

Diálogo entre os elementos expressivos das práticas pianística e organística

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Antonio Henrique de Souza Santos

Universidade Federal do Rio de Janeiro/(EM/UFRJ) – antonio.henrique@bol.com.br

Resumo: Este artigo apresenta resultados parciais de pesquisa em andamento, cujo objetivo é estudar a aplicação dos recursos expressivos inerentes à prática organística da escola francesa do século XIX. Expõe as mudanças tecnológicas do órgão como artefato musical, seus elementos expressivos, bem como os do piano. Configura, também, o papel do compositor enquanto *performer* neste processo.

Palavras-chave: Recursos expressivos. Órgão. Piano.

Dialogue Between the Expressive Elements of Pianistic and Organistic Practices.

Abstract: This article presents partial results of research in progress; whose objective is to study the application of the expressive resources inherent to the organ practice of the French school of the XIX century. It exposes the technological changes of the organ as musical artifact, its expressive elements, as well as those of the piano. It also configures the role of the composer as a performer in this process.

Keywords: Expressive Resources. Organ. Piano.

1. Introdução

O estudo de órgão guarda peculiaridade em relação ao funcionamento dos tipos de instrumento¹ e suas características fônicas—anatômicas. Investigações acerca de recursos expressivos da escola francesa de órgão do século XIX e sua realização no ato da performance leva-nos a refletir sobre a prática pianística e sua influência no âmbito da composição musical para órgão do séc. XIX, os modos de produzir o som e didática, como também, os aspectos mecânicos. Nessa época, a inclusão de elementos da escrita pianística como escalas, arpejos e trechos virtuosísticos no contexto da literatura organística, levou à necessidade do estudo de piano na formação de um organista que pretendia dedicar-se ao estudo do repertório organístico do séc. XIX (OCHSE, 2000). A partir dessa verificação, pretendo fundamentar a hipótese de que o domínio das (1) competências específicas da performance pianística e (2) habilidades relacionadas à capacidade sensório-motora como coordenação dos braços, das pernas, dos pés, e o equilíbrio corporal permitem que o organista seja mais apto para manipular os recursos expressivos da literatura organística do séc. XIX.

A luz dessas colocações, este artigo visa compreender as relações estabelecidas entre o instrumento órgão como artefato musical expressivo semelhante ao piano. Possíveis explicações para essas relações requerem a análise do processo de transformação do órgão no

séc. XIX (BECKFORD, 1997). Em sua dissertação intitulado *The Organ Symphony: Its Evolution in France and Transformation in Selected Works by American Composers of the Twentieth Century*, o autor descreve sobre a evolução do órgão, partindo da análise da estrutura física do órgão clássico francês, até a constituição do chamado órgão sinfônico pelo *organeiro*² Aristides Cavallé-Coll, no século XIX. Sua análise se detém no poder de influência do órgão sinfônico nas gerações de organistas e compositores no decorrer dos séculos, tanto na França como nos Estados Unidos, a partir da construção do primeiro órgão sinfônico na América do Norte, em 1930, pelo organeiro Leo Sowerby (1895 – 1968).

Para tentar obter um melhor entendimento do processo de transformação pelo qual passou o órgão clássico francês, é necessário discutir as mudanças realizadas pelo construtor de órgãos francês Cavallé-Coll. A pesquisa de Anna Sung (2012) —*The Cavallé-Coll