava versos livres do começo ao fim. Essa mudança ampliou as possibilidades de repertório litúrgico e o uso de peças de concerto começou a ganhar cada vez mais espaço.

Outro fator que incentivou tanto a composição como a performance do repertório organístico foi a chamada *missa baixa*. Segundo Marie-Claire Alain,

"... em Paris havia uma tradição do século XIX que durou até mais ou menos 1960: a última missa de cada domingo, em todas as grandes igrejas era chamada *missa baixa* e era uma missa-recital. Nessas missas Vierne e Widor tocavam suas grandes obras. Na *missa baixa*,

¹⁷ *Verset* – verso de um salmo, durante o qual os cantores ficam em silêncio, enquanto o organista toca e o clérigo, coro e congregação repetem as palavras do verso para si mesmos. A música de órgão usada para essa ocasião foi publicada com o nome de *verset*.

¹⁸ *Elevation* – música para a consagração do pão e do vinho no ritual da missa na Igreja Católica Romana. Nenhum texto litúrgico é prescrito, mas às vezes um moteto é cantado. O mais comum é uma composição para órgão ou improvisação.

¹⁹ *O salutaris hóstia* – hino cantado durante o serviço da Benediction. Às vezes introduzido entre o Sanctus e o Agnus Dei na Missa alta.

²⁰ *Sortie* – saída; solo de órgão normalmente improvisado.

(verbetes de SCHOLÉS, Percy A., *The Oxford Companion to Music*, 2ª ed. New York: Oxford University Press, 1970).

durante a qual o sacerdote fazia as orações em silêncio, o organista tocava o tempo todo. Tocava-se do início até o sermão; depois tocava-se durante o *Ofertório*; na *Elevação* tocava-se suavemente e assim continuava-se até o final da missa. Dessa maneira, podia-se tocar quase que uma sinfonia inteira de Widor. Podia-se começar um Coral de Franck no *Ofertório*, fazer uma pequena pausa e terminar a missa com o final do coral. Essas chamadas peças de concerto podem também ser consideradas litúrgicas no sentido parisiense. Esta era a prática em todas as catedrais francesas." ²¹

A democratização da educação musical na França com o aparecimento de várias escolas foi de importância fundamental para o desenvolvimento da música organística. Antes da Revolução Francesa, a instrução musical acontecia através de escolas particulares. As instituições mais importantes eram os chamados *maîtrises* - coros de escola ligados a catedrais ou colégios religiosos. Calcula-se que só na França havia mais de 500 desses grupos por ocasião da Revolução.

Em 1784, foi fundada a *École royale de chant et de déclamation* com o objetivo de preparar cantores para o serviço real (especialmente os de ópera). Em 1793, surgiu a idéia de se expandir essa escola para um Instituto Nacional de Música, que dois anos depois foi transformado em Conservatório, com o objetivo de prover músicos para festivais e para o exército. Assim surgiu o Conservatório de Paris, uma das instituições mais importantes na formação de músicos tanto franceses como de outros países. Em 1814, com a restauração da monarquia, o Conservatório tornou-se suspeito, porque tinha sido criado durante a Revolução. Diretores foram demitidos e a instituição foi muito abalada. Dois anos mais tarde, a escola foi reorganizada como *École royale de musique et de déclamation*. Só em 1831 o título Conservatório foi restabelecido. Desde sua primeira organização em 1795, o Conservatório tinha dois propósitos: prover música para os festivais nacionais e formar músicos. Era totalmente mantido pelo

²¹ ALAIN, M., *Caixa Expressiva*; n° 4, p. 10.



governo e aberto a ambos os sexos, sem distinção de classes sociais, mas os candidatos eram submetidos a um teste de admissão. Os candidatos ao teste normalmente estudavam com professores particulares, já que não havia um sistema oficial para prepará-los. Depois de admitidos, eram avaliados semestralmente e participavam de competições anuais. O Conservatório deu nova dimensão ao ensino musical: métodos específicos para cada área foram publicados, razoável material foi coletado para a formação de uma biblioteca e um padrão nacional de instrução estabelecido. A classe de órgão só começou a funcionar em 1819 e François Benoist (1794-1878) foi o primeiro professor. Para participar dela, o aluno precisava ter completado sua educação geral e adquirido considerável proficiência no piano, além de habilidades em harmonia, contraponto e improvisação.

Outra escola importante na França foi a *Niedermeyer*. Organizada pelo músico suíço Louis Niedermeyer, em 1853, especialmente para a educação de músicos de igreja, oferecia instrução geral em música e em música sacra, incluindo cursos de solfejo, harmonia, contraponto, fuga, composição, orquestração, improvisação, órgão, piano, canto-chão, voz e coro. Enquanto o Conservatório só admitia alunos selecionados e especializava-se nas áreas de performance e composição, a *Niedermeyer* aceitava alunos sem exame para qualquer curso relacionado com a educação musical, e era a única escola na França onde um jovem sem dinheiro conseguia aprender música. Os alunos ficavam internos, ingressavam com a idade de dez a treze anos e tornavam-se qualificados mais ou menos aos dezoito, quando recebiam o título de *mestre de capela*, *organista*, ou ambos. Além disso, quando os alunos terminavam seus estudos, a própria escola ajudava-os a conseguir trabalho. Era mais prática do que o Conservatório e dava aos alunos de órgão, pelo menos ocasionalmente, oportunidades de performance pública.

Outra instituição importante foi a *École d'orgue, d'improvisation et de plainchant* criada a partir da *Niedermeyer*, por Eugène Gigout (1844-1925) em 1885. Tendo tido algumas desavenças com seu cunhado Gustave Lefrève (1831-1910), que era então diretor da *Niedermeyer* e havia

começado a direcionar a escola para um lado mais secular, saindo do objetivo inicial que era a música sacra, Gigout afastou-se e fundou sua própria escola que valorizava a música sacra, com destaque para o estudo do órgão.

Outro centro importante para a formação musical foi o *Institute Nationale des jeunes aveugles*, escola para deficientes visuais em Paris, onde Vierne estudou. Segundo Michael Murray, "desde a sua fundação, o Instituto não foi só uma academia e escola vocacional, mas também um conservatório de música."²² O curso normal durava sete anos, mas os alunos mais dotados podiam participar de anos opcionais de extensão. A classe de órgão foi fundada em 1826 e sempre ajudou a suprir a carência de organistas das paróquias parisienses. O regime era duro. As matérias eram divididas em quatro categorias: intelectual, profissional (habilidades manuais), musical e religiosa. Os alunos estudavam gramática, retórica, história, geografia, aritmética, química, física, filosofia e catecismo. E ainda tinham que praticar um ofício. Vierne por exemplo, aprendeu a tecer redes. Outras opções eram marcenaria, mecânica ou qualquer outra atividade que cultivasse a destreza das mãos. E todos estudavam música.

"O curso musical mínimo incluía três anos de solfejo, três de harmonia e dois de composição. O estudo do piano era obrigatório, e cada estudante precisava tocar um instrumento de orquestra além de participar de um coro. Cada ano de estudo culminava com o *Concurso de Julho*, um exame de performance feito perante um júri de membros capacitados; para os alunos mais adiantados, os três últimos concursos eram assistidos por um júri de convidados, que no tempo de Vierne incluíam César Franck, Henri Dallier (1849-1934) e Debroye (?)."²³

Nesse Instituto, Vierne estudou piano com Henri Specht (?), que também era cego e violino com Pierre Adam (?), violista do famoso quarteto Lamoureux. Os alunos eram regularmente levados para concertos de Ópera, nas

²² MURRAY, M., *French Masters of the Organ*, New Haven & London: Yale University Press, 1998, p. 112.

²³ CANTRELL, S., Louis Vierne- his Life and Works, *The American Organist*, nº11, vol.14, p. 42.



salas Erard e Pleyel, e às vezes tocavam em orquestras, ou nos concertos das sociedades Colonne e Lamoureux.

As escolas sempre foram importantes instrumentos no desenvolvimento cultural, porque agrupavam em torno de si as várias tendências musicais. Quase todos os organistas franceses deste período passaram pelo Conservatório de Paris, como alunos ou como professores. César Franck e Saint-Saëns fizeram parte da classe de órgão de François Benoist (1794-1878) e formaram, juntamente com Lefébure-Wély (1817-1869) e Théodore Dubois (1837-1924), a primeira geração de organistas deste que é tido como período áureo francês. Apesar da tendência principal nessa fase ter sido a improvisação, tanto Franck quanto Saint-Saëns compuseram várias obras para órgão. Ambos eram grandes admiradores de Wagner, e foram influenciados especialmente pelo seu cromatismo.

César Franck tornou-se, mais tarde, professor de órgão no Conservatório de Paris. Vierne não foi propriamente aluno de sua classe de órgão, mas chegou a assistir como ouvinte algumas de suas aulas, além de receber lições semanais de contraponto. Enquanto isso, por volta de 1860, outros organistas como Charles-Alexis Chauvet (1837-1871), Eugène Gigout (1844-1925), Widor e Guilmant começaram a fazer carreira. Os dois últimos tinham estudado na Bélgica com Jacques-Nicholas Lemmens (1823-1881) e sua formação era bem diferente. Quando César Franck morreu em 1890, foi Widor quem assumiu o cargo de professor de órgão do Conservatório. Vierne acabara de ser admitido na classe de órgão. Entre os colegas de Vierne no Conservatório de Paris estavam Adolphe Marty (1865-1942), Albert Machaut (1867-1943), Charles Tournemire (1870-1939) e Henri Libert (1869-1937). Com Widor, os métodos de ensino de órgão no Conservatório foram revolucionados. Segundo as memórias do próprio Vierne, algumas de suas declarações no primeiro dia de aula podem ser assim resumidas:

“Na França, muitos negligenciam a performance em favor da improvisação; isto é mais do que um erro; é falta de senso. Para improvisar, no sentido artístico da palavra, a pessoa precisa ter idéias, certamente, mas não é o bastante. Não traindo este pensamento, mas traduzindo-o

exatamente em toda sua variedade, complexidade e flexibilidade necessárias ao seu desenvolvimento, o organista precisa possuir uma técnica instrumental que lhe permita a execução de qualquer figura em qualquer movimento.”²⁴

Desde então, Widor começou a dar ênfase especial ao estudo e interpretação do repertório organístico, especialmente ao de Johann Sebastian Bach(1685-1750). De acordo com Vierne, Widor era muito detalhista, exigindo *legatto* rigoroso em todas as partes, articulação precisa de notas repetidas, ligação de notas adjacentes, pontuação, fraseado e planos de dinâmica. Todo movimento desnecessário de braços, mãos e pés era proibido, fossem os gestos pequenos ou os exagerados. Na escolha de pedilhado ou dedilhado, o que exigisse o menor movimento era sempre o selecionado. Em 1896, Guilmant assumiu a classe de órgão e manteve a maioria dos princípios introduzidos por Widor. De acordo com Orpha Ochse, nenhum outro organista aproximava-se do seu conhecimento e compreensão do repertório de todas as épocas. A sua arte em escolher reginação era lendária pois entendia o timbre do órgão tanto no seu contexto histórico quanto na sua manipulação moderna.

Vierne, assistente tanto de Widor quanto de Guilmant, teve a oportunidade de influenciar uma geração inteira de organistas, incluindo: René Vierne (1878-1914), Henri Mulet (1878-1967), Joseph Bonnet (1884-1944), Marcel Dupré (1886-1971), Nadia Boulanger (1887-1979), Maurice Duruflé (1902-1986), Gaston Litaize (1909-1991), Jean Langlais (1907-1991) e Olivier Messiaen (1908-1992).

A obra de Vierne precisa ser compreendida dentro desse contexto histórico e cultural, a começar pela abundância de tendências estéticas, já que muitas delas foram por ele experimentadas no decorrer de sua vida. As suas primeiras composições para órgão foram muito influenciadas por Franck e, indiretamente por Wagner, caracterizando-se por acentuado cromatismo e exploração do princípio cíclico. Mas há também influência dos sinfonistas e

²⁴ Ibid, p. 43.



neoclássicos, que valorizavam o retorno às técnicas de contraponto do Barroco, aos conceitos de simetria e às formas clássicas. Depois, pode-se observar a influência de idéias mais contemporâneas e de técnicas usadas por Debussy como harmonias modais, uso de escalas de tons inteiros, acordes em blocos, intervalos paralelos e encadeamentos de acordes dissonantes sem resolução.

A evolução na construção do órgão, que acabou produzindo um novo instrumento, o órgão sinfônico, também foi fundamental na produção musical de Vierne. Antes de ser organista titular na Catedral de Notre-Dame, Vierne havia sido organista auxiliar na igreja de St. Sulpice, juntamente com Widor de 1892 a 1900. Em ambas igrejas o órgão havia sido restaurado por Cavaillé-Coll. O órgão de St. Sulpice²⁵ era o mais célebre instrumento de construção francesa da época, tendo sua reforma sido concluída em 1862. O da igreja de Notre-Dame foi restaurado entre 1863 e 1868²⁶ foi restaurado entre 1863 e 1868 e era considerado pelo número de registros, o segundo órgão da França²⁷. O órgão Cavaillé-Coll, com fundos e palhetas brilhantes, pedais de combinação, caixa expressiva e acoplamentos era ideal para o músico da época. E Vierne soube aproveitar com maestria todos esses recursos.

Grande parte da obra de Vierne para órgão não é de caráter litúrgico, embora ele fosse organista de igreja. O aumento dos concertos não-litúrgicos nas salas de concerto, teatros e oficinas de construtores explica essa opção de compor repertório não-sacro. Além disso, as mudanças litúrgicas e o costume das missas baixas facilitaram o uso desse repertório até mesmo dentro da igreja. As suas *tournées* por outros países da Europa e América também incentivaram a produção desse repertório diferenciado. As primeiras peças da coleção *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie*, por exemplo, foram escritas por ocasião de sua viagem à América. Sobre o repertório executado nessa *tournee*, Scott

²⁵ O órgão de St. Sulpice possuía 100 registros, 5 teclados e pedal, sendo 48 jogos de fundos, 23 mutações (ao todo 45 a 48 filas) e 29 palhetas.

²⁶ Os 42 registros existentes foram ampliados para 86, em 5 manuais, uma pedaleira e 12 registros de combinação.

²⁷ MUTIN, C., *L'Orgue, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, 1925, p.1082.

Cantrell comentou: “O repertório para os recitais-solo foi composto quase exclusivamente de peças de Bach, Franck, e Widor – bem como composições do próprio Vierne, é claro – em Boston e Chicago, ele tocou sua *Peça sinfônica para órgão e orquestra*, (arranjada a partir do *Scherzo* da Segunda Sinfonia, do *Andante* da Terceira, e do *Final* da Primeira)... Durante essa viagem à América, Vierne executou pela primeira vez, parte das recém-compostas *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie*.”²⁸

O fato de sua vida profissional ter permanecido sempre ligada às escolas de música – aluno no *Institute Nationale des jeunes aveugles*, aluno e depois professor-assistente de órgão no Conservatório de Paris e professor de órgão da *Schola Cantorum* – pode ter sido um entrave na produção musical de Vierne. As escolas não eram de fato os centros de vanguarda, e o ensino ainda era muito tradicional. Entretanto, supõe-se que não tenham ficado totalmente livres da influência de músicos como Debussy, Ravel (1875-1937) e Stravinsky (1843-1882). De qualquer forma, não se pode esquecer que a educação musical de Vierne foi muito tradicional e rígida. Vierne, em suas memórias, descrevendo as aulas de contraponto de Franck, diz que o exame do Conservatório o limitava ao cultivo de duas formas estritas – a fuga clássica e a improvisação de um tema livre. E diz ainda: “Nenhum dos membros do juri toleraria uma entrada da fuga em tonalidade distante; ninguém aceitaria, no teste livre, uma exposição do segundo tema na dominante. Então, nessa camisa de força, nós tínhamos que estar envoltos, e as dificuldades, ao invés de desanimar nosso mestre, excitavam suas faculdades imaginativas e davam-lhe muita diversão na correção dos detalhes.”²⁹ Conta ainda que essa era a “tradição” e Franck não teria condições de mudá-la. Ao que parece, essa camisa de força perseguiu Vierne durante toda a vida. Mesmo quando explorou técnicas diferenciadas de composição, como as usadas por Debussy, por exemplo, ele não conseguiu se desvencilhar completamente da rigidez de sua formação. Sempre prevalece a sensação de que ele poderia ter sido mais ousado e ido um pouco mais além.

²⁸ Ibid., p. 46.

²⁹ OCHSE, O., Op. Cit., p.157.



CAPÍTULO II

A OBRA PARA ÓRGÃO DE LOUIS VIERNE

O objetivo deste capítulo é descrever a obra para órgão de Louis Vierne nas suas várias manifestações e analisar particularmente a coleção *Vingt-quatre Pièces de fantaisie*. As composições para órgão de Vierne são de dois gêneros: sinfonias e peças em estilo livre. Vierne escreveu seis Sinfonias (op.14, 20, 28, 32, 47, 59); *Vingt-quatre Pièces en style libre* (op.31) para órgão ou harmônio e *Vingt-quatre Pièces de fantaisie* (op. 51, 53, 54, 55) para órgão. Escreveu ainda peças avulsas: *Prélude funèbre* (op.4), *Communion* (op.8), *Triptyque* (op.58) para órgão, *Marche triomphale pour le centenaire de Napoléon* (op.46) para metais, tímpanos e órgão, *Messe basse* (op.30) e *Messe basse pour les defunts* (op.62) para órgão ou harmônio e *Messe solennelle* (op.16) para coro e dois órgãos.

Vierne herdou a concepção “sinfônica” do órgão – tratamento do instrumento como uma orquestra - de seus professores. César Franck foi o primeiro a conceber uma música especificamente destinada ao novo instrumento Cavaillé-Coll. As *Six pièces* de César Franck (*Fantasia en ut majeur*, *Grand pièce symphonique*, *Prélude*, *Fugue et variation*, *Pastorale*, *Prière*, *Final*) e a *Grand pièce symphonique* inauguraram um novo estilo na escritura organística - a adaptação ao órgão das formas da sinfonia orquestral. Essa escritura, aperfeiçoada mais tarde por Charles-Marie Widor (dez Sinfonias)³⁰, e Guilmant (oito Sonatas)³¹, é perfeitamente adequada à estética sonora dos órgãos Cavaillé-Coll.

³⁰ Opus 13: n°1-Dó menor, n°2-Ré maior, n°3-Mi menor, n°4 - Fá menor ; Opus 42: n°5- Fá menor, n°6-Sol menor, n°7-Lá menor, n°8-Si maior ; Op. 70 – *Symphonie Gothique* ; Op. 73 – *Symphonie Romane*

³¹ Op. 42: n°1, Ré menor; Op.50: n°2, Ré maior; Op.56: n°3, Dó menor; Op. 61, n°4, Ré menor; Op.80, n°5, Dó menor; Op.86, n°6, Si menor; Op. 89, n°7, Fá Maior; Op. 91, n°8, Lá maior.

Das sinfonias de Beethoven esses compositores herdaram o princípio que rege as formas-sonata, a exploração de uma temática constante, uso do princípio cíclico, construção de grandes estruturas e a recapitulação de temas dos movimentos iniciais em movimentos finais (recapitulação essa que a Nona Sinfonia de Beethoven ilustra bem). De Wagner herdaram a concepção harmônica e de outros compositores românticos a idéia de incluir um episódio fugato no final.

As sinfonias de Vienne foram todas compostas em tonalidades menores, na sequência Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. Uma última em Dó menor foi esboçada, mas não chegou a ser concluída. Todas têm cinco movimentos, com exceção da primeira que tem seis. O princípio cíclico é encontrado em todas elas, exceto na Terceira. Na Sinfonia V, por exemplo, o tratamento dos temas A e B é cíclico (Fig. 1).³² O tema A do segundo movimento é cíclico do tema A do primeiro movimento - os intervalos têm o mesmo tamanho, mas estão invertidos e o ritmo está modificado. O tema B do segundo movimento é cíclico do tema B do primeiro, mas em sentido retrógrado. O tema A do terceiro movimento é cíclico do tema B do primeiro, ao contrário; o tema B do terceiro movimento é cíclico do tema A do primeiro. O tema A do quarto movimento é cíclico do tema B do primeiro, enquanto que o tema B é cíclico do tema A do primeiro movimento invertido. O tema A do quinto movimento é cíclico do tema A do primeiro; e o tema B é cíclico do tema B do primeiro movimento invertido.

³² O algarismo arábico indica o número da sinfonia; o romano, o número do movimento; os números ligados por hífen após a vírgula, os compassos onde se encontra o trecho; e a letra maiúscula, o tema.

Cinquieme Symphonie

V-1, 1-4 A



V-1, 4-5 B



V-2, 1-4 A



V-2, 39-42 B



V-3, 1-3 A



V-3, 50-57 B



V-4, 2-5 A



V-4, 33 B



V-5, 2-5 A



V-5, 64-65 B



FIGURA 1 - Temas da Sinfonia V

Também são comuns as repetições sucessivas de um mesmo motivo, às vezes com mudança de uma ou duas notas como pode ser observado na Fig. 2. Essas repetições podem ainda ocorrer numa disposição variada de escrita, com inversão de planos sonoros, oposição de registros, mudanças de tessitura, ou a partir de outros graus da escala (3^a por exemplo).



FIGURA 2 – Sinfonia 3/Vierne – *Allegro maestoso I* – Comp. 98-100

Dois tipos de construção são explorados largamente: Um com base no princípio sonata e o outro com base no esquema ABA. Dos trinta e um movimentos que compõem as sinfonias, doze são do primeiro tipo, e nove do segundo, como pode ser observado na tabela 1.

A preferência pelas construções baseadas no princípio sonata é perfeitamente compreensível. Além de favorecer o desenvolvimento das idéias musicais, elas se adequam muito bem às capacidades do órgão. Na exposição, a individualização de cada um dos dois grupos de temas pode ser reforçada pelo uso de registo distinta, imitando grupos instrumentais da orquestra. No desenvolvimento, onde geralmente um tratamento contrapontístico dos temas contribui para a movimentação característica dessa porção da forma, o contraste de registros e tessituras torna-se de grande valia. Na reexposição, onde as tensões harmônicas criadas na exposição e desenvolvimento se resolvem, tanto o reaparecimento cíclico de materiais melódicos, como a inserção de relações tonais cromáticas ou não muito usuais como as de terça, por exemplo, podem ter sua originalidade valorizada pelos recursos do instrumento.

Tabela 1

Opus e tonalidade	Movimentos	Aspectos formais e de escrita
Sinfonia I – Op. 14, Ré m	1- Prélude	Variação, forma contínua
	2- Fugue	Fuga
	3- Pastorale	A B A'
	4- Allegro vivace	A B A'
	5- Andante	A B A'
	6- Final	forma-sonata
Sinfonia II – Op.20, Mi m	1- Allegro	forma-sonata
	2- Choral	variação (A B A'B'A'')
	3- Scherzo	forma-sonata
	4- Cantabile	sonatina
	5- Final	forma-sonata
Sinfonia III – Op. 28, Fá# m	1- Allegro	forma-sonata
	2- Cantilène	A B A'
	3- Intermezzo	forma-sonata
	4- Adágio	A B A'
	5- Final	forma-sonata
Sinfonia IV – Op. 32, Sol m	1- Prélude	Variação (A A'A'')
	2- Allegro	forma-sonata
	3- Menuet	minueto trio
	4- Romance	A B A'
	5- Final	forma-sonata
Sinfonia V – Op. 47, Lá m	I- (Grave)	passacalia livre
	II- (Allegro)	forma-sonata
	III- (Scherzo)	rondó
	IV- (Larhetto)	A B A'
	V- (Final)	forma-sonata
Sinfonia VI – Op. 59, Si m	1- Introduction et Allegro	forma-sonata A B A'
	2- Ária	rondó
	3- Scherzo	A B A'
	4- Adagio	rondó-sonata
	5- Final	

Com relação ao aspecto harmônico, pode-se perceber uma evolução de princípios tradicionais para procedimentos mais ousados, que serão analisados a seguir. As quatro primeiras sinfonias foram escritas entre 1899 e 1914. Depois disso, a produtividade de Vierne diminuiu bastante, e sua rotina de

trabalho só foi retomada quase nove anos depois.³³ A Sinfonia V, escrita em 1925, depois desse período usa procedimentos mais “modernos” e na Sinfonia VI, escrita em 1930, depois das *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie*, a complexidade cromática de certas passagens obscurece acentuadamente o senso de tonalidade. Na Sinfonia I o cromatismo restringe-se às notas de passagem ou ornamentação dos motivos temáticos repetidos (Fig. 3a). Na Sinfonia II ele aparece sob a forma de graus móveis da escala (3º grau maior ou menor), e nas duas seguintes (III e IV), no múltiplo uso de falsas relações. Na Sinfonia V, a presença constante do cromatismo cria uma rede de ambigüidades tonais. A última Sinfonia é todavia, a que mais evita os centros tonais (Fig. 3b). Uma simples comparação das duas figuras revela como o cromatismo é mais denso na última Sinfonia do que na primeira.



FIGURA 3a - Sinfonia I/Vierne – *Pastorale III* – Comp. 101-105



FIGURA 3b - Sinfonia 6/Vierne – *Scherzo III* – Comp. 98-101

Paralelamente ao aumento de atividade cromática, as relações tonais passam das clássicas relações de tônica/dominante, ou tônica menor/relativa maior, às relações cromáticas ou de terça. Os numerosos pedais e ostinatos, que estabelecem o discurso cromático das quatro primeiras sinfonias, mudam da relação tônica-dominante para a relação tônica-mediante, chegando a ocasionar

³³ Esse período de pouca produtividade corresponde à época em que ele esteve na Suíça (1916-1920) para o tratamento de glaucoma.

fortes dissonâncias nas duas últimas sinfonias. As cadências vão se enriquecendo, incluindo progressivamente harmonias de quintas aumentadas, 2º grau abaixado (6ª napolitana), 2ª e 6ª acrescentadas, notas estranhas e resoluções cromáticas, como nos exemplos seguintes da Sinfonia VI (Fig.4a e 4b).



FIGURA 4a - Sinfonia 6/Vierne – Introd. et Allegro I - Comp. 215-217



FIGURA 4b - Sinfonia 6 /Vierne– Scherzo III – Comp. 207-210

Como as figuras 5a e 5b exemplificam, a incorporação de notas estranhas nos acordes faz com que a música de Vierne se transforme, em algumas passagens, numa progressão contínua de acordes de 7ª, 9ª, 11ª e 13ª:



FIGURA 5a - Sinfonia 6/Vierne – Aria II –Comp. 1-4

FIGURA 5 b – Sinfonia 6/Vierne – *Introd. et allegro I* – comp. 20-21

O acorde de sétima diminuto tem atuação constante em todas elas, e no sujeito da fuga na Primeira Sinfonia (Fig. 5c), ele é proeminente disposto em sequência.

FIGURA 5 c – Sinfonia 1/Vierne – *Fugue II* – comp. 1-4

Numerosas também são as utilizações dos acordes de 5^a, 6^a e 11^a aumentadas. A utilização de relações cromáticas de terça e de acordes com quartas superpostas contribui em certas passagens, para a indeterminação da tonalidade (Fig.6). Conforme pode ser observado neste exemplo, a mão esquerda tem 4^{as} justas superpostas, e a direita um intervalo de trítone (Si-Fá). Mas a 4^a justa da mão esquerda transforma-se em trítone logo a seguir (Lá → Ré#), através do movimento cromático de Ré para Ré# em uma das vozes.

FIGURA 6 - Sinfonia 3/Vierne – *Cantilène II* – Comp. 1-3

As modulações são numerosas, tanto para tons vizinhos, quanto para os mais distantes, e nas últimas obras, por enarmonia. O quadro abaixo mostra as relações tonais dos temas na Sinfonia I e VI (tabela 2). Na Sinfonia I, as relações das tonalidades são por terças, com exceção da de Sib Maior para Lá menor que é por 2ª. Na Sinfonia VI, a distância de Si menor para Ré menor é de uma 3ª menor ascendente; de Ré menor para Sol menor (Fá dobrado sustenido por enarmonia), uma 3ª aumentada ascendente; Sol menor para Mib menor, uma 3ª Maior descendente; Mib menor para Si Maior (Dó bemol por enarmonia) uma 3ª Maior descendente.

Tabela 2

Sinfonia	Movimento	Tonalidade	Relações tonais dos temas
I	Prélude	Ré menor	tema único – Ré menor
	Fugue	Ré menor	I – V (sujeito/resposta)
	Pastorale	Sib Maior	t.A em Sib Maior t.B em Sib Maior t.C em Sol menor
	Allegro vivace	Lá menor	t.A em Lá menor t.B em Fá# menor
	Andante Final	Fá Maior	t.A em Fá Maior t.B em Réb menor
	Final	Ré Maior	t.A em Ré Maior t.B em Lá Maior
VI	Introduction et Allegro	Si menor	t.A em Si menor t.B em Ré Maior
	Ária	Ré menor	tema único – Ré menor
	Scherzo	Sol menor	t.A em Sol menor t.B em Mi menor
	Adagio	Mib menor	t.A em Mib menor t.B em Si Maior t.C em Sib Maior
	Final	Si Maior	t.A em Si Maior t.B (do Allegro) em Mi menor t.B em Mib menor t.B e A (do Allegro) - Si Maior

Com relação ao tipo de escrita, procedimentos contrapontísticos e imitações são freqüentes, embora somente a Sinfonia I possua uma fuga. Imitações aparecem à 5ª e 8ª nas Sinfonias I e II, e em intervalos menos comuns como 6ª, 7ª e tritono, nas Sinfonias III e IV. Na Sinfonia V, um cânone rítmico, utilizando a cabeça de um tema, é empregado como meio de desenvolvimento. Exemplo claro de escrita horizontal e contrapontística aparece no *Final* da Sinfonia IV. Procedimentos composicionais em voga no início do século XX vão aos poucos sendo inseridos: fragmentos de escalas de tons inteiros, harmonias com 9ªs e 11ªs sem resolução e acordes de sexta ajuntada (*Sixte ajoutée*) para finais de movimentos.

Os recursos de toque e articulação, especialmente *legato* e *non legato*, são explorados ao máximo, e o uso da pedaleira em alguns casos exige extrema virtuosidade do intérprete (Fig. 7).



FIGURA 7 - Sinfonia 5 /Vierne- *Final V* -Comp. 225-226

Na registoção, Vierne usou algumas combinações clássicas, como oposição de *Fonds/Anches* mais *tutti* nos movimentos do tipo *Allegro*; diálogo de *Fonds doux*, *Anches* e *Ondulants* nos Adagios. Mas também usou sonoridades menos empregadas como *Voix humaine* no tema C da Pastorale (Sinfonia I); *Fonds* e *Anches* de 32' no pedal (*Final*/ Sinfonia I); *Bourdon* 16' mais *Flûte* 4' para a melodia (*Choral*/ Sinfonia II); *Flûte* 4' em solo de pedal para acordes de três a quatro sons (*Intermezzo*/ Sinfonia III); *Quintaton* 16' mais *Flûte* 4' (*Grave*/ Sinfonia V); *Fonds* 8' e *Cornet* no *Grand Orgue* contra *Fonds doux*

8' e 4' e *Cromorne* (*Tempo di scherzo ma non troppo vivo*/ Sinfonia V), *Cor de nuit* para solo (*Larghetto*/ Sinfonia V); *Flûtes* 8', 4', mais *Octavin*, *Basson-Hautbois* no *récit* contra *Bourdon* 8' mais *Flûte* 4', *Quarte* 2', *Nasard* e *Tierce* no *positif* (*Scherzo* Sinfonia VI). A dinâmica é indicada com precisão, especialmente os numerosos movimentos de caixa expressiva que as obras requerem.

De acordo com Emanuel Sauvlet³⁴, a influência de Vierne como organista, compositor e professor foi muito ampla e pelo menos onze franceses escreveram sinfonias para órgão segundo seu exemplo: Georges Jacob (1877-1950), Joseph Ermend-Bonnal (1880-1944), Auguste Fauchard (1881-1957), René Blin (1884- ?), Auguste Barié (1883-1915), Émile Bourdon, Marcel Dupré (1886-1971), Léonce de Saint-Martin (?), Jean Vadon (?), Camille Jacquemin (?) e André Fleury (1903-1995). Outros músicos como Olivier Meesiaen (1908-1992), Jean Langlais (1907- 1991) e Jean Alain (1911-1940) ainda preservaram o aspecto sinfônico do estilo Vierne, mas se afastaram com relação à linguagem. Outros estrangeiros influenciados por seu estilo foram Leo Sowerby (1895-1930), Philip James (1890-1975), Bruce Simonds (1895 - ?), Paul de Maleingreau (1887-1956) e Hendrik Adriassen (1892-1981). Apesar de revestida de formas mais modernas e livres, a sinfonia ainda sobreviveu através de Jean Langlais e Jean Guillou³⁵ (1930 - ?), mostrando que esse gênero podia ainda oferecer ao músico contemporâneo, meios de renovação de expressão.

As *Vingt-quatre pièces en style libre* foram escritas em 1913 para órgão ou harmônio. Estão agrupadas em dois volumes e em pares, sendo uma peça em tonalidade maior, e a seguinte na homônima menor. Não são de caráter litúrgico, mas podem ser usadas como tal. Foram dedicadas a amigos, alunos e parentes. Não são de difícil execução e na ausência de um instrumento com pedaleira a parte do pedal pode ser executada na mão esquerda com certa facilidade. Elas são de uma homogeneidade marcante. Vierne eliminou as idéias musicais de interesse secundário preocupando-se com a beleza interna dos temas.

³⁴ SAUVLET, Emanuel, *La symphonie pour orgue des ses origines à Louis Vierne*, *L'Orgue*, n°42, p.85, 1992.

³⁵ Langlais escreveu três sinfonias: em 1942, em 1977 e em 1979. Guillou escreveu *Symphonie Initiatique* para três órgãos em 1969.

Do ponto de vista formal, usou na maioria dos casos forma ABA ou Rondó, ou ainda repetição de um mesmo tema, com mudança de tessitura, harmonia, acompanhamento ou inversão. Somente duas delas têm modulação interna, a *Marche funèbre* e a *Pastorale*, e duas têm mudança da fórmula de compasso o *Prélude* e o *Choral*. A *Canzona*, o *Arabesque* e o *Lied* são de uma escritura muito livre enquanto como *Préambule*, *Madrigal*, *Divertissement*, *Marche funèbre*, *Postlude*, *Pastorale* têm o caráter de improvisação. Algumas têm nomes que lembram morte como *Marche funèbre*, *Élégie* (poema lírico de tristeza e luto), *Cortège*, *Complainte* (Lamento), *Építaphe* (inscrição tumular), *Méditation*, *Idyle mélancolique*. Em algumas delas, pode-se perceber também um caráter funcional como *Prélude*, *Préambule*, *Cortège*, *Postlude*, *Marche funèbre*, *Epithalame* (canto nupcial). Pelo menos metade delas têm mudança de registo no meio da peça, mas são mudanças pequenas como adição ou subtração de um registro. O que ocorre com maior frequência é a oposição entre *Récit*, *Positif* e *Grand- Orgue*.

Algumas peças usam textura de linha melódica acompanhada (*Complainte*, *Méditation*, *Canzona*, *Arabesque*, *Lied*, *Élégie*), outras são peças de efeito e de velocidade (*Cortège*, *Divertissement*, *Carrillon*, *Postlude*). Outras ainda são de caráter imitativo ou cânone (*Préambule*, *Canon*). A *Berceuse* “sur les paroles traditionnelles” é inspirada nas canções “*Dodo, l’enfant do*”.

Na coleção das *Vingt-quatre pièces de fantaisie*, Vierne reforçou muitos dos recursos composicionais usados nas sinfonias e nas *Vingt-quatre pièces en style libre*, mas com um caráter completamente diferente. São mais originais, nos títulos, na registo, no aspecto formal e na harmonia. O princípio cíclico não é tão evidente como nas sinfonias, e outras técnicas de composição começaram a ser experimentadas. As peças não são tão longas e majestosas como as sinfonias e nem tão curtas e simples como as *Vingt-quatre pièces en style libre*. O comentário abaixo esclarece de certa forma, a razão de Vierne chamar essa coleção de *Vingt-quatre pièces de fantaisie*, em vez de chamá-la de segunda coleção de *Vingt-quatre Pièces en style libre*.

“Cours de Synthèse des CD Louis Vierne – Cours de Synthèse de Olivier Krumpholtz”

O termo "fantasia" sempre foi usado pelos compositores como uma licença para criar trabalhos originais. Beethoven quebrou a rigidez da forma sonata escrevendo as suas sonatas *quasi una fantasia*. Schubert fez o mesmo com as fantasias para violino, e Schumann andou um passo a mais nas suas *Fantasiestücke* para piano e outros instrumentos. Dentro dessa tradição, Vierne escreveu suas 24 *pièces de fantaisie* para o órgão. Na música de Vierne, o conceito de fantasia não significa completa liberdade formal mas uma ausência da forma estritamente polifônica e da forma sonata.³⁶

As *Vingt-quatre pièces de fantaisie* foram escritas em 1926 e estão agrupadas em quatro ciclos chamados de suítes, com seis peças cada. A disposição das peças pode ser observada na tabela que se segue:

Tabela 3

Suíte I – op. 51	Suíte II – op.53	Suíte III – op. 54	Suíte IV
<i>Prélude</i>	<i>Lamento</i>	<i>Dédicace</i>	<i>Aubade</i>
<i>Andantino</i>	<i>Sicilienne</i>	<i>Impromptu</i>	<i>Résignation</i>
<i>Caprice</i>	<i>Hymne au soleil</i>	<i>Étoile du soir</i>	<i>Cathédrales</i>
<i>Intermezzo</i>	<i>Feux follets</i>	<i>Fantômes</i>	<i>Naiades</i>
<i>Réquiem aeternam</i>	<i>Clair de lune</i>	<i>Sur le Rhin</i>	<i>Gargouilles et chimères</i>
<i>Marche Nuptiale</i>	<i>Toccata</i>	<i>Carillon de Westminster</i>	<i>Les cloches de Hinckley</i>

³⁶ Comentários de Sigfried Schibli ao CD *Louis Vierne – Pièces de Fantaisie* de Günther Kaunzinger.

O primeiro ciclo de seis foi escrito especialmente para a viagem de Vienne à América, e tocado por ele pela primeira vez no auditório Wanamaker³⁷ em Nova York, no dia quatro de fevereiro de 1927.

É interessante notar que Vienne insere, a cada Suíte, mais movimentos com nomes descritivos. Na Suíte I, usa *Requiem aeternam* e *Marche Nuptiale*. Na Suíte II, *Lamento*, *Hymne au soleil*, *Feux follets*, *Clair de lune*. Na Suíte III, *Dédicace*, *Étoile du soir*, *Fantômes*, *Sur le Rhin*, *Carrillon de Westminster*. Na Suíte IV, *Aubade*, *Resignation*, *Cathédrales*, *Naiades*, *Gargouilles et Chimères*, *Les cloches de Hinchley*.

Pode-se discernir uma tendência programática que as coloca na sucessão das peças românticas de "caracterização da personagem", embora Vienne fosse muito crítico a respeito dos "artistas pitorescos" da virada do século, os "pintores de tons" da moda. Mas ele não estava imune às atrações culturais de Paris - o Jazz estava celebrando triunfos - e parece que ele não ignorou o excêntrico e inventivo patricio, Erik Satie. Se essas peças fossem executadas com textos falados, como um melodrama, não há dúvida de que seriam as peças mais originais em toda a literatura organística.³⁸

Podem ser consideradas suítes, num uso mais livre do termo, uma seleção de peças que mantêm traços de ligação mas, que não são movimentos

³⁷ O instrumento desse auditório é considerado o maior órgão totalmente operacional do mundo, com 30.067 tubos em seis manuais com 451 vozes em 469 fileiras, 168 pistões de controle sob os teclados e 42 nos pés. A console pesa 2,5 toneladas e o órgão inteiro, 287. Projetado por George Ashdown Audsley, foi construído pela Art Organ Company em 1904 para a feira mundial de St. Louis e comprado em 1909 por John Wanamacker, um rico comerciante. Seu transporte para a Filadélfia ocupou treze vagões de trem e sua instalação demorou dois anos. Não está instalado numa sala de concertos, mas em uma loja, onde os melhores organistas do mundo têm se apresentado. É considerado hoje um monumento histórico nacional, avaliado em mais de cinquenta milhões de dólares. ("O grande órgão na loja Wanamaker da Filadélfia" do *Boletim da Associação Paulista de Organistas*, ano II, nº9, janeiro de 2000).

³⁸ Comentários de Sigfried Schibli ao CD *Louis Vienne - Pièces de Fantaisie* de Günther Kaunzinger.

de dança como no Barroco³⁹. Esse agrupamento não parece ser aleatório, como poderá ser observado na análise a seguir. Alguns aspectos como recursos composicionais semelhantes, reginação, títulos, tonalidades, fórmulas de compasso e andamentos afins sugerem que há uma ligação em toda a estrutura, ou seja, na coleção inteira.

Entre os recursos composicionais usados, o ostinato com intervalos semelhantes ligando a primeira peça da coleção à última é um bom exemplo. A Suíte I começa com um *Prélude* em Dó Maior e a Suíte IV termina com *Les cloches de Hinckley*, uma espécie de Postlúdio em Mi Maior. A ligação entre elas é clara: ambas começam com uma sequência de intervalos de 4ª nos manuais, a primeira peça começa com um acorde de Dó Maior com 9ª, 7ª e 6ª, e a segunda, uma escala de Lá lídio descendente. As duas possuem um só tema, começando com um intervalo descendente apresentado na pedaleira depois de alguns compassos introdutórios nos manuais. (Fig. 8a, 8b)



FIGURA 8a - Suíte I/Vierne- *Prélude* - Comp. 1-3



FIGURA 8b - Suíte IV/Vierne - *Les cloches de Hinckley* - Comp. 7-11

³⁹ De acordo com o *Dicionário de Música*, Rio de Janeiro: Zahar editores, 1985, editoria de Luiz Paulo Horta, suíte no período Barroco era uma peça instrumental com vários movimentos, normalmente danças estilizadas, num mesmo tom. A forma binária era característica destas danças. Era comum o uso de um prelúdio, único movimento que não era dança, para se abrir a suíte. No final do século XIX, o termo passou a designar uma livre seleção de excertos de balés, óperas ou música incidental para peças teatrais.

Esse mesmo tipo de ostinato, com intervalos de 4^{as} e 5^{as} é usado no *Carillon de Westminster* (última peça da Suíte III) estabelecendo a sua relação com *Les cloches de Hinckley* (Suíte IV) que também é uma espécie de carrilhão, e com o *Prélude* (Suíte I). Compare as figuras 8a e 8b com a figura 9:

FIGURA 9 - Suíte III/Vierne – *Carillon de Westminster*- comp. 1-4

Outro recurso é o uso de notas pedais. Através dele *Clair de lune* (Suíte II) pode ser relacionada a *Dédicace* (Suíte III). A mesma nota pedal (Láb) é usada, com a diferença que em uma peça aparece articulada na mão esquerda e na outra está na pedaleira e não é articulada (ver fig. 10a e 10b). Além disso as tonalidades são afins. A primeira é Réb Maior, enquanto a segunda é Láb Maior, ou seja uma relação Tônica/Dominante.

FIGURA 10a - Suíte II/Vierne – *Clair de lune* – Comp.1-5

Andantino espressivo $\text{♩} = 66$

MANUELS

G. P. R.
G. Ch. Siv. *p*

PÉDALE

Ped. G. P. R.
Ped. G. Ch. Siv.

FIGURA 10b - Suíte III/Vierne – *Dédicace* – Comp. 1-5

Étoile du soir (Suíte III) usa a mesma nota pedal (Sol# - enarmonicamente Láb), estabelecendo sua relação com *Dédicace* na mesma suíte e *Clair de lune* (Suíte II). A ligação entre elas é ainda reforçada pela tonalidade – *Clair de lune*/Réb Maior e *Étoile du soir*/ Sol# menor (enarmonicamente Láb menor) estão em relação de tônica/dominante menor; *Dédicace*/Láb Maior e *Étoile du soir*/ Sol# menor (Láb menor) são homônimas. Tanto *Étoile du soir* quanto *Clair de lune* possuem um caráter estático devido ao uso dessas notas pedais e trilos, que desaceleram o ritmo harmônico. O esquema formal de ambas também é muito semelhante, como pode ser observado na tabela 4:

Tabela 4

Clair de lune			Étoile du soir		
Seção	Nº de comp.	Descrição	Seção	Nº de comp.	Descrição
A	11	tema/soprano(ped./tenor)	A	10	trilo de 2ª
	7	tema/soprano(Láb/pedaleira)		12	(pedal Sol#)
	14	tema / soprano(pedal /tenor)		6	trilo/ pedaleira
trans.	4	modulação p/ Lá Maior	trans.	2	modulação p/ Fá# dórico
B	44	tema B/soprano e tenor	B	39	tema B/ Fá#
		tema B/soprano			tema B/Fá#
trans.	2	modulação p/ Réb Maior	trans.	2	modulação p/ Sol# menor
A¹	17	tema A/soprano(pedal Réb/ pedaleira.)	A	10	trilo
				4	(pedal/Ré#/pedaleira)
				8	comp. iniciais
coda	11		coda	7	pedal/ Sol#
				9	trilo na pedaleira

Outro exemplo de recurso comum em peças de suítes diferentes é o uso de um compasso inteiro de pausa separando seções, que ocorre no *Intermezzo* (Suíte I, nº4), *Feux follets* (Suíte II, nº4) e *Gargouilles et chimères* (Suíte IV, nº5). Além disso, a introdução do *Intermezzo* e de *Feux follets* é semelhante: o primeiro trecho fragmentado e sem pedal com duração de doze e oito compassos, respectivamente, e o segundo trecho repetindo o primeiro com acréscimo de pedal.

Esse tipo de construção fragmentada permite ainda relacionar as peças *Fantômes* (Suíte III) e *Gargouilles et chimères* (Suíte IV) entre si. *Fantômes*, pode ser considerada a peça mais original dessa coleção, com uma atmosfera fantástica, fantasmagórica, e a seguinte inscrição: *pour le concert seulement*. É a única peça em toda a coleção possuindo um texto que a acompanha:

1-Narrador: Quem então prepara o futuro?

2-Jovem estético: Sou eu... eu sou livre!

3-Velho pedante: Sou eu... eu mantenho a tradição!

4-Negro: O futuro pertence ao dançarino.

5-Macaco: O futuro está nas mãos da fantasia...

6-Mendigo: (tocando um realejo) pertence à miséria..... “Solo mio”

7-Destino: Não está em lugar algum e está em todos eles!

A partitura é toda fragmentada e cada fragmento recebe um número que se relaciona com o personagem indicado. *Gargouilles et chimères* da Suíte IV, tem o mesmo tipo de fragmentação. Os fragmentos não são iguais nas duas peças, mas a sua disposição é muito semelhante, especialmente na primeira parte, como pode ser observado na tabela 5.

Outra indicação da sua ligação está no próprio título: *Fantômes* - fantasmas e *Gargouilles et chimères* - gargarejos e quimeras - têm significado semelhante. Quimera é um monstro fabuloso, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão; fantasmas são imagens apavorantes, cujo sinônimo pode ser

quimera. Ambos são produtos da imaginação, fantasia, utopia, ilusão, alucinação.⁴⁰

Tabela 5

<i>Fantômes</i>			<i>Gargouilles et chimères</i>		
Seção	Nº Fragmento	Nº de Compassos	Seção	Nº Fragmento	Nº de compassos
A	1 - invocateur	2	A	1	2
B	2 - j. estético	2	B	2	4
A	1 - invocateur	2	A	1	2
B	2 - j. estético	2	B	2	4
C	3 - v. pedante	5	C	3	6
A	1 - invocateur	2	A	1	2
B	2 - j. estético	2	B	2	4
A	1 - invocateur	5	A	1	2
C	3 - v. pedante	3	B	2	4
D	4 - negro	22 (comp. 4/4)	D	4	10 (comp. 6/8)
A	1 - invocateur	4 (comp. 12/8)	A	1	2 (comp. 4/4)
B	2 - j. estético	2	B	2	4
C	3 - v. pedante	5	A	1	2
			B	2	4
E	5 - macaco	2 (comp. 4/4)	E	5	16 (comp. 2/4)
F	6 - mendigo	4	C	3	6 (comp. 4/4)
E	5 - macaco	2	A	1	2
F	6 - mendigo	4	B	2	4
E	5 - macaco	1 (comp. 2/4)	A	1	4
F	6 - mendigo	1 (comp. 4/4)	B	2	4
E	5 - macaco	1 (comp. 2/4)	D	4	15 (comp. 6/8)
F	6 - mendigo	2 (comp. 4/4)			
A	1 - invocateur	5 (comp. 12/8)			
G	7 - destino	6	coda	7	10

⁴⁰ LUFT, Celso Pedro, *Mini dicionário Luft*, São Paulo: Editora Scipione Ltda, 1991.

As peças *Sicilienne* (Suíte II) e *Dédicace* (Suíte III) também possuem esquemas de construção semelhantes. *Sicilienne* é nitidamente um Rondó, e tem o seguinte esquema:

Tabela 6

Seção	Nº de compassos	Descrição
A	11	Tema A / pedaleira (imitação no soprano – oboé)
B	13	Tema B / soprano (flautas)
A ¹	10	Tema A / soprano (oboé)
C	11	Tema C / contralto (modulação para Mi Maior)
Transição	2	(modulação para Mi menor)
A ²	10	Tema A / soprano
Coda	5	Fragmentos do tema A invertidos no soprano

Dédicace não pode ser caracterizada como um rondó, porque o refrão não cadencia na tônica, mas possui a mesma disposição ABACA, como pode ser observado na tabela abaixo:

Tabela 7

Seção	Nº de compassos	Descrição
A	25	tema A / soprano
B	26	tema B / soprano
A ¹	28	tema A / soprano
C	30	tema C / soprano
A ²	24	tema A / soprano

Outro elo de ligação é a registoção. Todas as peças finais de cada suíte (*Marche Nuptiale* I:6; *Toccata* II:6; *Carillon de Westminster* III:6; *Les cloches de Hinckley* IV:6) são de forte impacto musical e têm registoção semelhante: *fonds et anches 16'8'4'* nos manuais e na pedaleira e acoplamento dos manuais na pedaleira. Esse tipo de registoção permite relacionar ainda *Sur le Rhin* (Suíte III), *Hymne au soleil* (Suíte II) e *Cathédrales* (Suíte IV), que não são peças finais, mas possuem o mesmo caráter.

Marche Nuptiale última peça da Suíte I tem ainda outros elos de ligação com o *Sur le Rhin* da Suíte III além da registoção. Ambas estão em compasso 4/4 e possuem tonalidades afins: Sib Maior e Mib Menor (tônica/subdominante menor). Além disso, a textura, o desenho rítmico, a

formação dos acordes em blocos na *Marche Nuptiale* (a partir do comp. 32) é muito semelhante ao de *Sur le Rhin* (comp. 108 em diante), como pode ser observado nas Fig. 11a e 11b:



FIGURA 11a - Suíte I /Vierné- *Marche Nuptiale* –Comp. 32-36



FIGURA 11b - Suíte III /Vierné- *Sur le Rhin* –Comp. 120-126

O que pode ocorrer ainda é uma determinada peça possuir características de várias outras. *Impromptu*, (Suíte III) por exemplo, tem algumas semelhanças com *Feux follets* (Suíte II): indicação *vivace* no andamento; fórmula de compasso não muito comum (a primeira é 5/4 e a outra, 6/16); e a sonoridade de uma lembra a outra, não pela registoção, mas por começarem ambas com notas rápidas só nos manuais.

Entretanto, devido a seu caráter improvisatório, *Impromptu* também lembra *Naiades* da Suíte IV. Mas sua escritura é semelhante à *Toccata* na Suíte II. (Comparar Fig. 12a e 12b)

FIGURA 12a - Suíte III/Vierne - *Impromptu* - Comp. 1-6FIGURA 12b - Suíte II/Vierne - *tocatta* - Comp. 1-4

A mudança de tonalidade de Fá menor para Fá Maior no final é outro recurso que vai relacioná-la ao *Andantino* e *Requiem aeternam* da Suíte I, que também estão em tonalidade menor, mas terminam na homônima maior.

Além dessas ligações gerais em toda a coleção, outras mais específicas podem ser estabelecidas dentro de cada suíte, embora não sejam, às vezes, muito evidentes.

Na **Suíte I** a ligação feita através das tonalidades é facilmente identificável porque as peças estão em pares. A primeira peça, *Prélude* está em Dó Maior, e a segunda, *Andantino*, na relativa Lá menor. A terceira *Caprice*, em Ré menor, e a quarta, *Intermezzo*, na relativa Fá Maior. A quinta, *Requiem aeternam* em Sol menor, e a sexta, *Marche Nuptiale*, na relativa Sib Maior.

O *Prélude* e o *Andantino* relacionam-se ainda pela fórmula de compasso 4/4, pela forma $A A^1 A^2$, e pela simetria de cada parte. A diferença em relação à primeira peça é que o *Andantino* tem uma coda de quatro compassos, e os três últimos acordes de cada seção são uma espécie de divertimento, criando

uma transição para o trecho seguinte, o que não acontece no *Prélude*. Um esquema formal das duas tem a seguinte disposição:

Tabela 8

<i>Prélude</i>			<i>Andantino</i>		
Seção	Nº de compassos	Descrição	Seção	Nº de compassos	Descrição
A	25	tema-Dó/pedaleira	A	12	Tema-Lám/soprano
A ¹	25	tema-mi/soprano	A ¹	12	Tema-Lám/soprano
A ²	24	tema invertido/pedaleira	A ²	12	Tema Lá M/soprano
			coda	4	

O fato da tonalidade do *Andantino* ser Lá menor mas terminar em Lá Maior, cria um elo maior de ligação com a próxima peça, *Caprice*, que está em Ré menor (Lá Maior funcionando como dominante maior da tônica menor que vem em seguida).

O *Caprice* tem outro tipo de construção. Mas o que interessa de fato são as aparições do tema A: a primeira vez em Ré menor no soprano (comp.1); a segunda em Lá menor – dominante (comp.8), na pedaleira. E a terceira vez no soprano uma 4ª acima - Sol menor/subdominante - (comp. 34). Estas exposições do tema em Lá menor e Sol menor estabelecem a relação desta peça com as peças nº 2 e 5, que estão respectivamente nestas tonalidades.

Intermezzo vem no meio da Suíte e está em Fá Maior, relação de 4ª justa com a primeira peça, Dó Maior, e com a última, Sib Maior.

A peça seguinte é o *Requiem aeternam* na tonalidade de Sol menor. Como as tonalidades maiores, as tonalidades menores nesta Suíte também se sucedem em distâncias de quartas: Lá menor, Ré menor, Sol Menor. Essa peça parece uma soma das peças um e dois. A sua duração é em torno de 6'30'', correspondendo à soma das outras duas (a primeira dura aproximadamente 3'17'' e a segunda, 2'59''). Quanto à forma, a primeira parte é idêntica ao *Prélude*, e a segunda, muito semelhante ao *Andantino*. Essas semelhanças podem ser

percebidas comparando-se o esquema formal do *Requiem aeternam* com o das duas peças anteriores:

Tabela 9

Seção	Nº de compassos	Descrição
A	14	tema Sol m / pedaleira
A ¹	12	tema Sol m / soprano
A ²	12	tema invertido Ré m / pedaleira
A ³	12	tema invertido / soprano
	8	tema dobrado Sol m / soprano e tenor
A ⁴	16	tema / soprano
Transição	4	
A ⁵	12	tema Sol M / soprano

O trecho final modula para Sol Maior e tem doze compassos (mesmo tamanho e procedimento usado na peça nº 2). O tempo relaciona-se também com a peça nº 2: no *Andantino* a indicação é *Adagio*, semínima = sessenta, e no *Requiem*, *lento ma non troppo*, semínima = cinquenta.

A **Suíte II** foi a única inteiramente dedicada a amigos americanos⁴¹ e essa particularidade já estabelece um elo de ligação entre as peças. As relações tonais nesta Suíte são mais complicadas que na anterior. Inicialmente, elas parecem estar organizadas em terças: Dó menor, Mi menor, Sol Maior, Si menor, Réb Maior, mas a última em Sib menor quebra a ascendência da sequência. A peça nº2 se relaciona com a nº3, porque têm a mesma armadura (um sustenido). A nº5 também possui a mesma armadura da nº6 (cinco bemois). A nº4 relaciona-se com a nº 3 se considerarmos que Si menor é a relativa de Ré Maior (dominante de Sol Maior). Nesse sentido seria possível pensar que a nº1 tem relação também com a nº3, porque Dó menor pode ser considerada a subdominante menor de Sol Maior.

⁴¹ A primeira peça, *Lamento* foi dedicada ao amigo *Monsiuer Bingham*, organista em Nova York. A segunda, *Sicilienne*, dedicada a *Monsieur Zeuch*, organista em Boston, a terceira, *Hymne au soleil*, a *Mme. Ruth Conniston*, organista em Nova York, a quarta, a *Charles Courboim*, organista no Auditório Wanamacker, Philadelphia, a quinta a *Ernest Skinner*, organeiro em Boston, e a sexta ao Dr. *Alexandre Russell*, professor da Universidade de Princeton.

O clima da primeira peça, *Lamento*, lembra o da quinta peça *Clair de lune*, talvez por terem uma registoção semelhante⁴². O quadro abaixo permite uma comparação mais clara:

Tabela 10

Lamento	Clair de lune
R. Flûte 4'et Gambe	Récit – Flûte et gambe 8
P. Flûte, Bourdon et Salicional 8'	Positif – Fonds 8
G. Flûte, Bourdon et Violoncelle	Grand Orgue – Flûte 8'
Ped. Soubasse 16', Bourdon 8' Claviers accouplés, Ped. Au G.	Ped. Fonds doux 16' 8'

Outra semelhança é o intervalo melódico inicial de *Lamento* Láb–Fá (fig. 13a) notas que em intervalo harmônico iniciam o *Clair de lune* (fig. 13b). Chama também a atenção, a proximidade de andamento das duas peças: *Adagio quasi larghetto*, 4/4 e semínima = 54 na primeira, e *Adagio molto espressivo* 4/4, semínima = 52 na segunda.

Adagio quasi larghetto $\text{♩} = 54$

MANUELS

PÉDALE

FIGURA 13a – Suíte II/Vierne –*Lamento* – comp. 1 e 2

Adagio molto espressivo $\text{♩} = 52$

MANUELS

PÉDALE

FIGURA 13b – Suíte II/Vierne - *Clair de lune* – comp. 1-4

⁴² Apesar dos registros não serem os mesmos, o clima que produzem são equivalentes entre si.

A terceira peça, *Hymn au soleil*, contrasta fortemente com a peça seguinte *Feux follets* que, por sua vez, contrasta com a seguinte, *Clair de lune*. Mas existe uma ligação entre os títulos. Todos três relacionam-se com luz: luz do sol, dos fogos-fátuos, da lua.

Na **Suíte III**, as relações tonais são ainda menos claras. As duas primeiras peças, *Dédicace* e *Impromptu* são pares, a primeira em Láb Maior e a segunda em Fá menor. *Étoile du soir* em Sol # menor, *Fantômes* em Dó# menor não são pares, mas têm uma relação de 4^a justa (dominante-tônica). Entretanto, Sol# menor e Do# menor, pensadas enarmonicamente seriam Láb menor e Réb menor (que teoricamente não existe). A disposição então seria: Láb Maior - Fá menor - Láb menor - Reb menor, ou seja, relativa menor, homônima e subdominante menor, em relação a Láb. Já as duas últimas, *Sur le Rhin* em Mib menor e *Carrillon de Westminster* em Ré Maior, se excluem de qualquer relação.

A **Suíte IV** começa com *Aubade* em Mib Maior e *Résignation* em Fá# Maior. Apesar de não ligadas pelas tonalidades, unem-se pela ambiência sonora e reginação:

Tabela 11

<i>Aubade</i>	<i>Résignation</i>
R. Oboé, Cor de nuit 8	R. Cor de nuit, Flûte 8' et gambe 8'
P. Bourdon 8' et Salicional 8'	P. Bourdon 8', Flûte 8', Principal 8', Salicional 8'
G. Flûte, Bourdon et violoncelle 8	G. Bourdon 8', Flûte 8' et violoncelle 8'
Ped. Bourdon 16' et 8' Claviers accouplés	Ped. Fonds doux 16', 8' Ped. accouplé au G.

A semelhança de suas formas em esquema ABA, também constitui um elo de ligação. A diferença está na coda e na transição da parte B para a parte A, presente somente na segunda peça:

Tabela 12

Aubade			Résignation		
Se��o	N�� de Comp.	Descri��o	Se��o	N�� de Comp.	Descri��o
A	40	tema A/soprano(MibM)	A	29	F��# Maior
B	47	tema B / soprano e ped. (mod. p/ Mib m)	B	38	(mod. p/ L�� frígio)
			trans.	6	
A ¹	42	tema A/soprano(Mib M)	A	20	(F�� # Maior)
			coda	7	

A terceira peça *Cathédrales*, em L   Maior,    a peça mais longa de toda a cole  o, com aproximadamente 11'30'' de dura  o. Pode ser associada    última, *Les cloches de Hinckley*, Mi Maior, por uma rela  o tônica/dominante. Ambas possuem um único tema, o que reforça a sua liga  o.

A quarta, *Naiades*, Si Maior também pode ser associada    quinta, *Gargouilles et chemi  res*, em F  # menor, por uma rela  o de 5^a (tônica/dominante menor).

Na lista abaixo, acham-se relacionados os diferentes aspectos que estabelecem elos entre as peças:

- a) Uso de recursos composicionais como ostinato de intervalos idênticos, notas pedais similares, compassos inteiros de pausa, constru  o fragmentada e textura semelhante.
- b) Títulos
- c) esquema formal de constru  o
- d) tonalidades afins.
- e) Combina  o de fórmulas de compasso e andamento
- f) registra  o semelhantes.

Um estudo mais detalhado e específico sobre essas rela  es poderá mostrar outras semelhanças não incluídas aqui. No entanto, pelo observado, torna-se possível supor que Vierne tenha pensado não em peças isoladas, mas num grande e coerente ciclo.

CAPÍTULO III

FEUX FOLLETS

Feux follets significa fogo-fátuo - "uma inflamação espontânea de gases emanados de sepulturas e pântanos"⁴³. Na escrita do poeta: "Pelos cemitérios/ às horas mortas, quando o vento geme/ Por entre os ermos ciprestais funéreos/ O fogo-fátuo fosforeando, treme" ⁴⁴.

Outros compositores escreveram peças com o mesmo título, mas Vierne foi o único a escrever para órgão. Liszt escreveu, nos seus *Etudes d'Exécution Transcendante*, um *Feux follets* para piano e Isidore Philipp (1863-1934) compositor francês e professor no Conservatório de Paris no mesmo período que Vierne, também compôs uma peça com o mesmo título. Ambas possuem um caráter programático parecendo descrever o movimento de uma chama que repetidamente aparece e desaparece.

Introduzido pelo próprio Liszt, o termo *música de programa* foi muito explorado no final do romantismo e início do impressionismo sendo definido pelo mesmo como "prefácio acrescentado a uma peça de música instrumental, por meio do qual o compositor pretende proteger o ouvinte contra uma interpretação poética errada, e dirige sua atenção para a idéia poética do todo ou de uma parte específica dele".⁴⁵ De fato o termo, apesar de controverso, caracteriza uma "música que se apóia numa narração ou descrição e é freqüentemente estendido para toda música que tenta representar conceitos extramusicais sem recorrer a palavras cantadas." ⁴⁶ Na peça de Vierne, a intenção

⁴³ HOLLANDA, Aurélio Buarque de, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 793.

⁴⁴ GUIMARÃES, Alphonsus de, *Obra completa*, Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar Ltda., 1960, p. 201.

⁴⁵ SADIE, Stanley ed. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, p. 283.

⁴⁶ Op. cit. ; p. 283.

do título em dirigir a audição do ouvinte para o movimento do fogo-fátuo é reforçada pela estrutura fragmentada da primeira seção e pela regisração com lingüetas e trêmulo toda vez que aparece o tema B.

A peça pode ser dividida em cinco grandes seções, tendo como parâmetros a mudança de textura e da fórmula de compasso (5/4 para 3/4) que se alternam nas apresentações dos materiais temáticos.

Tabela 13

Seção	Descrição	Compasso	Tonalidade	Fórmula de comp.
I	Introd.	1-8	Fá# menor (dominante)	5/4
	1º mat.tem.	9-15	Si menor (tônica)	
II	2º mat.tem.	16-32	Dó# Maior (dominante da dominante)	3/4
		33-48	Fá# Maior (dominante)	
III	1º mat.tem.	49-54	indefinida	4/4 e 5/4
		55-62	Si menor (tônica)	
IV	2º mat.tem.	63-79	Si menor (tônica)	3/4
		80-95	Lá menor, Mi menor, Fá# Maior (dominante)	
V coda		96-103	indefinida	5/4
		104-111	Si menor (tônica)	3/4

A primeira seção (comp. 1-15) em comp. 5/4 apresenta o primeiro material temático em sextinas. A segunda (comp. 16-48), em comp. 3/4 apresenta o segundo material temático na mão esquerda. Elementos do primeiro material temático surgem nos comp. 49-62, começando com dois compassos em 4/4 e o restante em 5/4. A seção seguinte em 3/4 vai do comp. 63 ao 95, com o segundo material temático no pedal (comp. 64-79) e depois na mão esquerda (comp. 80-95). A parte final, incluindo coda (comp. 96 – 111), retoma o primeiro material temático escrito inicialmente em comp. 5/4 e depois em 3/4 .

Apesar dessa divisão em 5 partes, pode-se observar a presença do princípio-sonata, que embora expandido, divide a peça em três grandes blocos, seguidos de coda:

Exposição	compasso 1 - 48
Desenvolvimento	compasso 49 - 54
Reexposição	compasso 55 - 103
Coda	compasso 104 - 111

Na exposição, o primeiro material temático é apresentado duas vezes em seguida (comp. 1-8 e comp. 9-16). O segundo material temático, também apresentado duas vezes, aparece na primeira vez (comp. 17-32) com a nota pedal Dó# (dominante da dominante) e na segunda (comp. 33-48) com a nota pedal Fá# (dominante da tonalidade).

No comp. 49 inicia-se uma espécie de desenvolvimento com dois compassos em 4/4 e quatro compassos em 5/4, que utiliza idéias do primeiro material temático. No comp. 55, o primeiro material temático reaparece completo, como no comp. 9.

Na reexposição (comp. 64-103) o segundo material temático é repetido duas vezes (comp. 64-79; 80-95), seguido por parte do primeiro material temático (comp. 96-103).

A tonalidade geral da peça Si menor, é definida a partir do comp. 9.

Dentro da primeira seção há duas partes. A primeira está em Fá# menor, que é o homônimo da dominante da tonalidade geral da peça, Si menor. Esse fato é perceptível a partir da sonoridade inicial, Fá#menor⁶, e da nota pedal Fá# dos comp. 7 a 8. A segunda parte, que começa no comp. 9 repete a parte anterior, mas com atividade da pedaleira desde seu início. Esse acréscimo é significativo, pois define Si menor como a tonalidade central da peça.

A segunda seção também possui duas partes: uma (comp. 17-32), que pela força da nota pedal Dó# na pedaleira, tem função de dominante da dominante (em Si), e outra (comp. 33-48), em Fá#, a dominante em Si.

A seção seguinte (comp. 51-54) não se define tonalmente, devido à ausência do pedal e ao excesso de cromatismo. O trecho a partir do comp. 55 começa em Si menor, exatamente como a segunda parte da primeira

seção. Mas a partir do comp. 59, a progressão harmônica dirige-se à tripla dominante (Sol#, Dó#, Fá# → Si), representada pela nota pedal Sol# dos comp. 61- 62.

A quarta seção (comp.64) começa com um acorde de Lá # diminuto com sétima (vii^{o7} de Si menor) e tem duas partes. A primeira compreende os comp. 64-79 e a segunda os comp. 80-95. Na segunda parte, a nota pedal Lá, sugere a subdominante da subdominante em Si menor (Lá-Mi-Si), e Mi Maior irá, de fato, aparecer nos manuais, no comp. 97.

A última seção (comp. 96-103), devido ao excesso de cromatismo, também não se define tonalmente, mas a coda (comp. 104-111) está claramente em Si menor.

Uma análise das cadências permite uma melhor compreensão da organização tonal da peça. A primeira cadência acontece no comp. 9, onde o acorde de tônica (Si menor) aparece pela primeira vez. A sua chegada vinha sendo preparada desde o comp. 7, pela dominante através da nota pedal Fá# na pedaleira. No comp. 8, um encadeamento de dominantes, Sol menor, Dó# Maior, Fá# Maior leva a Si menor no comp. 9. O Sol menor atua como sonoridade Napolitana na cadência a Si menor (N D t).

A cadência seguinte acontece no comp. 17, onde é introduzido o segundo material temático. O acorde de Ré menor^{6aj} no compasso 15 e a sequência na pedaleira caracterizada como Sol Maior⁷ cria uma expectativa de Dó Maior. Entretanto, o que vem a seguir é uma pausa que ocupa um compasso inteiro de três tempos, e que se faz seguir por um inesperado acorde de Fá#Maior⁷ - dominante com sétima em segunda inversão, tendo a nota Dó# como pedal.

As cadências seguintes distinguem-se por seu caráter evasivo. A cadência do comp. 33 está em outra disposição. A nota pedal Dó# movimenta-se cromática e ascendentemente, a partir do comp. 28, até atingir Sol# Maior⁷ (dominante com sétima de Dó#) no terceiro tempo do comp. 30. Dó# porém não chega, e sim o seu quarto grau (Fá# menor), na cabeça do comp. 31. Este acorde é transformado pela nota Ré# em vii^{o7} de Mi, e outra vez transformado no segundo tempo em sonoridade de 6^{aum}. Esta sexta, resolve em Mi, não como tríade perfeita

e sim como acorde de tensão, pois contém uma quinta aumentada. Esta tensão teria como sua mais natural resolução um acorde de Lá. Não é esse, no entanto, o caminho escolhido. O que aparece é um acorde de Sol Maior⁷ (dominante de Dó), que também não resolve em Dó. No terceiro tempo do compasso 32, as notas Fá-Ré# criam uma 6^{aum}, cuja resolução seria a 8^a Mi-Mi. Na melodia ele chega, mas na pedaleira um Fá# cria uma entidade vertical inesperada: o acorde de Fá# Maior (dominante com sétima de Si).

A nota Fá# pedal (comp. 33-44) prenuncia uma cadência em Si. Entretanto, após o movimento cromático no pedal dos comp. 45-47 surge uma dominante com sétima de Dó (comp.48). Contrariando de novo as expectativas, na cabeça do comp. 49, quem surge é a nota Mi. A princípio, essa nota atua como a sétima da dominante de Si. Nos comp. 53-54, ela é cromatizada em Mi#, para atuar como sensível da nota Fá# que integra o acorde de Si menor no comp. 55. A progressão harmônica dos comp.49-54, por apresentar um ritmo harmônico muito rápido, pode ser entendida como um desenvolvimento à maneira de *cadenza*.

O Si, preparado pelas seções que estão entre os comp. 17-32 e 33-48 chega no comp. 55, no que pode ser entendido como recapitulação. O comp. 55 é similar ao comp. 9. Enquanto essa explicação tem por base a progressão no nível profundo (*background*)⁴⁷, o encadeamento local (*foreground*) é : vii^{o7} da dominante de Si menor (Mi#, Sol#, Si, Ré# - quinto tempo do comp. 54). A nota Fá# da mão esquerda na cabeça do comp. 55 resolve a tensão do acorde meio diminuto, enquanto o Si da pedaleira já traz a tônica.

A nota Mib dos comp. 56 e 58, enarmonizada em Ré# no comp. 60, participa do acorde Mi#, Sol#, Si, Re# (vii^{o7} de fá# do comp. 54) e do último acorde desta seção, Sol# menor^{6aj} (Sol#, Si, Ré#, Mi#) no comp.62. Como acontecera no comp. 16, uma inesperada pausa ocorre no comp. 63. Inesperado

⁴⁷ Termos aplicados por Schenker aos níveis da estrutura musical (David Epstein – *Beyond Orpheus* – Massachussets: Mit, 1980). *Foreground* – detalhes localizados na superfície; *middle-ground* – aspectos estruturais de maior projeção abstraídos da superfície presente; *background* – nível de maior abrangência. Segundo o trabalho de tradução do Prof. Saltini(UNESP) esses termos podem ser usados em português como: *Foreground*= plano de frente; *midlleground*=plano intermediário; *background*=plano de fundo; *Ursatz*=estrutura fundamental.



tmabém é o trítano Sol-Dó# na cabeça do comp. 64, que integra um acorde vii^{o7} (Lá#, Dó#, Mi, Sol) de Si menor, tonalidade da peça. Se pensarmos no princípio-sonata, este seria o ponto da recapitulação no qual o segundo material temático deveria aparecer na tônica. Ela não aparece, mas se faz representar através de seu vii^{o7}.

Embora a seção que começa no comp. 80 seja do ponto de vista linear, uma variação da que começa no comp. 33, seu tratamento harmônico é diferente. Enquanto nos comp. 33-44 a nota pedal era Fá#, nos comp. 80-91 a nota pedal é Lá. A tensão da 5^a aumentada Dó-Sol# no final do comp.79, em vez de ser resolvida, progride para outro acorde de tensão - Lá, sem terça, com 7^a e 9^a. Esse tipo de tensão não resolvida vai se acentuando para reintroduzir o primeiro material temático no comp. 96. O pedal Lá a partir do comp. 80 sugere uma resolução em Ré. Mas não é este o caminho escolhido. Após uma movimentação em sequência a partir da cabeça do comp. 92 (Láb/ Sol; Sib/Lá; Dó/Si), o terceiro tempo do comp. 93 apresenta um acorde de V⁷₅₊ de Mi. Isto leva a reinterpretar o pedal Lá dos comp. 80-91 como sétima da dominante de Mi. No comp. 94, Mi menor chega nas vozes externas, mas como cadência de engano: Dó como VI grau de Mi menor. No compasso seguinte, outra cadência de engano: o acorde de Fa# Maior, que deveria resolver em Si menor, vai para Sol. Essa nota Sol, enfatizada pela mudança de registração e por suas repetições nas cabeças dos comp. 96, 98, 102 e 103, dá ensejo a um original recurso harmônico: para atingir o Si menor do comp. 104, em vez de usar a força de uma cadência autêntica V-I, Vierre encaminha a linha da pedaleira cromaticamente de Sol a Si (comp. 103-104), fazendo que a tônica Si seja a resolução de um acorde de 6^{aum} (Dó - Lá#).

A propósito da relação Sol-Si, necessário se torna examinar o último passo da progressão harmônica - comp. 109 para 110. Ele pode ser entendido de três formas: primeiro, como uma bordadura dupla (Sol-Dó# →Fá# - Ré); segundo, como um ii^o - V^{apoi.} (Dó#^o - Fá#⁶₄) já que o Si só aparece na pedaleira no tempo seguinte, ou ainda como VI - i, um acorde de Sol, Si, Ré, (Dó# e Mi considerados como notas estranhas), indo para Si menor. O último acorde é

uma tônica disfarçada, já que sua quinta é posta em evidência no topo e na raiz, deixando à nota Si apenas breves toques nos dois últimos compassos.

Essa persistência do sexto grau na cadência final e em outros trechos no decorrer da peça é muito interessante. Esse grau é relativo da subdominante e as cadências finais podem ser consideradas, portanto, na região da subdominante. O uso da subdominante em trechos finais produz uma sensação de relaxamento e não de tensão como ocorre nas cadências dominante-tônica: "Tanto o retorno para a tônica antes do desenvolvimento e o tema na subdominante são reduções de tensão e afrouxamento da estrutura formal."⁴⁸ O sexto grau (Sol) também pode ser entendido como bordadura da nota Fá#, sintetizando assim uma relação com a dominante de $\frac{1}{2}$ tom vindo de cima.

O que fica claro nesta análise das cadências é que Vienne evita cadências perfeitas e fortes, e procura manter uma certa indefinição também através do uso de sequências e encadeamentos com acordes diminutos ou de sétima, que não se resolvem de maneira usual.

Analisando as notas da pedaleira podemos inferir pontos importantes da estrutura. A nota Si aparece três vezes no pedal de forma cadencial. A primeira no comp. 9, vindo de uma nota pedal Fá# - dominante de Si. A segunda no comp. 55, no meio da peça, após um desenvolvimento onde a pedaleira não soa, mas teve no seu início (comp. 50) a nota Mi - subdominante de Si. A terceira vez no comp. 104 marcando o início da coda, exatamente oito compassos antes do fim, fazendo uma ligação com o começo, onde aparecem oito compassos após o início. Nesse trecho final, o Si vem de uma sequência cromática ascendente a partir de Mi (subdominante).

O uso de notas pedais é também muito interessante. Primeiro Vienne usa a nota Fá# (comp. 7), que é dominante de Si; em seguida Dó (comp. 14) que cromaticamente vai para Dó# (comp. 17) e volta para Fá# (comp. 33). O trecho (comp. 17-32) devido ao Dó# pode ser entendido como dominante da dominante de Si. O trecho que vai do compasso 33-48 pode ser visto como

⁴⁸ROSEN, Charles, *The Classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Norton, 1972, p.100



dominante de Si em razão do pedal Fá#. No comp. 61, Vierne usa Sol#, uma relação de sensível com o pedal sobre a nota Lá que aparece no comp. 80 (subtônica de Si). E, finalmente, Si tônica que atua do comp. 104 até o fim.

O tratamento contrapontístico e a abundância de cromatismo, dificultam um entendimento vertical da harmonia. Necessário se torna assim, uma leitura linear, que facilite o entendimento da organização tonal da peça.

Isso pode ser especialmente observado no segundo material temático nos comp. 17, 33, 64 e 80. Vierne faz uma imitação melódica. O tema aparece primeiro na mão esquerda e depois na direita (comp.17, 33); a seguir na pedaleira, e na mão esquerda (comp. 64 e 80 respectivamente). Muda também o ritmo do acompanhamento. Na primeira vez (comp.17) há uma combinação de três semicolcheias em quiálteras e uma colcheia (tercinas) para cada tempo. No comp. 33, o acompanhamento é em semicolcheias e colcheias. No comp. 64 sextina são usadas. No comp. 80 semicolcheia e colcheia são de novo usadas. A técnica não é de contraponto inversível; Vierne apenas inverte melodia e acompanhamento, como nos comp. 33 e 80, e o contraponto é adequado à nova área tonal. De fato, ele faz um contraponto livre, duas notas (pedaleira) contra uma (tenor) no comp.17(fig.14a); nota contra nota no contratempo no comp.64 (Fig.14b) e quatro notas (soprano) contra uma nos comp. 33 e 80 (fig.14c).



FIGURA 14a - *Feux follets* /Vierne - comp. 17-20



FIGURA 14b - *Feux follets*/Vierne - comp. 64-67

FIGURA 14c – *Feux follets* /Vierne– comp. 80-83

Um jogo de componentes binários e ternários ocorre em vários níveis da estrutura. Na grande escala, existem duas possibilidades de análise: a divisão da peça em cinco seções tendo como princípio a mudança da fórmula de compasso (5/4 para 3/4), ou em três seções levando em conta o princípio sonata. Observe no gráfico de proporções, anexo (p.151), que na divisão em cinco há três seções menores (comp. 1-16, 49-63 e 96-111) intercaladas por duas grandes seções (comp. 17-48 e 64-95), ou seja, as seções com material fragmentado, intercalado pelo material contrastante. Na divisão em três, há uma grande exposição (comp.1-48), um pequeno desenvolvimento (comp. 49-54) e uma grande recapitulação e coda (comp. 55-111).

O jogo entre binário e ternário está presente também na intercalação de compassos de três e de cinco tempos. O compasso 5/4 é um agrupamento de compassos de dois e três tempos. Nos comp. 1, 3, 9 e 11 por exemplo, três tempos são em sextinas, dois são em pausas. Nos comp. 5, 6, 13, dois tempos são em fusas e três tempos são em semicolcheias. Nos comp. 7 e 14 os tempos são divididos em duas partes (colcheia na pedaleira, colcheia e tercina no manual), mas a colcheia está subdividida em três. No comp. 8, dois tempos são em fusas e três tempos são em sextinas.

A seção contrastante em 3/4 também é rica em componentes binários e ternários. Hemiólias aparecem nos comp. 25 e 26, 29 e 30, 41 e 42, 45 e 46, 72 e 73, 76 e 77, nos quais seqüências em intervalos de segundas maiores, organizam grupos de dois tempos jogando com o ternário dos dois compassos (três mínimas contra duas mínimas pontuadas). Nos comp. 17-32, a divisão do

tempo é binária (colcheia), mas a subdivisão da colcheia é ternária. Nos comp. 64-79, a divisão é ternária (sextinas em cada tempo), mas o desenho é binário - as três primeiras notas são ascendentes, e as outras três descendentes.

As mudanças de reginação, textura e dinâmica também são importantes na compreensão da organização das seções. A reginação indicada no início da peça é:

Récit: *Cor de nuit 8', Flûte 4', Vox humaine*

Positif: (*expressif*) *Bourdon 8', Flûte 4', Flageolet-Nasard*

Grand Orgue: *Flûte et Bourdon 8', Salicional 8', Octave 4'*

Pedal: *Flûtes 16'-8' / G. accouplé au P.*

Na primeira seção, Vierne opõe sonoridades, intercalando o *Positif* (comp. 1,3, 5-9, 11, 13-15) com o *Positif* acoplado ao *Grand Orgue* (comp. 2,4,) e depois acoplamento também do *Récit* (comp. 10, 12). A mudança de manuais cria a dinâmica necessária e faz com que a segunda figura (usada nos comp. 2, 4, 10, 12) tenha mais destaque que a primeira. Essa segunda figura é justamente a escala de Si menor ascendente, a tonalidade da peça.

Na segunda seção, o tema na mão esquerda é destacado pelo uso dos registros *Cor de nuit* e *Voix humaine*, reforçado pelo uso do *Tremolo*. As linhas da mão direita e pedaleira são suaves, mas com a sonoridade anasalada do *Flageolet-Nasard* necessária para contraporem-se ao desenho da mão esquerda e garantir uma certa evidência à figura de tercinas em semicolcheias e colcheia. Quando o tema muda para a mão direita, no comp. 33, as mãos só trocam de manual. Assim o tema B está sempre no *Récit*.

Nos dois compassos em 4/4 acontecem quatro mudanças na sonoridade. Primeiro, Vierne indica o *Récit* e o *Grand Orgue* acoplados, depois só o *Positif* no último acorde do compasso 49, o *Positif* e o *Grand Orgue* acoplados novamente, e só o *Positif* no último acorde do compasso 50. A dinâmica indicada neste trecho, *mf* e *p* é consequência desta troca de manuais. O trecho seguinte em 5/4 tem a mesma oposição de manuais da primeira seção, também com destaque para a segunda figura (comp. 56 e 58).

A quarta seção, começando no comp. 63, tem o tema B na pedaleira. Nesse ponto, entra novamente o *tremolo* no *Récit*, que é acoplado ao pedal. Era de se esperar que nesse trecho ele usasse o *Positif* para os manuais, a exemplo do que está indicado na segunda seção (comp. 17). Entretanto mantém tudo no *Récit*. Apesar disso, o tema se sobressai na pedaleira devido à sonoridade da flauta de 16' e 8' que já fazia parte do pedal. A importância dessa mudança será explicada mais adiante, no estudo de "proporções".

A última seção (comp. 96) também intercala *Positif* e *Grand Orgue* acoplados com a sonoridade só do *Positif*. Mas nesse evento acontece uma mudança em relação ao da primeira seção. O material temático, que antes soava só com o *Positif*, agora vai soar com o acoplamento do *Grand Orgue* (comparar comp. 5 e 6 com 96 e 98). O que acontece no comp. 96 é que pela primeira vez essa figura vem acompanhada por uma nota na pedaleira (Sol). A importância desta nota já foi explicada na análise das "cadências".

A partir do comp. 101, as mudanças de manuais são intensificadas, sendo que as figuras que compreendem a escala de Si menor ou parte dela (segunda metade do comp. 101, 1º e 2º tempos do comp. 102) estão sempre com a sonoridade do *Positif* e *Grand Orgue* acoplados. De uma forma muito sutil, Vierne enfatiza assim a tonalidade da peça, Si menor.

A coda intercala *Positif* e *Récit*, agora sem a *Voix humaine*, fazendo uma espécie de eco. Ao que tudo indica Vierne busca com todas essas mudanças rápidas de timbre representar, através do primeiro desenho (comp. 1-8) as pequenas chamas inconstantes do fogo-fátuo, e com a música contínua que vai num crescendo do comp. 17 ao 25, as "chamas maiores".

A textura na primeira seção é rarefeita e a dinâmica é indicada pelo sinal *p*. Os dois únicos compassos nesse trecho com a indicação *f* são os compassos onde a textura é um pouco mais consistente (comp. 7, 14).

Na segunda seção (comp. 17), a indicação ainda é *p*, apesar, do trecho ser um pouco mais denso que o anterior. Quando o sinal *f* aparece (comp. 25), o ritmo harmônico se acelera e o cromatismo se intensifica,

provocando uma sensação de maior densidade. O trecho seguinte, a partir do comp. 33, que repete o segundo material temático, é mais denso ainda.

A terceira seção retoma no comp.51 a textura rarefeita na dinâmica suave inicial, mas vai *crescendo poco a poco* a partir do comp. 53 até chegar no *p subito* do comp.55. Esse efeito é conseguido com a utilização da caixa expressiva.

A textura da reapresentação do segundo material temático na quarta seção será explicada na análise de "proporções". A partir do comp. 80, onde o segundo material temático aparece no tenor, a textura torna-se densa novamente.

Na última seção, antes da coda, volta o primeiro material temático, a indicação *p* e uma textura mais rarefeita, mas não tanto como no início da peça. Na coda, o desenho rápido da mão direita e a nota pedal Si curta e *stacatto*, na pedaleira, restituem o clima etéreo do começo da peça. O *crescendo poco a poco* (comp.104) e depois o *diminuendo* até a indicação *pp* do último acorde sugerem algo que num esforço final se intensificou e se extinguiu. Mais uma vez uma sugestão direta do fogo-fátuo, suas chamas e seu brilho efêmero.

Todos os aspectos analisados acima contribuem para tornar esta peça muito significativa do ponto de vista de proporções. Dois pontos estruturais significativos são demarcados com grande precisão: o meio da peça e a seção áurea. "Seção áurea é a maneira de dividir um dado comprimento em dois de modo que a razão da porção mais curta em relação a mais longa iguale a razão da porção mais longa em relação ao comprimento total"⁴⁹. Esse conceito geométrico tem intrigado filósofos e artistas desde a Antiguidade. Na Renascença a hoje conhecida como "seção áurea" foi chamada de proporção divina, por poder ser vista nas medidas do corpo humano, bem como nas mais diversas formas da natureza. Esse princípio acha-se presente em construções arquitetônicas tais como o Parthenon na Acrópole de Atenas e a Catedral de Notre Dame em Paris.

⁴⁹SOUZA, Elizabeth R. Pinheiro de, *Proporções no Opus 110 de Beethoven*, p. 12 (nota de rodapé); tradução da definição dada por de Roy Howatt em *Debussy in Proportion: A Musical Analysis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).



A aplicação desse princípio em música tem sido pesquisada por vários estudiosos como Erno Lendvai, na obra de Béla Bartók, Roy Howatt na obra de Debussy, Jonathan Kramer e David Epstein na obra de vários compositores, e atualmente por um grupo que trabalha ao lado de Elizabeth Rangel Pinheiro examinando compositores brasileiros⁵⁰.

Para calcular a seção áurea de uma peça musical é preciso medir seu comprimento total e multiplicar por 0,618. Nessa peça o cálculo foi feito da seguinte maneira: o número de compassos de cada trecho foi multiplicado pelo número de semínimas – unidade de tempo da peça - que variam de acordo com a fórmula de compasso como mostra a tabela abaixo:

trecho	compassos	nº de comp.		tempos por comp.		total semínimas ou milímetros
Introdução	1- 8	8	x	5	=	40
Exposição	9-15	7	x	5	=	35
	16	1	x	3	=	3
	17-48	32	x	3	=	96
Desenvolvimento	49-50	2	x	4	=	8
	51-54	4	x	5	=	20
Recapitulação	55-62	8	x	5	=	40
	63	1	x	3	=	3
	64-95	32	x	3	=	96
Final	96-103	8	x	5	=	40
Coda	104-111	8	x	3	=	24

⁵⁰ Ver, por exemplo,

RIBEIRO, Jairo Tadeu Brandão, *Rudepoema de Villa-Lobos*, Dissertação de Mestrado, UFBA, 1999.

SANTIAGO, Diana, "Construction of meaning in *Devaneio sobre as ondas* by Glauco Velasquez: a performer's view". In Woods, C., Luck, G. B., Brochard, R., O'Neill, S. A., and Sloboda, J. A. (eds.), *Proceedings of the Sixth International Conference on Musica Perception and Cognition*. Keele, Staffordshire, UK: Department of Psychology. CD-ROM.2000.



$$\text{TOTAL} = 405,00$$

$$\text{METADE} = 202,50$$

$$\text{SA} = 250,29$$

$$1/3 = 135,00$$

$$2/3 = 270,00$$

Representando-se cada semínima por a um milímetro, obtém-se um total de 405,00 milímetros. A metade disso é 202,50 e a seção áurea é 250,29 ($405,00 \times 0,618$). Como o gráfico de proporções anexo (p.140) mostra, a metade da peça situa-se no comp. 55, exatamente onde começa a recapitulação do material temático inicial na tônica. A seção áurea coincide com o comp. 63 onde pela primeira vez o segundo material temático aparece na pedaleira. A textura nesse trecho não é tão densa como nos outros lugares onde aparece o segundo material temático, e é composta de figurações que lembram o som de uma harpa. O ritmo harmônico torna-se mais lento, o que fortalece ainda mais a sonoridade rarefeita do trecho. Além disso, o trecho que começa nesse compasso é o único na peça em que a sonoridade dos registros do *Récit*, usada normalmente para solo do tema B é usada também para o acompanhamento.

Reforçando a idéia já discutida sobre os componentes binários e ternários, a medida de 2/3 é muito significativa nesta peça. Pelos cálculos, 2/3 correspondem a 270,00 milímetros, ou seja, exatamente no comp. 72. Nesse lugar, há uma seqüência descendente em segundas maiores na pedaleira, formando uma espécie de *fauxbourdon* com a primeira nota das sextinas na mão esquerda, repetida logo depois na quarta sextina do grupo. Essa repetição soa como um contraponto de nota contra nota no contratempo. Apesar de seqüências semelhantes terem aparecido antes (comp.25, 29, 41, 45), elas não se caracterizam por formar essa sonoridade semelhante ao *fauxbourdon*. Mesmo nos comp. 25 e 45, quando a seqüência da nota mais grave e da nota superior forma intervalos de sexta, não soa tão claro como no comp. 72, por causa da sonoridade densa dos movimentos internos. A indicação de dinâmica desse trecho *f*, contrastante com a porção anterior *p*, também reforça a importância desse compasso.



Um dos objetivos desta análise é entender quais os procedimentos usados por Vierendeel ao elaborar suas composições e, com base neles, construir fundamentos para performance de sua obra. No que diz respeito à forma torna-se possível perceber o emprego do princípio-sonata, mas com inovações. Em *Feux follets*, o desenvolvimento é desproporcionalmente menor que a exposição e reexposição e na exposição, o primeiro material temático é apresentado duas vezes. O segundo material temático também apresentado duas vezes, aparece não só na dominante, mas também na dominante da dominante. Na reexposição, o primeiro material temático é reapresentado somente uma vez na tônica, mas o segundo é reapresentado duas vezes, sendo a segunda na subdominante da subdominante. A originalidade dessa montagem faz ver a busca do compositor em fugir de esquemas formais rígidos.

Com relação ao aspecto harmônico, a indefinição da tonalidade é marcada por grande atividade cromática, uso de cadências evasivas e acordes de tensão resolvidos de forma inesperada.

A intenção programática também é evidente através do ritmo fragmentado e da regulação. A exploração de componentes binários e ternários flexibilizando a atividade rítmico-métrica e o cuidado em relação ao balanceamento da estrutura mostram a atitude alerta de Vierendeel no que diz respeito à organização do tempo musical.

Ao organista cabe apresentar ao ouvinte a obra que com tanta originalidade Vierendeel concebeu.

¹PASQUIN, Maria-Fátima. *Préface de Debussy: Rythme e gestualidade*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 1990, pp. 249, 251, 274, 275.





CAPITULO IV

SEMELHANÇAS NA OBRA DE DEBUSSY E VIERNE

Para entender até que ponto as composições da última fase de Vierne foram influenciadas pela obra de Debussy tornou-se necessário um estudo comparativo entre a obra de ambos. As semelhanças entre os títulos das obras são muito evidentes, mas somente uma análise dos textos musicais poderia esclarecer se essas semelhanças incluíam também procedimentos e técnicas comuns de composição. É importante ressaltar que muitos dos recursos técnicos, identificados neste capítulo e explorados por Vierne não foram exclusividade de Debussy. Outros compositores da época também estavam à procura de novos meios de expressão. A comparação com a obra de Debussy justifica-se pelas coincidências e similaridades observadas na introdução deste trabalho, e pela importância e influência de sua música.

A proposta musical de Debussy teve como um de seus pontos básicos a dilatação do sistema tonal. De acordo com Maria Lúcia Paschoal⁵¹, existe uma hierarquia dentro do sistema tonal, onde os acordes principais relacionam-se por quintas com a tônica, e os acordes secundários relacionam-se por terças com os acordes principais. As dominantes podem aparecer com dissonâncias, mas acabam convergindo para um centro tonal – a tônica. As notas estranhas são resolvidas melodicamente, os movimentos paralelos são evitados e os movimentos contrários predominam. Os acordes alterados como Sexta Napolitana, Germânica, Italiana e Francesa preparam modulações cromáticas e enarmônicas. O material básico do sistema tonal é a escala maior e menor. Debussy, pelo contrário, evita os centros tonais, construindo encadeamentos onde os acordes não precisam necessariamente ter relação entre si. Os movimentos

⁵¹PASCHOAL, Maria Lúcia, *Prelúdios de Debussy: Reflexo e projeção*, Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 1990, pp.240, 241, 278, 279.



paralelos prevalecem e o timbre é colocado em alto nível de importância. Usa escalas cromáticas, modais, pentatônicas e de tons inteiros. Trabalha com estruturas fragmentadas e desvincula a melodia da harmonia criando células ou idéias que não são mais tratadas como material básico para o desenvolvimento.

Essas características inovadoras e provocadoras de polêmica acabaram por atrair a atenção de outros compositores, especialmente porque Debussy era um músico conhecido e influente e também um crítico musical com opiniões relevantes na vida musical francesa. Como Vierne poderia ficar imune a essa influência musical? E se estava à procura de novas sonoridades e técnicas de composição – o que era quase uma imposição (ou exigência) de sua época – por que deixaria de se basear naquele que era o mais inovador de todos, Debussy? O estudo da obra de Vierne indica que seu estilo de composição tornou-se bastante diferenciado de seus professores e dos compositores para órgão da época, que ainda se mantinham ligados às práticas de composição da música para órgão dos séculos anteriores.

Entretanto, o passado quase sempre é ponto de partida para se criar algo novo. Vierne, aluno aplicado e depois professor do Conservatório de Paris, certamente dominava a maior parte das técnicas e procedimentos de composição da música anterior à sua época, mas buscava também incorporar o novo.

Estabelecendo um paralelo entre sua obra e a de Debussy, percebem-se muitas ligações comuns e fortes com o passado. Da herança barroca, ambos usaram em abundância, técnicas contrapontísticas para criar planos horizontais independentes, embora Debussy tratasse a condução das vozes com mais independência. Vierne usou seqüências e imitações invertidas, em espelho, por diminuição e por aumento. Debussy também fez uso delas, mas com reservas, sendo um exemplo claro o *ricercar* da *Suíte Clássica*.

Dos procedimentos clássicos ambos mantiveram a concisão, proporção, simetria, estrutura e o equilíbrio. Entretanto evoluíram a partir destes princípios, fazendo adaptações, reavaliações e não simplesmente cópias. Usaram forma ternária ABA, forma rondó ABACA, e o princípio-sonata com muita

liberdade. Debussy foi mais ousado, dilatando até o limite máximo a forma-sonata, mas Vienne também soube como utilizar-se de recursos originais para inovar a organização formal

Da tradição romântica, ambos herdaram a evasão da realidade, que pode ser observada em pelo menos três aspectos: no espaço, no tempo e no sobrenatural.

No espaço Debussy explorou a sonoridade exótica do gamelão javanês⁵², utilizando também ritmos e escalas espanholas. Vienne, talvez não tão ousado como Debussy usou as escalas pentatônicas e de tons inteiros, comuns na música oriental. No tempo, ambos buscaram inspiração no passado. Vienne batizou suas obras com nomes da mitologia grega como *Eros*, *Psyché*, *Praxinoë*, *Pã*, *Kypris*, *Zarathustra*, enquanto Debussy usava nomes como: *Diane*, *Pã*, *Bacchus* e outros ainda como *Aphrodite*, *Dionysos*, *Orphée*, *Daphnis*, *Tristan*, *Sidharta* que ficaram apenas no projeto. Usaram ainda escalas modais, notas pedais, paralelismo de quintas e quartas lembrando *fauxbordon* e *organum*. A evasão para a ficção e o sobrenatural é demonstrada com clareza nos títulos que lembram fadas, duendes, fantasmas, cemitérios, noites de lua e lendas. A tabela 14 mostra alguns títulos que podem explicitar essa similaridade:

⁵² “...extraordinária orquestra que excetuando-se uma espécie de viola de duas cordas era constituída inteiramente por instrumentos de percussão: chocalhos, gongos, tambores afinados que produziam sons cheios de ritmo e sutis harmonias.” (VALLAS, Leon. *Claude Debussy, his life and works*. New York, Dover, 1973. p.59).

Tabela 14

<i>Vierne</i>	<i>Debussy</i>
<i>Les Djins;</i>	<i>Prélude à l'après-midi dun faune;</i>
<i>Naiades;</i>	<i>Le tombeau des naïades;</i>
<i>Fantômes</i>	<i>Fantoches;</i>
<i>Requiem aeternan; Prélude funèbre;</i> <i>Cloches funèbres; Marche funèbre;</i>	<i>Canope;</i>
<i>Clair de lune; Feux follets;</i>	<i>Et la lune descend sur le temple Qui fût; Clair de lune; Ballade à la lune;</i>
<i>Épitaphe;</i>	<i>Pour un tombeau sans nom</i>
<i>Légende;</i>	<i>Le diable dans le beffroi; Nocturnes;</i>

Outra característica romântica foi a inspiração na natureza. Sol, lua, estrelas, mar, bosques, o vento e a água foram temas de suas composições (*Le soir, La mer et la nuit, Nuit étoilée, Dans le bois, Hymne au soleil, Étoile du soir*), evidenciando a valorização de caráter romântico dada a esses elementos.

Apesar disso, a rejeição ao que era considerado romântico também teve seu lugar na obra dos dois compositores. De acordo com E. Robert Schmitz, Debussy “começou rejeitando do romantismo todos os aspectos de forma e expressão que fossem grandes, colossais, pomposos em favor da concisão, condensação e uma adesão ao preceito de que a brevidade é a parte essencial da habilidade.”⁵³ Essa tendência à miniaturização das peças também pode ser observada especialmente nas *Vingt-quatre pièces de fantaisie* de Vierne, onde as harmonias e sonoridades mais sofisticadas contrastam com o estilo grande e pomposo das sinfonias.

De acordo com Schmitz, Debussy descartou do Romantismo “... toda a desordem, caos na estrutura, sequência lógica de causa e efeito e a importância da subjetividade, que na sua mórbida exploração das psicoses

⁵³SCHMITZ, E. Robert, *The Piano Works of Claude Debussy*, New York: Dover, 1950, p. 15.

individuais, perdeu de vista o compartilhar das emoções universais"⁵⁴ A preocupação com a estrutura, com o equilíbrio e a objetividade, podem ser observadas não só nas peças em estilo livre mas em toda a obra de Vierende.

Vierende parece não ter sido muito influenciado pelas artes visuais como Debussy, que usou títulos como *estampes*, *esquisses*, *images* para nomear suas obras. Esse fato é completamente compreensível, já que Vierende tinha problemas visuais e jamais poderia perceber as sutilezas e nuances da pintura impressionista. Mas tanto um quanto o outro, tiveram ligações muito fortes com a literatura, musicando textos de poetas simbolistas da época como Verlaine, Leconte de Lisle e Baudelaire.

Para uma comparação mais detalhada, escolhi os *Préludes* de Debussy, escritos entre 1910 e 1913, e as *Vingt-quatre pièces de fantaisie* compostas por Vierende entre 1926 e 1927. Os *Préludes* foram divididos em dois volumes, enquanto as *Vingt-quatre pièces de fantaisie* foram agrupadas em quatro suítes com seis peças cada. Segue abaixo um quadro comparativo, onde eles são apresentados na ordem em que aparecem na edição ⁵⁵.

1. La terrasse des maisons de verre	2. La nuit	3. La nuit	4. La nuit	5. La nuit
6. La nuit	7. La nuit	8. La nuit	9. La nuit	10. La nuit
11. La nuit	12. La nuit	13. La nuit	14. La nuit	15. La nuit
16. La nuit	17. La nuit	18. La nuit	19. La nuit	20. La nuit
21. La nuit	22. La nuit	23. La nuit	24. La nuit	25. La nuit
26. La nuit	27. La nuit	28. La nuit	29. La nuit	30. La nuit
31. La nuit	32. La nuit	33. La nuit	34. La nuit	35. La nuit
36. La nuit	37. La nuit	38. La nuit	39. La nuit	40. La nuit
41. La nuit	42. La nuit	43. La nuit	44. La nuit	45. La nuit
46. La nuit	47. La nuit	48. La nuit	49. La nuit	50. La nuit
51. La nuit	52. La nuit	53. La nuit	54. La nuit	55. La nuit
56. La nuit	57. La nuit	58. La nuit	59. La nuit	60. La nuit
61. La nuit	62. La nuit	63. La nuit	64. La nuit	65. La nuit
66. La nuit	67. La nuit	68. La nuit	69. La nuit	70. La nuit
71. La nuit	72. La nuit	73. La nuit	74. La nuit	75. La nuit
76. La nuit	77. La nuit	78. La nuit	79. La nuit	80. La nuit
81. La nuit	82. La nuit	83. La nuit	84. La nuit	85. La nuit
86. La nuit	87. La nuit	88. La nuit	89. La nuit	90. La nuit
91. La nuit	92. La nuit	93. La nuit	94. La nuit	95. La nuit
96. La nuit	97. La nuit	98. La nuit	99. La nuit	100. La nuit

Para uma melhor compreensão da análise comparativa, os procedimentos e recursos técnicos usados por ambos compositores serão observados e serão nos aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos.

Quanto ao aspecto melódico, são comuns nos dois compositores as repetições, variações, amplificações, inversões, transposições e fragmentação dos materiais melódicos ou de ideias. A peça *Les collines d'Auvergne* de Debussy é um

⁵⁴ Ibid., p.15.

⁵⁵ Para as *Vingt-quatre Pièces de fantaisie* foi usada a edição de Henry Lemoine e Cie, de 1927 e para os *Préludes* de Debussy, a Dover de 1989.

Tabela 15

<i>Préludes</i>	Nº de acidentes ⁵⁶	Fórmula de compasso	<i>Pièces de Fantaisie</i>	Tonalidade	Fórmula de compasso
1- Danseuses de Delphes	2b	3/4	1- Prelude	Do M	4/4
2- Voiles	0	2/4	2- Andantino	la m	4/4
3- Le vent dans le plaine	6b	4/4	3- Caprice	re m	6/8
4- Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir	3#	3/4 5/4	4- Intermezzo	Fa M	2/4
5- Les collines d'Anacapri	5#	12/16 2/4	5- Requiem aeternam	sol m	3/4
6- Des pas sur la neige	1b	4/4	6- Marche Nuptiale	Si b M	4/4
7- Ce qu'a vu le vent d'Ouest	3#	4/4	7- Lamento	do m	4/4
8- La fille aux cheveux de lin	6b	3/4	8- Sicilienne	mi m	6/8
9- La sérénade interrompue	5b	3/8	9- Hymne au soleil	Sol M	4/4
10- La Cathédrale engloutie	0	6/4 3/2	10- Feux follets	si m	5/4 3/4
11- La Danse de Puck	3b	2/4	11- Clair de lune	Reb M	4/4
12- Minstrels	1#	2/4	12- Toccata	sib m	2/4
13- Brouillards	0	4/8	13- Dédicace	Láb M	2/4
14- Feuilles mortes	4#	3/4	14- Impromptu	fa m	6/16
15- La puerta del Vino	5b	2/4	15- Étoile du soir	sol# m	6/8
16- Les fées sont d'exquisses danseuses	5b	3/8	16- Fantômes	do# m	12/8
17- Bruyères	4b	3/4	17- Sur le Rhin	mib m	4/4
18- General Lavine	1b	2/4	18- Carrillon de Westminster	Ré M	9/8
19- La terrasse des audiences du clair de lune	6#	6/8	19- Aubade	MibM	3/8
20- Ondine	2#	6/8	20- Resignation	Fa# M	4/4
21- Hommage à S. Pickwick	1b	3/4	21- Cathédrales	La M	4/2
22- Canope	1b	4/4	22- Naïades	Si M	3/4
23- Las tierces alténées	0	2/4	23- Gargouilles et chimères	fa# m	4/4
24- Feux d'artifice	1b	4/8	24- Les cloches de Hinckley	Mi M	6/4

Para uma melhor compreensão da análise comparativa, os procedimentos e recursos técnicos usados por ambos compositores serão observados a seguir nos aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos.

Quanto ao aspecto melódico, são comuns nos dois compositores as repetições, reduções, ampliações, inversões, sobreposição e fragmentação dos materiais temáticos ou de idéias. A peça *Les collines d'Anacapri* de Debussy é um

⁵⁶ Devido à indefinição tonal das peças de Debussy, no item tonalidade achei melhor marcar o número de acidentes.

bom exemplo. A idéia inicial expande-se nos comp. 5 e 6 (Fig. 15a) e no comp. 63 (Fig. 15b) apoia-se em acordes no registro grave.

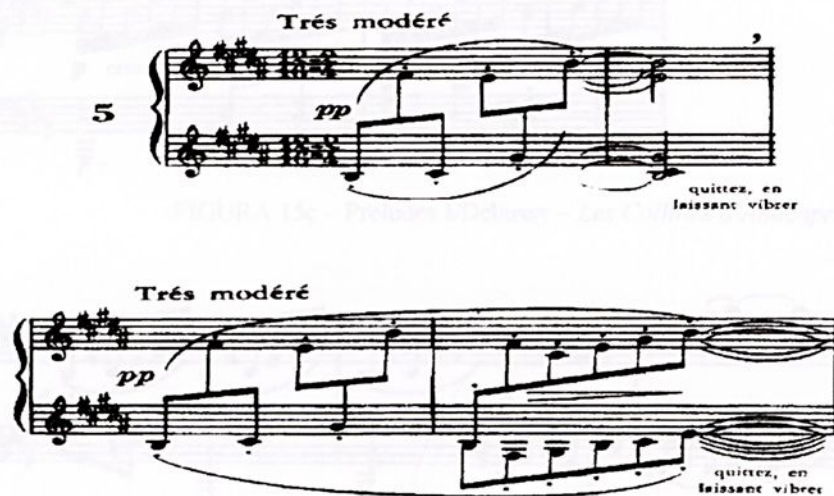
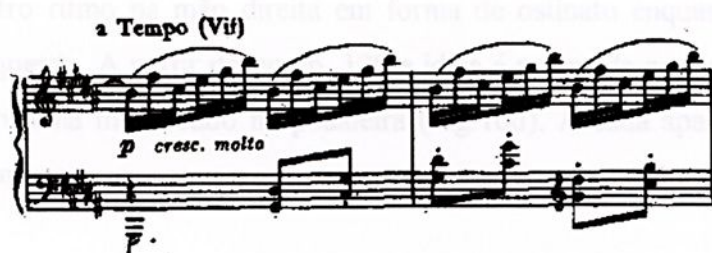


FIGURA 15a – Préludes I/Debussy – *Les Collines d'Anacapri* comp. 1-2; 5-6



FIGURA 15b – Préludes I/Debussy – *Les Collines d'Anacapri* comp. 62-65

Um pouco adiante no comp. 66 (Fig. 15c) a idéia inicial reaparece em diminuição rítmica, e no comp. 73 (Fig. 15d), além da presença da idéia inicial, há também uma superposição dessa com outra que já aparecera no comp. 13-15 (linha melódica da mão direita na segunda metade do comp. 74).

FIGURA 15c – Préludes I/Debussy – *Les Collines d'Anacapri* comp.66-67FIGURA 15d – Préludes I/Debussy – *Les Collines d'Anacapri* comp. 73 -75

Vierne usou essa mesma técnica em *Les cloches de Hinckley*. A idéia inicial da escala descendente de Lá lídio em quartas reaparece a partir do comp.7 com outro ritmo (Fig.16a e 16b).

FIGURA 16 a e 16b – Suite IV/Vierne – *Les cloches de Hinckley* – comp. 1-4; 7-8

No comp. 37 (Fig. 16c), o mesmo fragmento mostra-se com outro ritmo na mão direita em forma de ostinato enquanto o tema está na mão esquerda. A partir do comp. 120 a idéia é retomada com um ritmo mais acelerado e o tema modificado na pedaleira (Fig. 16d). A cada aparição os valores rítmicos diminuem.



FIGURA 16c – Suíte IV/Vierne – *Les cloches de Hinckley* - comp.37 e 38



FIGURA 16d – Suíte IV/Vierne – *Les cloches de Hinckley* -comp. 120 e 121

O uso de modos medievais enriquece o sistema tonal. Entre outros, Debussy usou o Dó mixolídio na *Cathédrale engloutie* (Fig.17), Fá lídio em *Les fées d'exquisses danseuses* II: 4 (30-31), Ré lídio em *Ondine* (Fig.18), e construiu todo o prelúdio *Le vent dans la plaine* em Sib frígio.

FIGURA 17 – Préludes I/Debussy – *La Cathédrale engloutie* – comp.31-35FIGURA 18 – Préludes II/Debussy – *Ondine* – comp.14-16

Na música para órgão, o uso dos modos tem outro motivo além de fugir ao domínio da tonalidade. Para os músicos ligados à renovação musical na igreja católica, esse motivo tenta recriar uma música sacra autêntica. Com o desenvolvimento da música sacra alemã baseada principalmente em corais luteranos, advindos da Reforma do século XVI, os franceses acreditavam que a música católica também precisava de uma base tradicional comum, e que esta poderia advir dos modos eclesiásticos. Segundo Orpha Ochse ⁵⁷ “a tendência geral era ligar a música de órgão ao canto gregoriano através do uso de modos litúrgicos e cantochão”. Widor chegou até mesmo a declarar que “exceto pelos prelúdios de Bach, ou melhor, certos prelúdios e fugas, eu não posso considerar qualquer música de órgão como sacra a menos que ela esteja consagrada por temas de corais ou cantos gregorianos.”⁵⁸

A coleção de *Vingt-quatre pièces de Fantaisie* não era repertório essencialmente sacro, mas Vierne usou fragmentos de vários modos em *Naiades*:

⁵⁷ OCHSE, O., *Organists and Organ Playing in Nineteenth Century France and Belgium*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, p.138.

⁵⁸ Ibid., p.139.

a) Mi lídio - (Fig. 19a) caracterizado pela presença do Lá#, quarto grau elevado na escala de Mi Maior (segundo grupo de sextinas no primeiro compasso completo) .



FIGURA 19a-Suíte IV/Vierne-Naiades-comp.1-2

b) Lá dórico - (Fig.19b), caracterizado pela escala de Lá menor ascendente com Fá# (sexta maior).



FIGURA 19b-Suíte IV/Vierne-Naiades-comp.27-29

c) Sib dórico e Ré# frígio - (Fig. 19c); o Sib dórico aparece no comp.45 – escala de Sib menor com Sol natural (sexta maior) - e o Ré frígio no comp. 46 - escala de Ré# menor com Mi natural (segunda menor entre o primeiro e segundo graus-característica do frígio).



FIGURA 19c-Suíte IV/Vierne-Naiades-comp.45-47

d) Si e Ré dóricos - (Fig.19d); a presença do Sol# no comp.87 e do Si natural no comp. 88, são indicações dos modos Si e Ré dóricos, respectivamente.



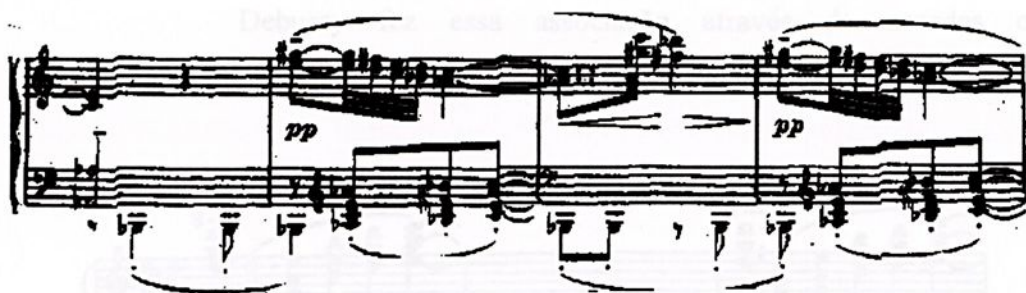
FIGURA 19d- Suite IV/Vierne - *Naïades* - Comp. 87-89

Outro recurso é o uso das escalas pentatônicas e de tons inteiros, cujo resultado era muito apreciado na época, recurso esse que contribui para a criação de uma ambiência sonora distanciada dos padrões românticos mais tradicionais, e que dá às peças um caráter exótico e oriental. Essas escalas foram usadas por Vierne no *Carrillon de Westminster* (Fig.20).



FIGURA 20 – Suíte III/Vierne – *Carillon de Westminster* – comp.87-89

A mão direita tem a escala Dó, Sib, Láb, Solb e Mi descendente enquanto a esquerda toca as mesmas notas ao contrário, de forma ascendente. Um exemplo claro do uso da escala pentatônica em Debussy é *Voiles*. A Fig. 21, mostra duas escalas descendentes sobrepostas: Sol#, Fá#, Mi, Ré, Dó e Mi, Ré, Dó, Sib, Láb (comp. 15).

FIGURA 21 – Préludes I/Debussy – *Voiles* – comp. 14-17

Quanto ao aspecto harmônico, um procedimento utilizado pelos dois compositores foi a associação de motivos, harmonias e ritmos a certos objetos, emoções ou situações. Ambos ligaram algumas formas de acompanhamento à idéia de catedrais e sinos. A técnica de carrilhão, intervalos de quintas justas ou quartas justas sucessivas, foi usada por Vierne em duas peças: *Les cloches de Hinckley* e *Carillon de Westminster* (Fig. 22a e 22b).

FIGURA 22a – Suíte VI/Vierne – *Les cloches de Hinckley* – comp. 130-133FIGURA 22b – Suíte III/Vierne – *Carillon de Westminster* – comp. 1-4

Debussy fez essa associação através de acordes com fundamental e quinta sem a terça, na peça *La Cathédrale engloutie*. (Fig. 23).



FIGURA 23 – Préludes /Debussy– *La Cathédrale engloutie* – comp. 1-3

A superposição de quartas ou quintas resultante da eliminação da terça do acorde também foi explorada por Vierne na peça *Cathédrales* (Fig.24).



FIGURA 24 – Suíte IV/Vierne-*Cathédrales*- comp.1-7

Outro recurso associado à idéia de catedral é o desenho das notas na partitura lembrando arcos de igreja, como a série que Debussy empregou na *Cathédrale engloutie* (Fig.25)



FIGURA 25 – Préludes I/Debussy – *La Cathédrale engloutie* – comp.73-75

Segundo E. Robert Schmitz, "olhando a partitura de longe, você verá que poucos são os compassos que não contribuem para uma representação gráfica de uma forma ou outra de arco." ⁵⁹ O desenho abaixo mostrade uma série de arcos típicos que podem ser encontrados em outras peças:



Vierne também construiu arcos no *Carrillon de Westminster* (Fig.26). Vale observar que ambos compositores usaram os arcos na mão esquerda e o desenho formado é muito semelhante.

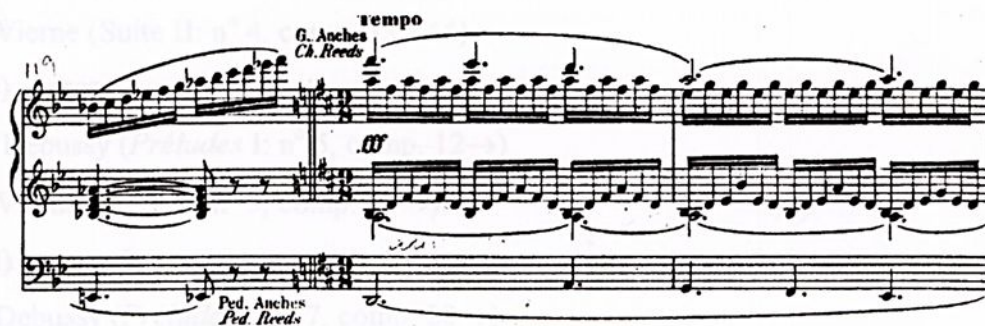


FIGURA 26-Suíte III/Vierne-Carrillon de Westminster-comp.119-121

Os *pedais e ostinatos* comuns na obra dos dois compositores são pontos importantes a serem considerados. A permanência ou repetição de sons produz uma mistura sonora que além de formar novas combinações de acordes, contribui para criar uma atmosfera etérea. Eles podem aparecer de várias formas⁶⁰:

⁵⁹ SCHMITZ, E.R., *The Piano Works of Claude Debussy*, New York, Dover, 1950, p.156.

⁶⁰ Esta classificação foi usada por Maria Lúcia Paschoal no estudo de pedais e ostinatos na obra de Debussy no artigo: Debussy, o compositor de sonoridades, in: *Cadernos de estudos de Análise musical*, São Paulo: Atravez, 1991, p.5 e 6.

1) - como uma nota pedal:

Debussy - *Préludes* I , nº 2 (sib durante toda a peça)

Vierne - Suíte II, nº5 - Réb (comp. 19-26, 83-91); Láb (comp. 1 - 15)

- Suíte IV, nº3 - Mi (comp. 82-88)

- Suíte I, nº5 - Sol (comp. 79-90)

2) - como dois sons melódicos criando vários tipos de intervalos:

a) - quinta

Debussy (*Préludes* II, nº 3)

Vierne (não encontrado)

b) - oitava

Debussy (*Préludes* II: nº 5, comp.21 - 29)

Vierne (Suíte II: nº 4, comp. 33 - 44)

c) - terça

Debussy (*Préludes* I: nº 5, comp. 12→)

Vierne (Suíte II: nº 5, comp. 37→)

d) - segunda

Debussy (*Préludes* I: nº 7, comp. 28→)

Vierne (Suíte III: nº 3, comp.35 - 56; Suíte IV: nº 3, comp. 90-91)

3) - como três sons

Debussy (*Préludes* I: nº 10, comp. 1-16; fundamental, quinta e fundamental)

Vierne (Suíte II: nº 5, comp.59-61; quinto, sétimo e quinto graus do acorde)

4) - como acordes

Debussy (*Préludes* I: nº 9, comp. 25 - 40)

Vierne (Suíte II: nº 5, comp. 83 - 88)

5) - Mais de três sons, formando bases de linhas melódicas

Debussy (*Préludes* I: nº 9, comp. 95 - 111)



6) - faixa sonora, tapete, borrão

Debussy (*Préludes* II: n° 12, comp.1-16)

Vierne (*Suíte III*: n° 6, comp.66 - 73)

O paralelismo foi uma técnica muito utilizada por ambos, inspirado talvez no *fauxbourdon*, *gymel*, e *organum* da Idade Média. Exemplos em abundância podem ser encontrados tanto nos *Préludes* como nas *Vingt-quatre pièces de fantaisie* usando todas as possibilidades de intervalos.

a) - Terças maiores – A sonoridade das terças repetidas foi disfarçada por Debussy com o movimento da mão esquerda, que forma uma sétima ou uma quinta com o soprano (Fig.27). Em Vierne, além do paralelismo de terças maiores, pode-se observar o paralelismo de oitavas, já que as terças estão dobradas na mão direita e esquerda (Fig. 28).



FIGURA 27 – *Préludes* II/Debussy-*Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* – comp.35 e 36



FIGURA 28 – *Suíte I*/Vierne – *Requiem aeternam* – comp. 59-60

b) - Quartas justas – Em Debussy (Fig.29) o paralelismo aparece na mão esquerda (comp.33) e na mão direita (comp. 35) em escala ascendente. Em Vierne, forma uma escala descendente de Lá lídio e outra de Fá# dórico ascendente a partir do comp.38 (Fig. 30).

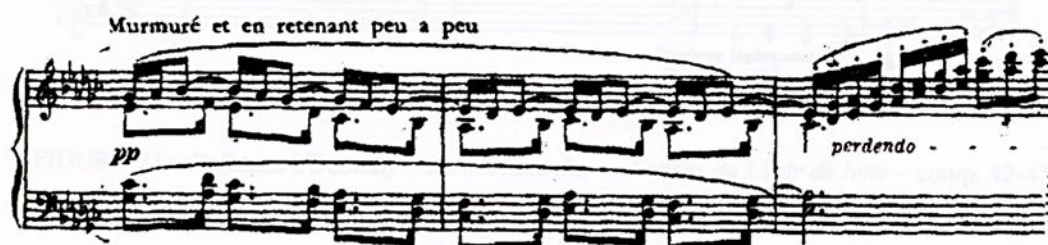


FIGURA 29 – Préludes I /Debussy– *La fille aux cheveux de lin* – comp.33-35



FIGURA 30 – Suíte IV/Vierne –*Les cloches de Hinckley* – comp. 37-42

c) - Quintas justas – No exemplo abaixo, Debussy (Fig. 31) construiu paralelismo de quintas e paralelismo de oitavas entre a mão direita e esquerda. É interessante notar que embora a partitura tenha sido escrita para piano, foi distribuída em três pautas, lembrando uma escrita de órgão. Um exemplo de paralelismo de quintas em Vierne é a peça *Préludes* da primeira suíte (Fig. 32), que mantém um ostinato em quintas e a melodia na pedaleira.

FIGURA 31 – Préludes I/Debussy – *La terrasse des audiences du Clair de lune* – comp. 42-45FIGURA 32 – Suite I/Vierne – *Prélude* – comp. 63-64

d) - Trítonos – A sobreposição de quartas em Debussy (Fig.33), forma um duplo paralelismo - uma quarta aumentada e outra justa. Em Vierne (Fig. 34), embora o paralelismo fique menos visível na partitura, ele soa porque tanto a quarta aumentada quanto a quinta diminuta são trítonos.

FIGURA 33 – Préludes II/Debussy – *Ondine* – comp. 4 -7

FIGURA 34 – Suíte IV/Vierne – *Gargouilles et chimères* – comp. 62-63

e) - Sextas Maiores – Em ambos os casos, o paralelismo está na mão esquerda acompanhando a linha melódica da direita, mas Debussy acrescentou a quinta do acorde (Fig.35). Em Vierne a sonoridade é mais rarefeita porque o acorde não está completo (Fig.36).

FIGURA 35 – Préludes I /Debussy– *Des pas sur la neige* – comp. 29- 30FIGURA 36 – Suíte IV/Vierne – *Aubade* – comp. 95-100

f) - sétimas menores – Em Debussy (Fig. 37) o paralelismo aparece com muita clareza na mão esquerda. Já em Vierne (Fig. 38) ele está oculto no movimento interno das vozes (2^a e 4^a vozes).



FIGURA 37 – Préludes II/Debussy – *La terrasse des audiences du Clair de lune* – comp. 22-24



FIGURA 38 – Suíte IV/Vierne – *Cathédrales* – comp. 86 e 87

g) - Oitavas – As oitavas em Debussy (Fig. 39) aparecem nas vozes externas e em Vierne (Fig. 40) estão dobradas em todas as vozes.



FIGURA 39-Préludes I/Debussy-*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*-comp.34-36

FIGURA 40 – Suíte II/Vierne – *Hymne au soleil* – comp. 37-41

O uso da sucessão de acordes em blocos, chamados de *blockchords*⁶¹, é uma expansão dessa idéia de paralelismo. Exemplos em Vierne podem ser encontrados na *Marche Nuptiale* (Fig. 41) e em *Sur le Rhin* (Suíte III: nº5; comp. 120-137). Em Debussy, um dos exemplos mais conhecidos é a *Cathédrale engloutie* (Fig.42).

FIGURA 41 - Suíte I/Vierne - *Marche Nuptiale* - comp.25-28FIGURA 42 – Préludes I/Debussy – *La Cathédrale engloutie* – comp. 13 -15

⁶¹ PERSICETTI, Vincent, *Twentieth Century Harmony*. New York, W.W. Norton, 1961, pp.98-105 e PISTON, Walter. *Harmony*. 5ª ed.1980, pp. 487-496.

Quanto à estrutura harmônica, pode-se observar a formação de acordes na progressão dos baixos, como se encontra em *Danseuses des Delphes* de Debussy (Fig. 43). As notas Ré, Fá, Lá nos tempos fortes do primeiro compasso na clave de Fá formam o acorde de Ré menor. No compasso seguinte, o baixo na clave de Sol forma o acorde de Lá menor, nas partes fracas dos tempos. Em *Vierne* (Fig. 44), no primeiro compasso, o acorde formado é Ré Maior com a terça no baixo. No comp. 9, devido ao acréscimo da pedaleira, o acorde formado é Sol Maior, também com a terça no baixo.



FIGURA 43 – Préludes I/Debussy – *Danseuses des Delphes* – comp. 23 -26



FIGURA 44 – Suíte II/Vierne - *Feux follets* – comp.1 e 9

Outro recurso importante é o encadeamento de acordes com 7^a e 9^a sem resolução, provocando uma desvinculação da tonalidade. O encadeamento dos acordes do segundo compasso neste trecho de *Cathédrales* de Vierne (Fig. 45) é formado pelos acordes de F $\acute{a}x^{\circ 7}$, L $\acute{a}\#^{\circ}$, D $\acute{o}\#^{\circ}$ e L $\acute{a}\#^{\circ}$ novamente. O primeiro tempo do comp. 43 é Si $^{\circ 7}_5$, também uma dissonância sem resolução.

FIGURA 45 – Suíte IV/Vierne – *Cathédrales* – comp. 41- 43

No exemplo abaixo, além do encadeamento de acordes de sétima e nona sem resolução, Vierne inseriu a quinta é aumentada, complicando ainda mais o entendimento tonal (Fig. 46): Sol ${}^9+_{7\ 5+}$; Ré ${}^9+_{7\ 5+}$; Fá# menor ${}^9_{7+}$; Ré ${}^9+_{7\ 5+}$ (considerando o Si# enarmônico de Dó); Si ${}^7_{5+}$; Mi Maior ${}^9+_{7+}$; Dó Maior ${}^9+_{7\ 5+}$; Fá Maior ${}^9+_{7+}$.

FIGURA 46 – Suíte III/Vierne – *Dédicace* – comp. 100 e 101

A indefinição da tonalidade é observada ainda na fusão de acordes diferentes. Em *Brouillards* (Fig. 47) Debussy usou no primeiro compasso Dó Maior na mão esquerda e simultaneamente Mib menor⁷ na direita. Ainda no mesmo compasso usou Si menor na esquerda e Sib diminuto com sétima na direita. Em *Gargouilles et chimères*, Vierne construiu Sol# diminuto na direita e

Mi diminuto na mão esquerda (comp.105). No comp.107, sobrepôs Si diminuto da direita a Sol diminuto da esquerda (Fig. 48).

I. Brouillards

Modéré

extrêmement égal et léger

la m. g. un peu en valeur sur la m. d.



FIGURA 47 – Préludes II/Debussy – *Brouillards* – comp. 1

1. Otez Hautbois
2. Put in Oboe

ed. Bourdons 16.8
ed. Stop. diap. 16.8

FIGURA 48 – Suíte IV/Vierne – *Gargouilles et chimères* – comp. 105 -107

Uma das características marcantes na obra de Debussy é a valorização de timbres. Todas as possibilidades sonoras do piano foram exploradas, com a criação de planos sonoros diferentes distribuindo notas e acordes em regiões contrastantes e independentes, mas que ao mesmo tempo se fundem. A criação dos planos sonoros em Vierne tem um caráter um pouco diferente. Ela foi obtida principalmente por meio da exploração das diferentes sonoridades do órgão e do uso de registros contrastantes entre os manuais e a pedaleira. Ainda assim, vale a pena observar a semelhança na obra dos dois. Em *La terrasse des audiences du Clair de lune* (Fig. 49), Debussy fez um bordão no baixo, acordes de sétima no plano intermediário e linha melódica descendente no plano superior. Em *Clair de lune* Vierne empregou uma nota pedal na pedaleira,

acordes e notas repetidas no plano intermediário e melodia no plano superior. (Fig. 50)



FIGURA 49 – Prélude II/Debussy – *La terrasse des audiences du Clair de lune* comp. 1 e 2



FIGURA 50 – Suíte II/Vierne – *Clair de lune* – comp. 12 - 15

O estudo das cadências finais é outro item importante no entendimento dos aspectos harmônicos. O termo "cadência" vem do latim *Cadere*, e significa cair. São pontos de descanso, ou seja, promovem a pontuação musical. Walter Piston diz que "não há fórmula mais importante do que aquela usada em finais de frase. Elas marcam os locais de respiração na música, e tornam coerente a estrutura formal."⁶² A tendência dos compositores do final do romantismo foi inovar estes finais, com modificações como: introdução de notas estranhas aos

⁶² PISTON, Walter, *Harmony*, p.125.

acordes da progressão, uso de apojeturas e de progressões não esperadas. Segundo Kohs⁶³, alguns procedimentos auxiliam a criação de uma cadência fraca:

- 1) Ritmo - quando a última nota é curta, ou cai em tempo fraco, ou não há repetição rítmica ou simétrica, ou ainda quando o movimento continua.
- 2) Melodia - quando a última nota é um grau ativo da escala, ou seja, uma nota que não é nem a fundamental, nem a quinta e nem a terça do acorde. Ou ainda quando não há repetição de unidades simétricas ou quando o movimento melódico continua.
- 3) Harmonia- quando há mudança de tonalidade ou a peça não termina na tonalidade principal; quando o último acorde é ornamentado, ou não é preparado, ou é V grau (semicadência), ou ainda é o I, mas precedido por algum outro que não é o V; quando o acorde final aparece em posição de terça ou quinta, ou quando não está em posição fundamental, ou o movimento harmônico continua ou ocorreu uma série ininterrupta de repetições simétricas de uma sequência modulante, ou o último acorde é de curta duração e não é repetido.
- 4) Mudança nos parâmetros de registro, tempo, dinâmica, textura e orquestração no momento da cadência.
- 5) Mudança repentina do modo no momento da cadência.
- 6) Elisão de notas ou até mesmo de todo o acorde final.

Tanto os *Préludes* de Debussy quanto as *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* de Vierne caracterizam-se por terem sua cadência final enfraquecida, mesmo quando se trata de uma cadência tradicional do tipo V-I (cadência perfeita), ou IV-I (cadência plagal). Uma combinação de vários dos fatores acima mencionados, caracteriza este fenômeno. Vierne explorou preferencialmente os recursos de elisão, continuação do movimento melódico, posição de quinta e final com acorde de tônica precedido por outro grau da escala que não a dominante. Das vinte e quatro peças que compõem as suítes, pelo menos dezoito possuem o acorde final em posição de terça ou quinta. Esse fato sempre está aliado a outros dos fatores indicados por Kohs. Doze peças terminam com elisão de notas ou do acorde final. Nove peças caracterizam-se pela continuação do movimento

⁶³ KOHS, E.B., *Musical form*, Dallas, Houghton M. Company, 1957, pp. 26 e 27.



melódico após a chegada do acorde da tônica e sete têm outra progressão que não V-I. Debussy também explorou os finais com continuação do movimento melódico (seis peças) e utilizou cadências com tônicas precedidas por outros graus da escala (nove peças). Também usou finais com acordes em tempos fracos ou de curta duração, porém com maior liberdade que Vierne. Debussy explorou os acordes incompletos, mudanças de textura, acordes finais com *sixte ajoutée* e nona, e até mesmo a opção de uma nota apenas para terminar a peça - recursos não aproveitados por Vierne.

O final da peça *La danse de Puck* de Debussy é um exemplo claro de cadência enfraquecida (Fig.51). A tonalidade da peça não fica muito clara devido a alguns trechos que soam Fá dórico (armadura com três bemóis). A última nota é Mib, podendo ser considerada tônica por causa da armadura com três bemóis. Além de ser nota única, curta e vindo em tempo fraco, acontece após uma subida em fusas, que intercala as escala de Láb Maior e Mi Maior. A própria idéia de cadência tradicional – subdominante/tônica (Láb → Mib) é quebrada pela interferência da escala de Mi maior.

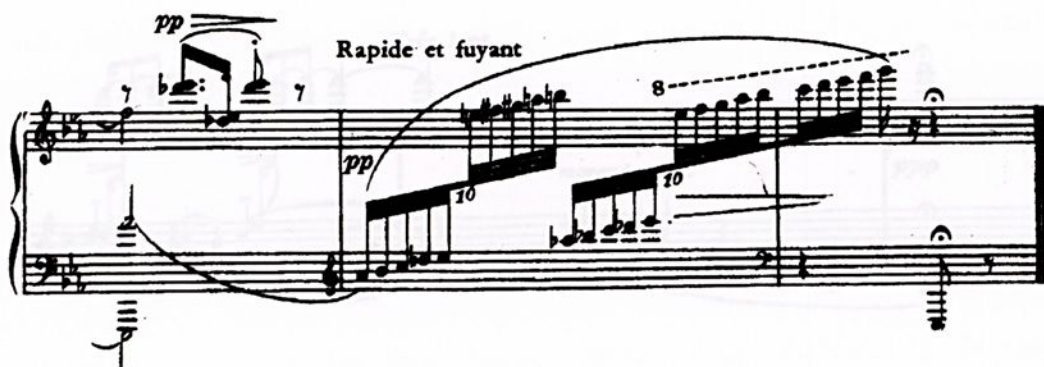


FIGURA 51 – Préludes I/Debussy – *La danse de Puck* – comp. 94-96

A cadência final de *Feux follets* (Fig.52) é um bom exemplo em Vierne. A nota Si (tônica) mantém-se na pedaleira como nota pedal até o final da peça, mas com valores curtos, enquanto há continuação do movimento harmônico e melódico nas vozes superiores. O último acorde Si menor (comp.110) vem com a 5ª no baixo e em posição de quinta. Quando o Si (fundamental) chega, é curto e

em tempo fraco. Assim, a cadência soa enfraquecida embora o trítano formado pelas notas anteriores Sol e Dó# tenha sido resolvido de forma correta.



FIGURA 52 – Suíte II/Vierne – *Feux follets* – comp.108-111

A mudança de textura e dinâmica foi outro procedimento utilizado por Debussy para enfraquecer a cadência de *Des pas sur la neige* (Fig.53). A cadência é plagal (Sol menor7 - Ré menor). O movimento final que começa com a nota Ré vem logo após um trecho mais denso com acordes e ritmo recortado. O acorde completo chega no último compasso, mas vem em posição de 3ª com a indicação de dinâmica *ppp*.

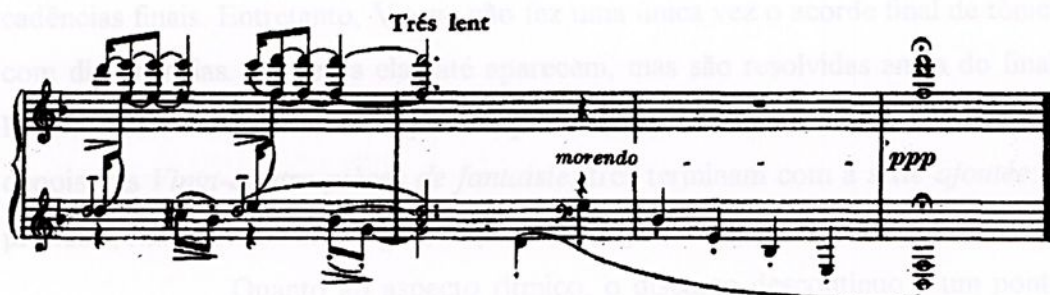


FIGURA 53 – Préludes I/Debussy - *Des pas sur la neige* – comp. 33-36

Outros recursos são usados por Vierne para enfraquecer a cadência final da peça *Dédicace* (Fig. 54). A tonalidade da peça é LáB Maior. O acorde de tônica vai chegando aos poucos: a nota Dó (terça do acorde) no primeiro tempo do comp.127 no contralto e a nota LáB (tônica) na pedaleira no comp. 127, na segunda metade do primeiro tempo. Ambas permanecem até o último compasso.

No comp. 131 o acorde completa-se com o Mib, mas um pequeno movimento melódico continua no soprano.



FIGURA 54 – Suíte III/Vierne – *Dédicace* – comp.123- 133

Ambos usaram vários procedimentos para enfraquecer as cadências finais. Entretanto, Vierne não fez uma única vez o acorde final de tônica com dissonâncias. Às vezes elas até aparecem, mas são resolvidas antes do final. Porém, nos cinco movimentos que compõem a *Sinfonia VI*, única que ele escreveu depois das *Vingt-quatre pièces de fantaisie*, três terminam com a *sixte ajoutée*: o primeiro, *Introduction et Allegro*, o quarto, *Adagio*, e o quinto, *Final*.

Quanto ao aspecto rítmico, o discurso descontínuo é um ponto importante na estrutura das obras dos dois compositores. As linhas são bastante fragmentadas, com idéias curtas e objetivas. Em Vierne, o melhor exemplo é *Fantômes* (fantasmas), nº 4 da suíte III, cuja forma já foi analisada no capítulo II. Fragmentos completamente diferentes, com mudanças na fórmula de compasso aparecem nos comp. 3, 5, 9, 25, 33 e 58 descaracterizando qualquer idéia de linearidade. *Ondine* de Debussy (Prelúdio nº 8, vol. II) é outra peça de discurso descontínuo. A cada quatro compassos, mais ou menos, a idéia muda com o aparecimento de um fragmento diferente.

Em oposição ao discurso descontínuo, encontramos também peças de caráter estático. A sensação de repouso é obtida através da repetição de alturas, células curtas ou até de compassos inteiros, pequena movimentação da frase ou por meio de ritmos repetitivos e acéfalos. O caráter estático em *La fille aux cheveux de lin* (Fig.55) foi conseguido pela repetição de uma pequena célula e reforçado pelo andamento indicado pelo autor: *très calme et doucement expressif*.



FIGURA 55 – Préludes I/Debussy – *La fille aux cheveux de lin* – comp. 1 - 4

Outro exemplo é *Des pas sur la neige* (Fig. 56) que traz a seguinte observação: *Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé.*



FIGURA 56 – Préludes I/Debussy - *Des pas sur la neige* – comp. 1-3

Em Vienne exemplos claros são *Étoile du soir* (Fig. 57), onde o intervalo de segunda em notas longas e depois em trilo dá um caráter etéreo à peça, e *Requiem aeternam*, com repetição da idéia inicial, também em segundas, nos 14 compassos iniciais (Fig.58).

FIGURA 57 – Suíte III/Vierne – *Étoile du soir* – comp. 1-6FIGURA 58 – Suíte I/Vierne – *Requiem aeternam* – comp. 1-5

Este trabalho estaria incompleto se não incluísse uma abordagem das peças com títulos semelhantes na obra dos dois compositores, embora uma análise futura mais aprofundada possa revelar muitas outras afinidades entre essas peças.

Cathédrales de Vierne e *Cathédrale engloutie* de Debussy, possuem algumas similaridades, embora as tonalidades sejam diferentes - Vierne construiu a peça em Lá Maior e Debussy em Dó Maior. O acorde inicial é idêntico: ambos em posição de oitava com a quinta no meio e sem terça (Fig. 59a e 59b). Vierne conservou a nota pedal Lá nas vozes extremas (comp. 1-11; 22-32) e Debussy usou uma nota pedal que muda a cada dois compassos (Sol, Fá, Mi, Dó). O tipo de escrita usada por Debussy desde o primeiro compasso com acordes de quintas e quartas superpostas também foi usada por Vierne nos comp. 41, 51 e 52; 58-61.

FIGURA 59 a - Préludes I/Debussy – *La Cathédrale engloutie* – comp. 1-3FIGURA 59 b - Suíte III/Vierne – *Cathédrales* – comp. 1-7

Embora a ênfase deste capítulo esteja nas *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* de Vierne e os *Préludes* de Debussy, algumas peças que não pertencem às duas coleções serão incluídas por apresentarem muitas características comuns.

Clair de lune de Vierne e *Clair de lune* de Debussy por exemplo, foram escritas na mesma tonalidade (Réb Maior) e possuem o mesmo acorde inicial incompleto construído somente com as notas Fá e Lá^b (Fig. 60a e 60b). O andamento indicado nas duas é muito semelhante: Debussy indicou *Andante très expressif* e Vierne indicou *Adagio molto espressivo*.

FIGURA 60 a – Suíte bergamasque/Debussy – *Clair de lune* – comp. 1-3

FIGURA 60b - Suíte II/Vierne – *Clair de lune* – comp. 1 e 2

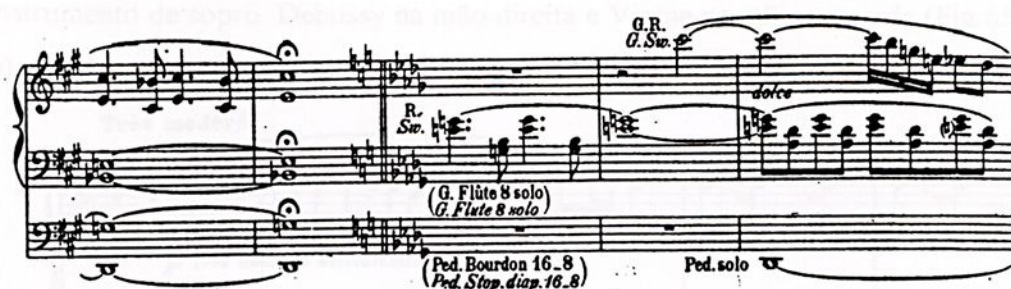
A primeira modulação dentro das peças ocorre no mesmo lugar (comp. 37): Debussy modulou para Dó# menor e Vierne para Lá Maior. A partir do comp.43 Debussy utilizou o intervalo pedal de quinta justa (Láb-Mib) na mão esquerda (Fig.61a), enquanto Vierne construiu o intervalo pedal de terça menor (Si-Ré) a partir do comp. 37 (Fig.61b).

FIGURA 61a – Suíte bergamasque/Debussy – *Clair de lune* – comp. 43-44FIGURA 61b – Suíte II/Vierne – *Clair de lune* – comp. 37-38

FIGURA 62a – Suíte bergamasque/Debussy – *Clair de lune* - comp.15-17FIGURA 62b – Suíte II/Vierne – *Clair de lune* – comp. 19-24

Debussy mudou a armadura de volta para cinco bemóis no comp. 43 (fig.63a) e Vierne também a partir do comp. 81(Fig.63b).

FIGURA 63a - Suíte bergamasque/Debussy – *Clair de lune* - comp.41-44

FIGURA 63b - Suíte II/Vierne – *Clair de lune* – comp.79-83

O acorde final tanto em Debussy quanto em Vierne é Réb Maior em posição de quinta (Fig. 64a e 64b).

FIGURA 64 a - Suíte bergamasque/Debussy – *Clair de lune* - comp.70-72FIGURA 64b - Suíte II/Vierne – *Clair de lune* – comp.107-112

Pastorale (Vierne) e *Little shepherd* (Debussy) são duas peças que embora não possuindo títulos semelhantes tratam do mesmo assunto. Debussy usou três sustenidos em *Little shepherd*. Vierne usou a armadura de Lá menor, embora soe como Mi Frigio e module para Lá Maior a partir do comp. 56. Ambos começaram com uma linha melódica solitária imitando uma melodia para

instrumento de sopro. Debussy na mão direita e Vierendeel na mão esquerda. (Fig. 65a e b)



FIGURA 65 a – Children's Corner/Debussy – *Little shepherd* – comp. 1-4

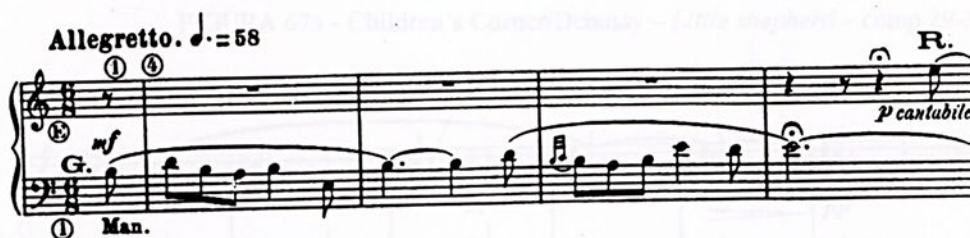


FIGURA 65b – Vingt-quatre pièces en style libre/Vierendeel – *Pastorale* – comp. 1-4

A semelhança dos intervalos iniciais é grande. Se transpusermos a linha melódica de Vierendeel para Lá Maior ela soará Dó#, Mi, Dó#, Si, Dó#, Fá#, Dó#. A linha melódica de Debussy a partir do comp. 5 (Fig. 66) é Dó#, Mi, Dó#, Mi, Dó#, Si, Dó# (redução).



FIGURA 66 - Children's Corner/Debussy – *Little shepherd* – comp. 5-7

O acorde final em ambas as peças é Lá Maior (Fig. 67a e 67b). Em Debussy, nos dois últimos compassos o acorde está ligado, o que faz com que o som vá se extinguindo aos poucos. Em Vierendeel o acorde final também está ligado

nos três últimos compassos com a indicação de *diminuendo* (sinal gráfico no comp.29). Em ambos o acorde de Lá na mão esquerda está sem a quinta.



FIGURA 67a - Children's Corner/Debussy - *Little shepherd* - comp.29-31



FIGURA 67b - Vingt-quatre pièces en style libre/Vierne - *Pastorale* - comp.115-120

Os dois quadros comparativos que se seguem, construídos a partir do catálogo de obras dos dois compositores, foram elaborados como instrumentos para evidenciar as afinidades entre ambos. O primeiro compara títulos semelhantes na obra de Debussy e Vierne de modo geral (Tabela 16) e o segundo compara as *Vingt-quatre pièces en style libre* e *Vingt-quatre pièces de Fantaisie* de Vierne com títulos de outras obras de Debussy (Tabela 17).

Tabela 16

VIERNE	data	DEBUSSY	data
1 – Feuilles d'album, for piano <i>Matin d'été; contemplation;</i> <i>La mer et la nuit;</i> <i>Nuit étoillée;</i> <i>Coup de vent;</i> <i>Le vieux Berger,</i> <i>La valse dans le bois;</i> <i>Chansons des faucheurs</i>	Não publicado	La mer <i>De l'aube à midi sur la mer</i> <i>Jeux de vagues/ La mer</i> <i>Nuit d'étoiles</i> <i>Dialogue du vent et de la mer</i> Préludes <i>Ce que vu le vent d'Ouest</i> <i>The little shepherd</i> <i>Cheveaux de bois</i>	1905 1905 1882 1905 1910 1908 1885
<i>Le soir (cello e piano)</i>	1895	<i>Beau soir</i>	1891
<i>Impression d'automne</i>	?	<i>Printemps</i>	1887
Three songs a)- <i>L'heure du berger (Verlaine)</i> b)- <i>O triste, était mon âme!(V.)</i> c)- <i>Le Rouet(Leconte de Lisle)</i>	1899	Trois mélodies (Verlaine) a)- <i>La mer est plus belle</i> b)- <i>Le son du cor</i> c)- <i>L'echelonnement des haïres</i>	1891
Stances d'amour et de rêve <i>Les chaînes; chanson de mer; A hirondelle; Ressemblance; Le galop</i>	1912	<i>Rêverie</i>	1890
<i>Evenings abroad p/ piano e cello</i>	1928	<i>Trois scènes au crépuscule</i>	1892
Les Angélus a)- <i>Au matin</i> b)- <i>A midi</i> c)- <i>Au soir</i>	1929	Les Angélus	1891
Cloches funébres a)- <i>Cloches dans le cauchemar</i> b)- <i>Le glas</i>	1918	<i>Berceuse for la tragédie de la mort</i> Imagens – Cloches à travers les feuilles	1899 1908
<i>Spleens et détresses</i>	1916	<i>Ariettes; spleens</i>	1885
Psyché, poema sinfônico	1914	Piece for Psyché, mús. incidental	1913

Tabela 17

VIERNE		DEBUSSY	
1. 24 PEÇAS EM ESTILO LIVRE . Prémambule . Cortège . Complaint . Epitaphe . Prélude . Canon . Méditation . Idyle mélancholique . Madrigal . Rêverie . Divertissement . Canzona . Légende . Scherzetto . Arabesque . Choral . Lied . Marche funèbre . Berceuse . Pastorale . Carrilon . Elégie . Epithalame . Postlude	1913	Cortège (petite suite) Prélude (bergamasque) Rêverie (piano) Deux arabesques Canope (préludes) The little shepherd (Children's corner) Elégie	1889 1890 1890 1888-91 1913 1906 1915
2. 24 PEÇAS DE FANTASIA (I Suíte) . Prémambule . Andantino . Caprice . Intermezzo . Requiem aeternam . Marche nuptiale	1926	Caprice (canção) Intermezzo (vc, orch,)	1880 1882
3. 24 PEÇAS DE FANTASIA (II Suíte) . Lamento . Sicilienne . Hymne au soleil . Feux follets . Clair de lune . Toccata	1927	Feux d'artifice (preludes II) Clair de lune Toccata (suite p/ piano)	1912 1882 1894
4. 24 PEÇAS DE FANTASIA (III Suíte) . Dédicace . Impromptu . Étoile du soir . Fantômes . Sur le Rhin . Carrillon de Westminster	1927	Nuit d'étoiles/ beau soir (canções) Fantoches (Fêtes galantes)	1882/1891 1903
5. 24 PEÇAS DE FANTASIA (IV suíte) . Aubade . Résignation . Cathédrales . Naïades . Gargouilles et chimères . Les cloches de Hinckley	1927	De l'aube a midi sur la mer (La mer) La cathédrale engloutie/ preludes I Le tombeau des naïades (canções) Le jet d'eau (5 poemas de Baudel.) Les cloches (2 romances/Bourget) Cloches à travers les feuilles (Images)	1905 1910 1899 1889 1891 1908

CONCLUSÃO

Meu estudo da obra de Vierne foi conduzido por vários questionamentos que despertavam cada vez mais a minha curiosidade, à medida que o tempo passava. Ao longo da pesquisa informações importantes foram surgindo, preenchendo lacunas e solucionando muitas das questões propostas inicialmente, e deixando outras com muitas dúvidas. Na conclusão deste trabalho, espero respondê-las, se não de forma totalmente satisfatória, pelo menos de modo a deixar pistas para que outros pesquisadores venham a se interessar por Vierne e sua música.

Uma das minhas primeiras indagações foi se Vierne realmente teria feito uma tentativa consciente de empregar inovações musicais exploradas por Debussy. Creio que a mudança no estilo de compor foi uma decisão consciente de Vierne e, como Debussy estava na linha de frente das novas tendências, sua música foi escolhida como modelo. Antes mesmo de aprofundar o meu estudo, a semelhança de títulos das músicas já evidenciava alguma forma de ligação entre a obra dos dois compositores. Entretanto, os títulos por si só não constituiriam razão suficiente, se as semelhanças não incluíssem também procedimentos e técnicas de composição. As análises descritas no capítulo IV demonstram que, embora outros compositores utilizassem algumas das mesmas técnicas, a estreita semelhança entre obras como o *Clair de lune* de Vierne e o *Clair de lune* de Debussy, *Cathédrales* e *La cathédrale engloutie* é uma evidência de que a atenção de Vierne estava naquilo que Debussy estava compondo.

Tornava-se necessário, portanto, determinar em quais aspectos essa influência teria acontecido. O estudo comparativo das *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* de Vierne e os *Préludes* de Debussy demonstra que essa influência se deu não só na escolha de títulos, mas na concepção geral das peças, na liberdade formal e no desenvolvimento de idéias. No aspecto melódico, incluiu o uso de escalas exóticas, modos litúrgicos e o tratamento dos fragmentos ou idéias

musicais. No aspecto harmônico nota-se o uso de acordes sem terça, acordes com quinta aumentada; encadeamentos de acordes com sétima, nona, décima primeira e décima terceira sem resolução; uso de pedais e ostinatos, paralelismo, harmonias em bloco; formação de acordes na progressão do baixo; transformação na estrutura de acordes pelo acréscimo de segundas, quartas e sextas; fusão de acordes diferentes; criação de planos sonoros e harmonia de timbres e uso de cadências finais enfraquecidas. No aspecto rítmico, ambos utilizaram o discurso descontínuo, idéias fragmentadas e compuseram peças de caráter estático.

Evidências musicais demonstram que o estilo de composição de Vierne mudou depois de seu tratamento na Suíça. O que teria provocado isso? A guerra? As viagens a outros países como concertista? A maturidade? A sua saída do Conservatório? Teria ele tido mais tempo para analisar a obra de seus contemporâneos por ocasião de seu tratamento?

A meu ver, a combinação de todos esses motivos externos podem ter colaborado para provocar mudanças no estilo de composição de Vierne, embora seja difícil determinar em que grau isso teria ocorrido. É bem possível que o ataque de glaucoma, que o obrigou a ir para a Suíça em 1916, tenha sido o maior responsável pelo desencadeamento dessas mudanças. O tratamento deveria durar quatro meses, mas acabou estendendo-se por quatro longos anos. Era tempo mais que suficiente para Vierne rever sua estética musical. Muitas crises e acontecimentos penosos já haviam marcado a vida do grande organista: a anulação de seu casamento com Arlette Taskin em 1908; a morte de sua mãe e do amigo Guilmant com um intervalo de apenas oito dias em 1911, ambos de uremia; a morte de seu filho Jacques e de seu irmão René Vierne em 1916, vítimas na Primeira Guerra Mundial.

A morte de Guilmant desencadeou outra crise profissional, narrada por Vierne em suas memórias: “[Guilmant] muitas vezes tinha publicamente expressado o desejo e a esperança de que eu me tornasse seu sucessor na classe de órgão. Ele via nisso a continuação da instrução iniciada dezessete anos antes, que já tinha dado provas brilhantes de sua excelência pela formação de uma escola de organistas sem rival na França, e provocado

admiração no exterior. Mas a questão foi resolvida de outra forma...”⁶⁴ Fauré, então diretor do Conservatório de Paris, convidou Eugène Gigout para assumir o cargo, alegando que a “cegueira de Vierne faria dele um professor menos efetivo”⁶⁵. A revolta de Vierne fica evidente na sua renúncia ao cargo de professor assistente do Conservatório, em sinal de protesto.

É importante ressaltar que esses problemas pessoais que marcaram a vida de Vierne ocorreram dentro de um contexto conturbado. A Primeira Guerra Mundial deixou marcas por toda a França. Fome, destruição, medo e miséria tornaram-se comuns aos franceses. Foi uma época de crises, mas também de grande efervescência cultural. A literatura simbolista, a pintura impressionista e movimentos de vanguarda transbordaram por todo o país. Porém, Vierne permaneceu na Suíça, durante o período de guerra, longe de seus compromissos no Conservatório de Paris e na Catedral de Notre-Dame.

De volta a Paris, em 1920, Vierne estava só e financeiramente desestruturado. Precisava reaver seu posto de organista e levantar fundos para consertar o órgão de Notre-Dame destruído pela guerra. Era necessário arrebanhar de volta seus alunos e consolidar sua carreira como concertista fora da França. Os Estados Unidos surgiam como uma forte opção no mercado de trabalho. O público americano estava em busca de novidades e parecia ser mais aberto do que o público parisiense, considerado conservador. Vierne então aperfeiçoou suas técnicas de composição utilizando-se dos recursos inovadores já experimentados nas *Vingt-quatre pièces em style libre* e compôs a primeira suíte das *Vingt-quatre pièces de fantaisie*.

A valorização desse repertório não-litúrgico nas composições de Vierne também é justificada pela proliferação das salas de concerto em toda a Europa e especialmente na França. As oportunidades de se tocar fora da igreja eram cada vez mais frequentes o que incentivava tanto os compositores e intérpretes como os construtores de órgão.

Entretanto, acredito que vários questionamentos podem ter

⁶⁴ VIERNE, Louis, *Mes souvenirs* in: "Louis Vierne- His Life and Works" by Scott Cantrell. *The American Organists*, n.11, vol.14, p.45.

⁶⁵ *Ibid*, p.45.



passado pela mente de Vierne ao optar por um novo estilo de composição: E se o novo não fosse bem-vindo? Ele já não fazia parte do corpo docente do conservatório de Paris. Onde conseguiria outro emprego se a tradicional *Schola Cantorum* e a catedral de Notre-Dame não quisessem um músico envolvido com as tendências modernas? O novo repertório seria bem aceito nas salas de concerto? E se os americanos não gostassem da nova sonoridade?

A meu ver, Vierne não conseguiu ou não quis realmente afastar-se totalmente de sua formação musical rígida. Não devia ser-lhe fácil romper totalmente com o passado. Seu próprio caráter e personalidade e, até mesmo, sua fama de aluno aplicado e obediente⁶⁶ constituíam grandes impecilhos para as mudanças. Mudar significava sair da segurança das regras de contraponto e harmonia, romper com as idéias dos mestres de órgão César Franck, Widor e Guilmant. Incluía deixar a certeza do sucesso da música tradicional bem sucedida e se aventurar por novos caminhos; abrindo mão talvez da estabilidade e do prestígio de sua posição na Notre-Dame e nas renomadas escolas francesas e experimentar o nomadismo dos concertos na América. Não podia mais contar com a energia da juventude, e a insegurança por causa da visão debilitada seria sempre uma ameaça.

É bem provável que essas considerações tenham cruzado a mente de Vierne, impedindo que ele ambicionasse mais em termos de linguagem musical. As cadências finais foram enfraquecidas, os encadeamentos não resolvidos da forma esperada, a tonalidade geral indefinida, os modos incluídos, o paralelismo e as escalas pentatônicas presentes dando um colorido especial à sonoridade, o ritmo fragmentado e a valorização de timbres criando planos sonoros... mas sempre há uma certa cautela. Não há rompimento total com a tonalidade e mesmo quando o cromatismo é intenso, Vierne não perde completamente de vista o centro tonal.

Outra dificuldade era o próprio instrumento. O órgão, com seu mecanismo pesado, não facilitava a criação de novas sonoridades. Não se pode

⁶⁶ Vierne era conhecido no meio musical como "Widor Júnior", tamanha era sua identificação com o professor.

contar com a ajuda do pedal de sustentação como no piano para criar uma sobreposição de acordes misturando os harmônicos. Além disso, os registros de mixturas e mutações do órgão já produzem muitos harmônicos naturalmente. A sobreposição de timbres somada ao eco produzido pela arquitetura das catedrais, provocaria uma grande confusão sonora.

Historicamente Vierne pertencia à escola clássica de órgão na França, mas devido a seu estilo diferenciado de composição poderia até ser considerado como o "impressionista do órgão", apesar de todas as implicações do termo. Seu estilo de composição afastou-se dos princípios da escola clássica/romântica, e ele foi o primeiro organista de sua época a usar títulos de caráter "impressionista" em sua obra. Sua ligação com a música de Debussy parece ter sido mais forte do que a de qualquer outro organista de seu tempo mesmo que Debussy não se considerasse um "impressionista".

Por outro lado, um trabalho de pesquisa nunca responde totalmente todas as dúvidas, porque até mesmo a descoberta de algumas respostas, provoca o aparecimento de outras interrogações.

Um fato intrigante é como Vierne lidava com suas deficiências visuais. Ele mesmo narrou em suas memórias, que nasceu "quase completamente cego". Depois de uma cirurgia na infância, passou a enxergar vultos. Estudou numa escola para cegos e aprendeu *braille*, mas nunca teve as facilidades de uma pessoa com visão normal. Estudou todo o repertório organístico anterior a ele. Tocava Bach, Mendelssohn com muita segurança e é de se supor que o *Institut National des Jeunes Aveugles* tivesse uma ampla biblioteca em *braille*. Mas a obra de Debussy, tão recente ainda, teria sido transcrita para o *braille*? Como Vierne teria tomado conhecimento das composições de Debussy? Como era o ensino musical no *Institut des Jeunes Aveugles*? Que tipo de habilidades os alunos desenvolviam que os tornavam tão capacitados ao mercado de trabalho?

A música de Debussy registrava impressões do mar, da claridade da lua, das brumas e neblinas, do vento nas planícies, do crepúsculo e da noite de estrelas. Vierne, entretanto, não conseguia ver nada disso. Como ele poderia registrar essas impressões?

A percepção auditiva de Vierne devia ser muito aguçada para compensar a visual. Considerando a enorme semelhança entre a peça *Clair de lune* dos dois compositores, teria Vierne enxergado as nuances da claridade da lua sonoramente através da música de Debussy? Teria sido o som de Debussy poderoso bastante para ampliar o olhar de Vierne? Isso talvez explicasse o fato de Vierne escrever sobre o amanhecer, o crepúsculo, noites estreladas, fogos-fátuos, cujos detalhes e beleza ele jamais teria conseguido perceber.

Outra questão que me intriga é o porquê de Vierne agrupar as *Vingt-quatre Pièces de Fantaisie* em suítes. Esse agrupamento teria algum significado?

Espero que as respostas para estas questões sejam encontradas no futuro e ficrei feliz se a conclusão deste trabalho vier a fechar uma porta mas sugerir a abertura de outras.

Vierne morreu no dia cinco de junho de 1937, como sempre sonhara: tocando o órgão da Catedral de Notre Dame num encontro especial da sociedade *Les Amis de l'Orgue*. Um pouco antes, encerrou suas memórias com a seguinte declaração:

“Aqui encerro o capítulo de *Mes souvenirs* como organista de Notre-Dame. O instrumento mágico, do qual tenho sido durante trinta e sete anos o feliz *titulaire*, teve um papel preponderante na minha vida artística e intelectual. Neste ambiente tenho escrito tudo que escrevi e formado minha estética de organista de catedral, forçando a mim mesmo a me adaptar à sua majestosa sonoridade, à grandiosa arquitetura da basílica, e às grandes memórias religiosas e nacionais ligadas a ela. Acredito ter cumprido a grande missão que me foi confiada, por querer o melhor, com toda a lealdade e sinceridade o meu coração, como um artista que crê.”⁶⁷

Este texto define claramente os limites da estética de Vierne, que nunca perdeu de vista o órgão de Notre Dame e o fato de ser um organista de

⁶⁷ VIERNE, Louis. *Mes souvenirs*, publicação especial do jornal *L'Orgue* IV, 1970, pp. 111-112.



catedral. Nesse posto ele tinha responsabilidades e uma tradição a zelar. O termo “forçando a mim mesmo a me adaptar” é a chave de tudo. Ele não era totalmente livre para explorar até o limite máximo as “tendências modernas”. A responsabilidade falou mais alto do que a ousadia. Quem sabe, não fosse ele o *titulaire* do grande órgão de Notre Dame, sua criatividade poderia ter alçado vôos mais ousados.

FRANK, L. P. W. *French Organ Music from the Revival to French and World War II*. Boydell & Brewer, 1992.

ALDSLEY, G. A. *The Art of Organ Building*. New York, Dover, 1963.

BAKER, G. An interview with Maurice Duruflé. *The American Organist*, n. 11, vol. 14, pp. 57-60, 1980.

BANTA, L. André Marchal teaches French Music. *The American Organist*, n. 1, vol. 31, pp. 56-60, 1997.

BENGT, A. Souvenirs de Paris. *The American Organist*, n. 10, vol. 16, pp. 40-42, 1982.

BLEDINGHAM, R. Overcoming a fear in Viennese Six Symphonies. *The American Organist*, n. 2, vol. 17, pp. 44-45, 1983.

BOUET, G. La calculation du sentiment dans le choral en la mineur de César Franck. *L'art d'organiser de l'orgue*, 47 années, n. 1 pp. 3-7, 48 années, n. 1, pp. 4-5, n. 2, pp. 4-6; n. 3, pp. 4-11; n. 4, pp. 8-12.

CANTRELL, S. Louis Vierne: His Life and Works. *The American Organist*, n. 11, vol. 14, pp. 42-49, 1980.

CHRISTIANSEN, R. Hommage à Louis Vierne - A Conversation with Alairé Fleury. *The American Organist*, n. 12, vol. 21, pp. 60-64, 1987.

DEBISSY, C. *Monsieur Croche e outras ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Editora Nova Encicla, 1989.

DOCEI, G. *O poder dos limites-Harmonia e a propriedade da natureza arte e Arquitetura*. São Paulo: Metrópoli, 1990.

DOYGLASS, F. *Cavallé-Coll and the French Organ Tradition*. New Haven & London, Yale University Press, 1998.

BIBLIOGRAFIA

- ALAIN, M-C. Entrevista com Marie- Claire Alain. *Caixa Expressiva*.
Tradução de Dorotéa Kerr da entrevista realizada por Gilles Leclerc publicada
na revista *The American Organist*, nº 11, vol.31, novembro de 1997.
- ARCHBOLD, L. P. W. *French Organ Music: from the Revolution to
Franck and Widor*. Boydell & Brewer, 1995.
- AUDSLEY, G. A. *The Art of Organ Building*. New York: Dover, 1965.
- BAKER, G. An interview with Maurice Duruflé. *The American Organist*. n.11,
vol.14, pp.57-60, 1980.
- BANTA, L. André Marchal teaches French Music. *The American Organist*. n.1
vol.21, pp.56-60, 1987.
- BENGT, A. Souvenirs de Paris. *The American Organist*, n. 10, vol.16, pp. 40- 42,
1982.
- BILLINGHAM, R. Questionable notes in Vierne's Six Symphonies. *The
American Organist*. n.2, vol.17, pp.44-45, 1983.
- BOVET, G. La calculation du sentiment dans le choral en la mineur de César
Franck. *L'a tribune de l'orgue*,. 47 année, n.4 pp. 5-7; 48 année, n.1, pp. 4-5;
n.2, pp. 4-9; n.3, pp.4-11; n.4, pp.8-12.
- CANTRELL, S. Louis Vierne: His Life and Works. *The american Organist*.
n.11, vol.14, pp. 42-49, 1980
- CHRISTIANSEN, R. Hommage à Louis Vierne - A Conversation with André
Fleury. *The American Organist*. n.12, vol.21; pp.60-64, 1987.
- DEBUSSY, C. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de
Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- DOCZI, G. *O poder dos limites-Harmonias e proporções na natureza, arte e
Arquitetura*. São Paulo: Mercuryo, 1990.
- DOYGLASS, F. *Cavaillé-Coll and the French Organ Tradition*. New Haven &
London: Yale University Press, 1999.

- DURUFLÉ, M. My recollections of Tournemire and Vierne. *The American Organist*. n.11. vol. 14, p.54-57, 1980.
- DUMESNIL, R. *La musique contemporaine en France*, v.1. Paris: Libraire Armand Collin, 1949
- EPSTEIN, D. *Beyond Orpheus*. 2ª ed., Massachussets: MIT, 1980
- GAVOTY, B. *Louis Vierne, la vie et l'ouvre*. Paris: Albin Michel, 1943
- GUIMARÃES, A. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
- HOLLANDA, A. B. de. *Novo dicionário Aurélio da língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: 2ª ed. Nova Fronteira, 1986.
- HORTA, L. P. ed. *Dicionario de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- IRWIN, S. *Dictionary of Pipe Organ Stops*. New York: Schirmer, 1962.
- KOOIMAN, E. Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor, and the French Bach Tradition. *The American Organist*. n.3, vol.29, pp.56-64, 1995
- LENORMAND, R. *Harmony in France to 1914. A study of Twentieth-Century Harmony*. New York: Da Capo Press. 1976
- LÓPEZ, J. *La musica de la modernidad: de Beethoven a Xenakis*. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1984.
- LUFT, C.P. *Mini dicionário Luft*. São Paulo: Scipione, 1991.
- MAHAUT, A. César Franck, Professor of Organ. *The American Organist*. n.10, vol.16, p.54, 1982.
- MORAES, J. J. *Música da modernidade - origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MURRAY, M. The Secret of Dupré's Success. *The American Organist*. n.5 vol.20, pp.55-56, 1986.
- MUTIN, C. L'orgue. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, 1925.
- OCHSE, O. *Organists and Organ playing in Nineteenth-century France and Belgium*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.



- PASCOAL, Maria Lúcia S.M. *Prelúdios de Debussy: Reflexo e projeção*. Campinas, 1989. Tese de Doutorado, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- _____. *Debussy, o compositor de sonoridades*, Cadernos de estudos de Análise Musical. São Paulo: Atravez, 1991.
- PIRRO, A. L'art des Organistes. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*,
- PISTON, W. *Harmony*. W. W. New York: Norton & Company Inc., 1948.
- RENOIR, J. *Pierre-Auguste Renoir, meu pai*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- RIBEIRO, J. T. B. *Rudepoema de Villa-Lobos*, Dissertação de Mestrado, UFBA, 1999.
- ROLLAND, R. *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris: Librairie Hachette, 1949.
- ROSEN, C. *Sonata forms*. New York: Norton, 1927.
- SADIE, S. ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- SALVETTI, G. *Historia de la musica*, 10. Madrid: Turner, 1977.
- SAMUEL, Claude. *Panorama de L'art musical contemporain*. Paris: Gallimard, 1962.
- SANTIAGO, D. "Construction of meaning in *Devaneio sobre as ondas* by Glauco Velasquez: a performer's view". In Woods, C., Luck, G. B., Brochard, R., O'Neill, S. A., and Sloboda, J. A. (eds.), *Proceedings of the Sixth International Conference on Musica Perception and Cognition*. Keele, Staffordshire, UK: Department of Psychology. CD-ROM. 2000.
- SAUVLET, E., La symphonie pour orgue de ses origines à Louis Vierne. *L'orgue*. n. 47, pp. 5-105, 1992.
- SCHMITZ, E. R., *The piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover, 1950.
- SCHOLES, Percy A. *The Oxford Companion to music*. 10th ed. New York: Oxford University Press, 1970.
- SMITH, R., Vierne's Six Symphonies: Textual Corrections. *The American Organist*, n. 11, vol. 14, pp. 50-53, 1980.

- _____. Widor's Symphonie Gothique. *The American Organist*, n.12, vol.15, pp.43-45, 1981.
- _____. The Organ and Choral Works of Marcel Dupré - An Annotated Listing. *The American Organist*, n.5, vol.20, pp.61-66, 1986.
- _____. Dupré, Vierne and *Elévation*, Op. 2. *The American Organist*, n.5 vol.20, pp. 67-69, 1986.
- SOBRINHO, O. da S. N., O grande órgão na loja Wanamacker da Filadélfia. *Boletim* (Órgão informativo da Associação Paulista de Organistas), ano II, nº 9, janeiro de 2000.
- SOUZA, E. R. P. de. *Elementos de Coerência no Opus 76 de Brahms*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- _____. *Proporções no Opus 110 de Beethoven*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- STEED, G. Marcel Dupré: An Almost Unknown Composer...Still?. *The American Organist*, n.5, vol.20, pp.57-60, 1986.
- VALLAS, Leon. *Claude Debussy, his life and works*. New York: Dover, 1973.

REFERENCIAS MUSICOGRÁFICAS

DEBUSSY

Préludes para piano - Libro 1

Editorial Musical Julio Korn, Buenos Aires

Preludes/Debussy - Book 2

Dover Publications Inc., Mineola/New York, 1989

VIERNE

24 Pièces de Fantaisie - Op.51(1ª suite)

Henry Lemoine & C^{ie} Editeurs, Paris, 1926

24 Pièces de Fantaisie - Op. 53 (2ª suite)

Henry Lemoine & C^{ie} Editeurs, Paris, 1927

24 Pièces de Fantaisie - Op. 54 (3ª suite)

Henry Lemoine & C^{ie} Editeurs, Paris, 1927

24 Pièces de Fantaisie - Op. 55 (4ª suite)

Henry Lemoine & C^{ie} Editeurs, Paris, 1927

Louis Vierne - Organ Symphonies N^{os} 1,2,3

Dover Publications, New York, 1996

Quatrieme symphonie pour Orgue

G. Schirmer, Inc., 1917

Louis Vierne - Cinquieme Sumphonie pour Orgue

Editions Durand & C^{ie},] Paris, 1925

Symphony n° 6 for Organ by Louis Vierne - Op. 59

Master Music Publications, Inc., Florida, 1993

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Vierne – Sinfonias

BjØrn Boysen - *Louis Vierne Organ Symphonies n° 1 & 4*

PSC 1050 BIEM/ncb (1 compact disc)

Gravação 1988, St. Catherine Church, Stockholm

Pierre Cochereau - *Louis Vierne 1^{ère} et 2^{ème} Symphonies pour orgue*

FYCD 028, CYD 85, MPO (1 compact disc)

Gravação 1975, Notre-Dame, Paris.

Colin Walsh - *The Complete Organ Symphonies of Louis Vierne, V.II*

PRCD 446, PRIORY (1 compact disc)

Gravação 1992, Lincoln Cathedral

David Sanger - *Louis Vierne, Symphony n° 1, Op. 14/*

Symphony n° 2, Op. 20

CDE 84192, Meridian (1 compact disc)

Gravação 1990, Chiesa Italiana di San Pietro, London

Marilyn Keiser - *The people respond-Amen!*

CD 7025, Pro Organo (1 compact disc)

Gravação 1991, First Presbyterian Church Stamford, Connecticut



Ben van Oosten - *Louis Vierne Complete Organ Symphonies*

MDG 316 0732-2,] LC 6768 (4 compacts discs)

Gravação 1985,] Cavaillé-Coll-Organs un Rouen, Lyon, Toulouse

Hondung, Deutsche Grammophon

Vierne - Pièces de Fantaisie

Günther Kaunzinger - *Louis Vierne Pièces de Fantaisie Op.51, 53, 54, 55*

DP DDD 150 132-21 LC 071, Novalis (1 compact disc)

Gavação 1997, Stiftsbasilika Waldassen, Switzerland

Arturo Benedetti Michelangeli - *Clássica*

Debussy, *Clássica* (1 disco)

Debussy –

Monique Haas - *Clássica : A história dos gênios da música*

Debussy: Prelúdios Livro I e Livro II (fascículo 54)

BMG Ariola 63453754, 1989 (1 fita cassete)

Columbia High Fidelity, s.d. (1 disco)

Aléxis Weissenberg - *Clássica : A história dos gênios da música*

Debussy: Suíte bergamasque. L'Isle Joyeuse (fascículo 50)

BMG Ariola 63451069, 1989 (1 fita cassete)

Orquestra Sinfônica de Boston - Charles Munch

Clássica : A história dos gênios da música

Debussy: La Mer. Ibéria. Prélude à l'après midi d'un faune.

Printemps

BMG Ariola 63451000; 63451026, 1989 (2 fitas cassete)

GLOSSÁRIO

Daniel Barenboim, regente. Orchestre de Paris

Nocturnes

Polygram 435069 - 2, 1996

Hamburg, Deutsche Grammophon

Arturo Benedetti Michelangeli - *Images I e II, 'Children's Corner*

Germany, Gema, s.d. (1 disco)

Arturo Benedetti Michelangeli - *Estampes*

Germany, Deutsche Grammophon, s.d. (1 disco)

Philippe Entremont - *Clair de lune-A Debussy Piano Recital*

ML 5614 MS 6214

Columbia High Fidelity, s.d. (1 disco)

Rudolf Firkusny - *Suite Bergamasque, Children's Corner, Estampes*

P 8350 (1 disco)



GLOSSÁRIO

Anches - Nome em francês usado para designar os registros de lingüetas.

Basson-Hautbois - Lingüeta de diâmetro estreito, entonada para imitar o instrumento de orquestra do mesmo nome. Quando aparece nos manuais com 8', pode ser associado com o oboé. Quando está no pedal, normalmente é de 16'. Os tubos são cônicos invertidos, com lingüeta batente, feitos de metal ou madeira. Alguns organeiros constroem tubos pequenos de dois cones ligados em sua base, sendo que o superior é colocado de forma a deixar uma pequena abertura para a emissão do som.

Bourdon - Registro formado por tubos de madeira tapados de diâmetro largo e de 16'. Pode ser de 8' nos manuais.

Clarinette - Registro de lingüeta de 8' entonado para imitar a clarineta de orquestra. O formato de seus tubos ressonantes é cilíndrico e conectado a blocos de lingüetas por pequenas peças cônicas. Diferente dos registros abertos, produz o som de 8' de tubos com mais ou menos a metade do padrão normal de comprimento.

Claviers accouplées - No órgão de tubos existe um recurso que permite agrupar registros de diferentes divisões ou manuais. Nesse caso, o termo se refere ao agrupamento de um manual a outro. Mesmo dentro de uma divisão, existe a possibilidade de acoplamento de oitava, sub-oitava, super-oitava e uníssono.

Cor d'anglais - Registro de lingüeta de 8' entonado para imitar o instrumento de orquestra do mesmo nome. Os tubos têm forma peculiar bastante delgada, são cônicos e invertidos, encimados por câmaras ressonantes formadas por dois cones truncados atados. Pode ser ao mesmo tempo de lingüeta livre ou batente.



Cor de nuit - É o mesmo *Nachthorn* alemão. Pode ser construído de tubos abertos ou tapados, de metal ou de madeira. Pode ser de 8' ou 4' e raramente de 2'. Lembra o *Quintaton* tanto na forma quanto no som, mas seus tubos são de "talhe" largo.

Cornet - Registro composto de tamanho pequeno. Consiste de três, quatro ou cinco filas de tubos de metal aberto de grande escala. Às vezes requer um espaço considerável e precisa ser colocado num someiro separado. Pode ser obtido com a união dos registros de *Bourdon 8'*, *Prestant*, *Nasard*, *Quarte de nasard*, *Tierce*.

Cromorne - Registro de palheta de 8' semelhante à clarineta mas mais suave e lamentoso. Pode ser aberto ou parcialmente tapado; é formado de tubos cilíndricos de pequena escala. Construído para imitar o instrumento antigo *Krummhorn* (trompa curva).

Cymbals - Registro harmônico composto de duas a oito filas de tubos de afinação aguda. As filas alternam os harmônicos de quinta e oitava.

Flageolet - Registro labial de metal de 2' ou 1' cujos tubos são cilíndricos e de média escala. O som é penetrante e estridente.

Flûte harmonique - Registro aberto de metal ou madeira de 8', entonado para soar o primeiro harmônico da série. É formado nas oitavas médias e superiores de tubos abertos com o dobro do tamanho normal, com um pequeno furo no meio fazendo com que soe a oitava.

Flûte Octaviant - Registro de flauta aberto, de madeira ou metal, de 8' ou 4'. É construído de tubos harmônicos.

Fonds doux - Os registros de fundos são aqueles constituídos somente por tubos ou câmaras de ressonância. Esses registros também podem ser chamados de labiais ou flautados. Quando são abertos, incluem as famílias de *Principais*,



Flautas e Gambas. Quando fechados, produzem um som uma oitava abaixo da altura da câmara de ressonância correspondente e incluem a família dos *Bordões*.

Fournitures - É o nome correspondente em francês para *Mixtura*. Registro harmônico composto de três ou mais filas de tubos de metal abertos, de escala média; as filas alternam oitava e quinta. Algumas vezes a terça é introduzida.

Gambe - Abreviação de viola da gamba. Usado para designar registro de metal aberto, de tubos cilíndricos e talhe estreito, produzindo um som refinado de cordas imitando a gamba da orquestra. Normalmente é de 8'nos manuais e 16'na pedaleira.

Grand Orgue - Manual mais importante do órgão. Nele se encontram os registros de fundos mais sonoros, as maiores mutações compostas e os registros de lingüeta de maior sonoridade. É desprovido de expressão.

Larigot - Registro de mutação de $1\frac{1}{3}$ 'nos manuais e $2\frac{2}{3}$ na pedaleira. O som é brilhante e agudo. Os tubos são abertos e feitos de metal. É também chamado *Nineteenth* e soa o quinto harmônico da série. Pode ser um registro independente ou formar uma fila de registros compostos.

Mixture - Nome genérico dado a todos os registros harmônicos compostos; aplicado geralmente a todos os registros compostos de filas de tubos de oitava e quinta e a todos os não-chamados por nome especial indicativo de entonação peculiar. Pode ser composta de duas ou mais filas de tubos. A altura é determinada pela estrutura tonal e o número ou natureza dos outros registros compostos.

Mutações - São os registros que soam não uma oitava ou duas acima, mas produzem harmônicos ímpares superiores da série harmônica, como a terça ou a



quinta, por exemplo. O uso desse registro além de modificar o timbre de determinados registros, dá maior brilho ao conjunto.

Nasard - Nome dado ao registro labial de $2\frac{2}{3}'$ de tubos abertos ou tapados. Equivale ao *Twelfth* $2\frac{2}{3}'$ dos organeiros ingleses quando abertos. Se inseridos numa divisão suave do órgão, assume a forma de *Flûte à Chaminée*.

Octave - Registro principal de oitava ou $4'$ nos manuais e $8'$ no pedal. Formado de tubos de metal cilíndrico, cujo talhe é calculada a partir do *Open Diapason* de $8'$. Organeiros franceses usam o termo *Prestant* e os ingleses, *Principal*. Os americanos também usam *Octave*. É introduzido com o propósito de enriquecer o tom fundamental, adicionando o primeiro harmônico superior.

Octavin - Nome usado por organeiros franceses para designar tubos de metal fechados de talhe médio e de $2'$. São encontrados na divisão expressiva *Récit* do órgão.

Ondulants - Artificio mecânico que muda a pressão de ar de acordo com uma pulsação regular, normalmente de duas a sete vezes por segundo. Cada pulsação reduz a afinação de todos os tubos, a potência e o número de harmônicos, toda vez que a pressão abaixa. Todas as divisões menos o *Positif* possuem este recurso. Este efeito também pode ser obtido através de tubos de determinada família, afinados pouco acima ou abaixo, com afinação crescente ou calante de forma a produzir um ligeiro vibrato ou oscilação com o registro base (o qual deve ser da mesma medida ou talhe que o oscilante).

Palhetas ou Lingüetas - Opostos aos registros de flautas, que não possuem partes mecânicas móveis em seu interior, as lingüetas têm línguas de metal leve que vibram, cada uma mantida contra sua presilha por uma cunha de madeira.



Principal - Principal registro de uníssono tanto nos manuais como nos pedais. Chamado *Open Diapason* pelos ingleses. Nos manuais é de 8' e nos pedais de 16'. O tubo é de metal aberto e de "talhe" largo.

Plein-jeux - É um tipo de mixtura composta de filas de tubos alternado oitava e quinta. Pode incluir também a terça e a sétima.

Positif - Era um tipo de órgão móvel diferente do *portative* ou portátil. É também um dos teclados do órgão que possui registros suaves usado para acompanhamento. É também conhecido por *choir organ*. Alguns registros por tradição pertencem exclusivamente a ele: *Cornet*, *Cromorno* (ultimamente substituído pela *Clarineta*), *Nasard*, *Tierce* e *Septième*.

Quarte - Registro composto de talhe pequeno e som suave, formado por duas filas de tubos que soam uma quarta justa do tom principal. O nome mais comum é *Quartane*.

Quintaton - Registro de tubos tapados que produzem sons compostos nos quais o segundo harmônico é quase tão proeminente quanto o som fundamental. Os tubos são fechados e estreitos.

Quinte-grosse - Registro de fundo normalmente de 10 2/3' nos manuais e 21 1/3' nos pedais. Representa o terceiro harmônico (*twelfths*) da série sub-sub-uníssono. Ele soa a quarta nota abaixo da tecla acionada. Só existe nos grandes órgãos de catedrais. É também conhecido por *grossquintenbass* ou *Gross quint*.

Récit - Um dos quatro manuais normalmente encontrado no órgão clássico francês. Como o manual chamado *Echo*, ele tem a extensão de duas ou três oitavas e é usado para registros de solo, principalmente os de lingüeta (*Hautbois*, *Trompette*). É encerrado em um compartimento de madeira (Caixa



expressiva) provido de persianas que se abrem ou se fecham por meio de um pedal expressivo, instalado na console.

Salicional - Registro labial aberto de tubos de metal cilíndricos, de talhe médio, produzindo um som de cordas menos cortante que o da gamba . O nome ocasionalmente é dado a registros de madeira que imitam o registro de metal. Os de madeira são quadrados e têm pequenos lábios e pontes harmônicas.

Soubasse - Nome dado ao registro de 32' e 16' na pedaleira. É construído de madeira e pode ser aberto ou tapado.

Tierce - fila de tubos de fundos que soam $1\frac{3}{5}'$ nos manuais e $3\frac{1}{5}'$ nos pedais. São harmônicos de quinta de 8' e 16'. Soam duas oitavas e uma terça acima da tecla acionada. O som é estridente e agudo. É usado como registro de mutação. Também conhecido por *Septadecima* e *Seventeenth*.

Trompette - Provavelmente o registro de lingüeta mais importante do órgão. Os tubos são de metal e possuem a forma cônica invertida.

Tubos labiais - termo usado para tubos flautados, que não são lingüetas. Inclui as famílias de principais, flautas e cordas. São tubos cujas notas soam o tom fundamental suportados pela coluna de ar dentro do corpo do tubo. Este mecanismo de ar é tão eficiente que todas as onze oitavas do órgão podem ser produzidas.

Violoncelle - Registro aberto de 8'. Os tubos são cilíndricos quando de metal e quadrados quando de madeira. São de talhe estreito e os lábios do tubo são encaixados com pontes harmônicas.

Voix humaine - Registro de lingüeta de 8'. Os tubos têm ressoadores de forma cilíndrica, são meio tapados e bem menores que o padrão de comprimento dos tubos abertos. Requer o uso de um *Tremolant* junto e o uso de uma flauta suave uníssono lhe dá mais corpo.



ILUSTRAÇÕES

1 – Partitura autografada de Louis Vierne



Planche II

RONDEAUX MIONONS (POÈME DE L'AMOUR)
Autographe de Louis Vierne

2- Nomeação de Vierre como organista da catedral de Notre-Dame em 1900

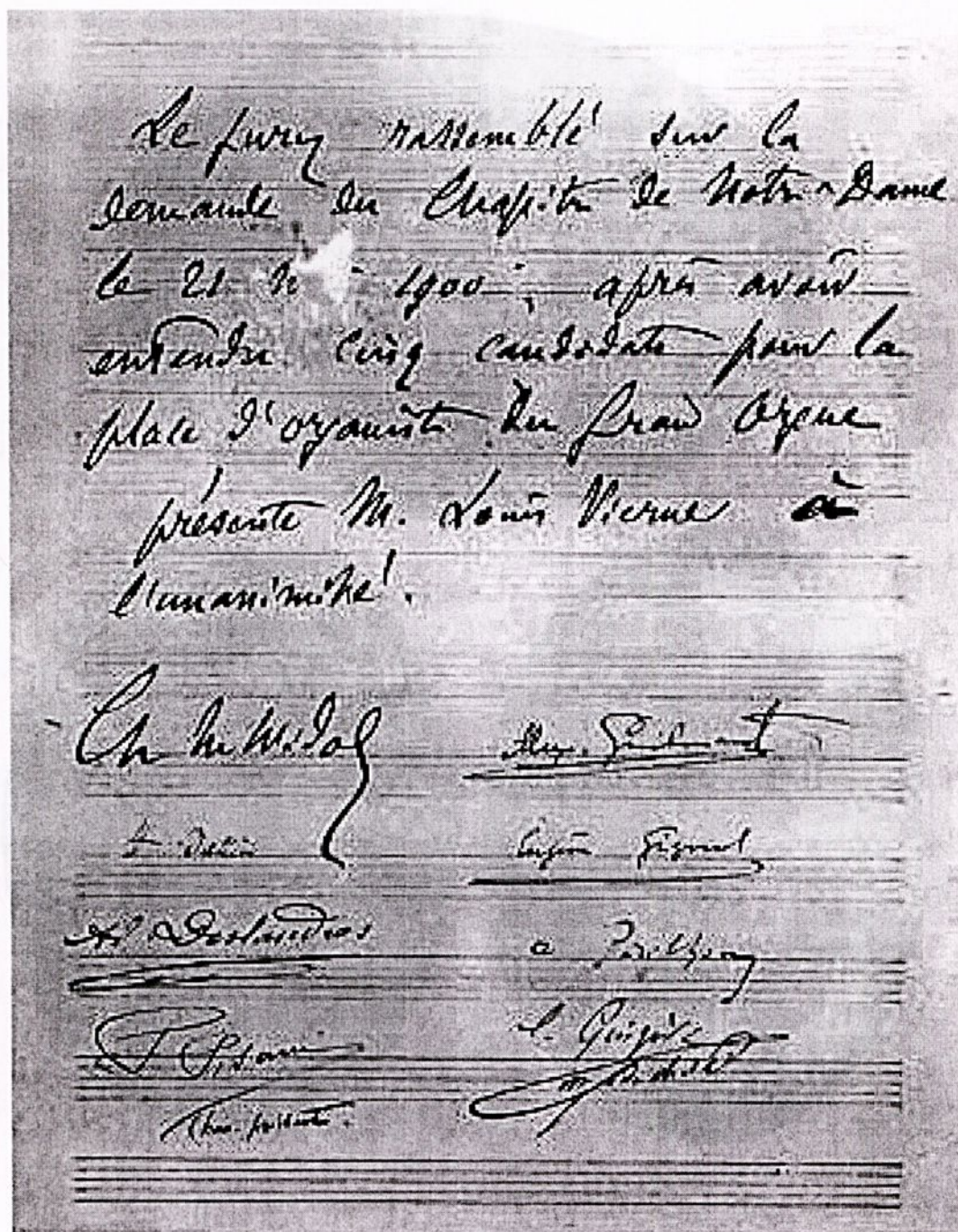
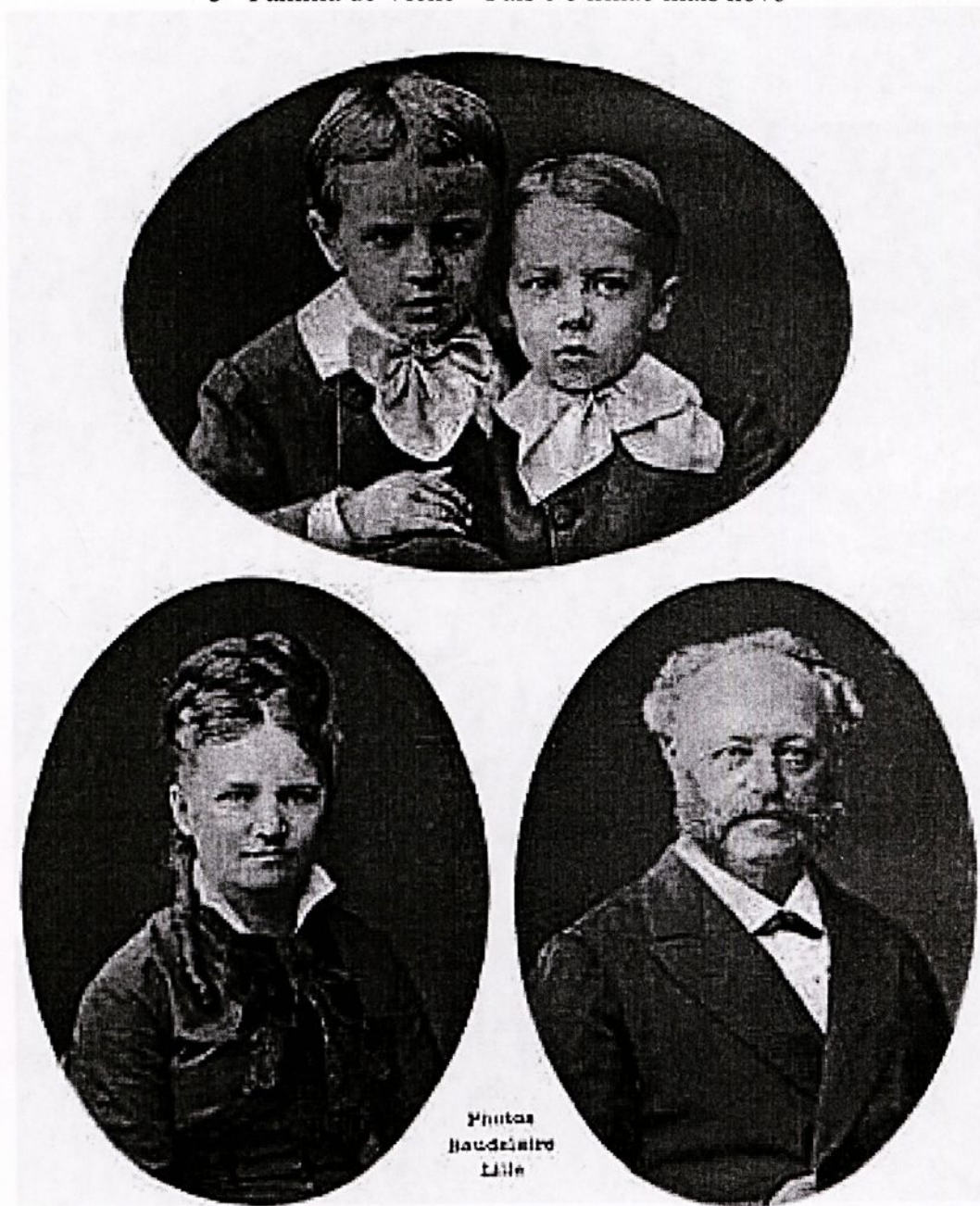


Planche IV

PROCES-VERBAL DE LA NOMINATION DE VIERNE
à Notre-Dame de Paris (21 Mai 1900)

3 - Família de Viene – Pais e o irmão mais novo



4 – Vierende em 1900



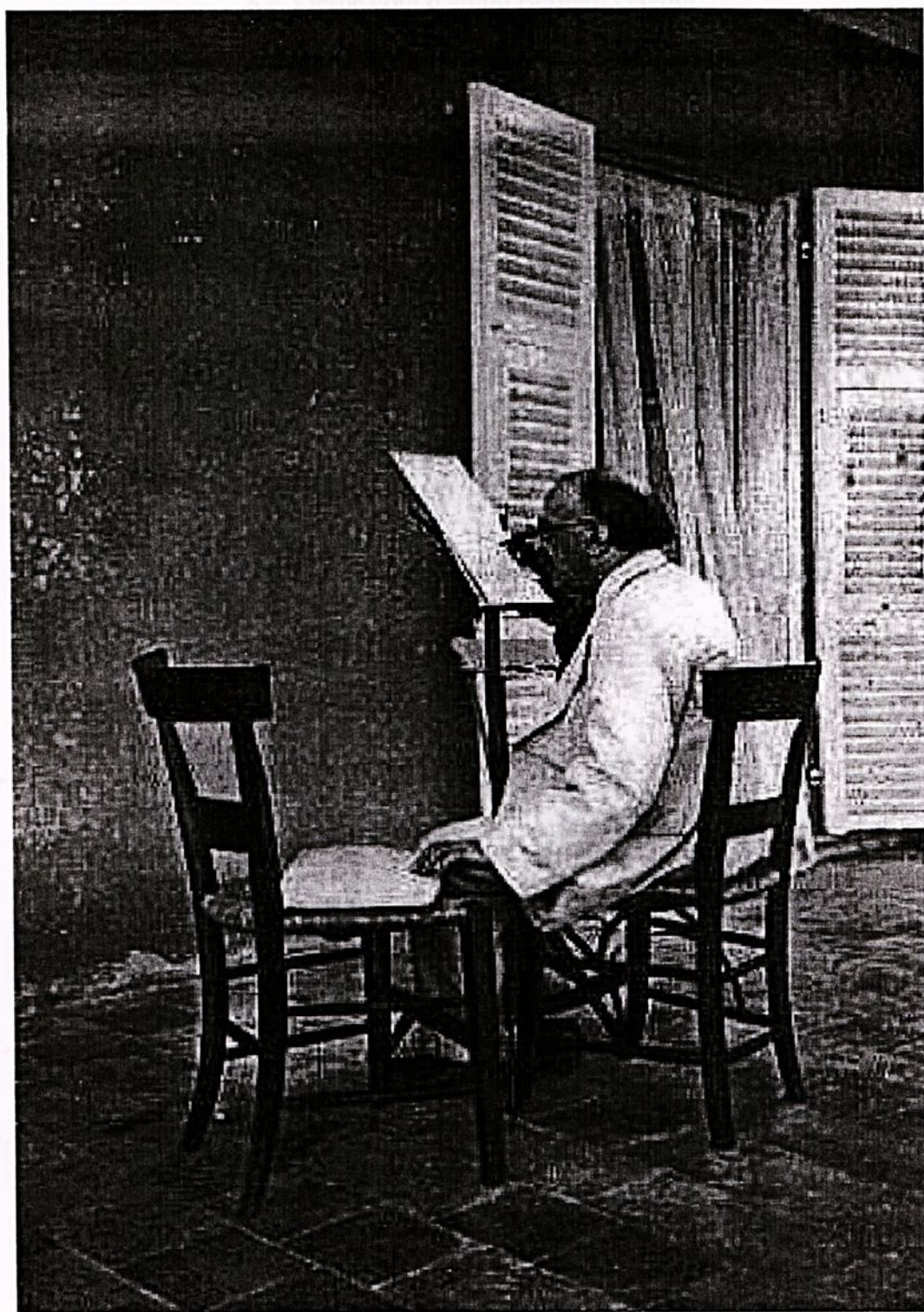
5 – Vierende en 1916



6 - Viérne em 1919



7 – Vierende trabalhando em suas composições



10 - Vierne ao órgão de Notre-Dame em 1934

8 – Vierne com o aluno Bernard Gavoty



9 – Vierne em 1930



10 - Vierendeel ao órgão de Notre-Dame em 1934

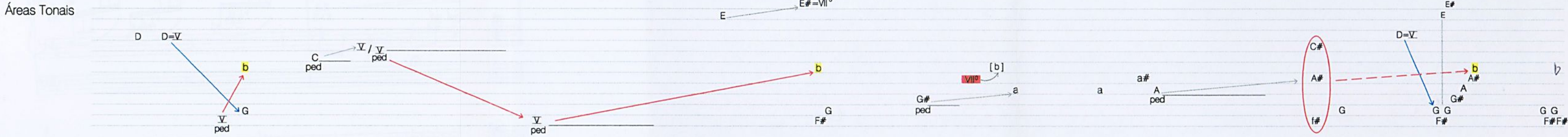
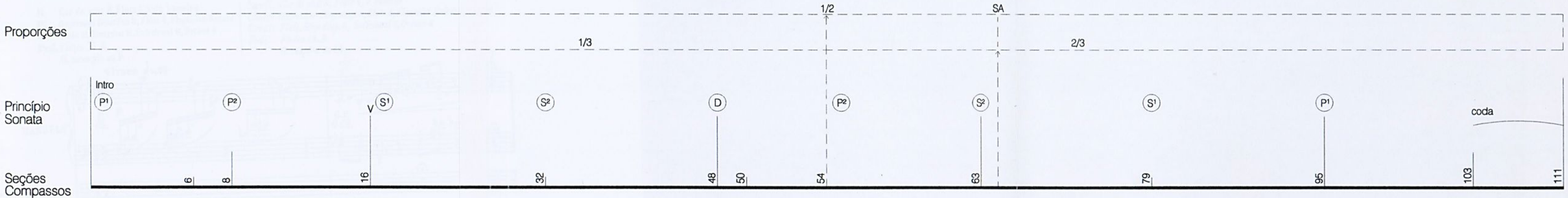


11 – Vienne ao órgão de Notre-Dame



Legenda
Escala 1 milímetro por centímetro
P Primeiro grupo
S Segundo grupo
D Desdobramento
V Viena ao órgão
V ar - Viena ao órgão
(1/2 Top gráfico de um centímetro de 9 metros)
plano
e. Tabela

Gráfico - Feux Follets
(Suíte II - nº4)



- Legenda:
- Escala 1 milímetro por semínima
- (P) Primeiro grupo
 - (S) Segundo grupo
 - (D) Desenvolvimento
 - V- i em si menor
 - V- sol = VI em si menor
 - { 1/2 Tom acima da denominante de si menor
 - atrito
 - b Tônica

à mon ami Charles COURBOUIN
Organiste de Wanamaker Auditorium à Philadelphie (U.S.A.)

IV. FEUX FOLLETS

R. Cor de nuit 8, Flûte 4, Voix humaine
P. (expressif) Bourdon 8, Flûte 4, Flageolet-Nasard
G. Flûte et Bourdon 8, Salicional 8, Octave 4
Ped. Flûtes 16-8
G. accouplé au P.

Swell: Cor de nuit 8, Flûte 4, V. humaine
Choir: (Expressive) Stop diap. 8, Flûte 4, Flageolet Dulciana cornet
Great: Flûte, Stop diap. 8, Salicional 8, Octave 4
Ped: Flûtes 16-8
G. couplé to Ch.

Vivace $\text{♩} = 96$

MANUELS

P. Ch. p

G.P. p
G. Ch.

PÉDALE

3

P. Ch. p

G.P. p
G. Ch.

5

P. Ch. p

G.P. p
G. Ch.

cresc.

7

f

21985.H.

8

Musical score for measures 8-9. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some slurs. The middle staff is in bass clef and contains a similar complex melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler line with eighth and quarter notes. A dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 9.

10

Musical score for measures 10-11. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The middle staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs and ties. The bottom staff has a bass clef and contains a simpler line. Text annotations 'G.P.R.' and 'G.Ch.Six.' are written above the first staff in measure 10. A dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 11.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The middle staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs and ties. The bottom staff has a bass clef and contains a simpler line. Text annotations 'G.P.R.' and 'G.Ch.Six.' are written above the first staff in measure 12. A dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 13.

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and ties. The middle staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs and ties. The bottom staff has a bass clef and contains a simpler line. A dynamic marking 'f' (forte) is present in measure 14.

21985.H.

16

P. Ch. 3 3 3 *simile*

R. tremolo
(Sic. tremulante) *p*

R. Sic.

20

24

f

28

dim.

32

R. *Sir.*

p

P. Ch.

simili

simili

36

40

sempre p

44

48

Musical score for measures 48-50. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 48 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 49 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 50 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Dynamics include *G.R.*, *G.CA. mf*, *P. Ch. p*, and *G.P. G.CA. mf*.

51

Musical score for measures 51-52. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 51 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 52 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes.

53

Musical score for measures 53-54. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 53 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 54 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *poco*, *a*, and *poco*.

54

Musical score for measures 55-56. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 55 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 56 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes.

63

V

Musical score for measures 63-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a measure of rest, followed by a series of sixteenth-note chords. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a single melodic line. Performance markings include *R. tremolo* (Sw. tremulant) in the first measure of the upper staff, a *p* (piano) dynamic marking at the start of the second measure, and *Ped. R.* / *Ped. Sw.* in the first measure of the lower staff. Measure numbers 63, 64, and 65 are indicated above the first three measures of the upper staff.

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of two staves. The upper staff continues the sixteenth-note chordal texture. The lower staff continues the melodic line. Performance markings include *cresc. poco a poco* in the third measure of the upper staff and *cresc. poco a poco* in the third measure of the lower staff. Measure numbers 66, 67, and 68 are indicated above the first three measures of the upper staff.

69

Musical score for measures 69-71. The system consists of two staves. The upper staff continues the sixteenth-note chordal texture. The lower staff continues the melodic line. Measure numbers 69, 70, and 71 are indicated above the first three measures of the upper staff.

72

Musical score for measures 72-74. The system consists of two staves. The upper staff continues the sixteenth-note chordal texture. The lower staff continues the melodic line. A *f* (forte) dynamic marking appears in the first measure of the lower staff. Measure numbers 72, 73, and 74 are indicated above the first three measures of the upper staff.

75

Musical score for measures 75-77. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a complex, flowing melody with many accidentals. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings include *dim.*, *poco*, and *a*. A phrase *dim. poco a poco* is written below the left hand staff.

78

Musical score for measures 78-80. The right hand continues with its intricate melody. The left hand has a more active role. A *p* (piano) dynamic marking is present. At the end of measure 80, there is a section labeled *R. Solo* with a key signature change to F major (two flats). The instruction *Ped. solo* is written below the left hand staff.

81

Musical score for measures 81-84. The right hand has a more rhythmic, eighth-note pattern. The left hand continues with a steady accompaniment. The instruction *simili* is written below the left hand staff.

85

Musical score for measures 85-88. The right hand features a dense, sixteenth-note texture. The left hand provides a steady accompaniment.

89

Musical score for measures 89-91. The right hand continues with its dense, sixteenth-note texture. The left hand provides a steady accompaniment.

21985.K.

92

95

97

98

99

(R. sans voix humaine)
Se. l'hum. m.



101

101

G.P.
G.Ch.

P. Ch. *p subito* G.P.
G.Ch.

f *p subito* R. Sr.

R. Sw. G.P.
G.Ch.

103

103

G.P.
G.Ch.

f *p subito* R. Sr.

G.P.
G.Ch.

P. Ch. R. Sr.

p cresc. poco a poco

105

105

P. Ch. R. Sr. P. Ch. R. Sr. P. Ch. R. Sr.

108

108

P. Ch. R. Sw. P. Ch. R. Sw.

dim. *pp*

Senza ritard al fine

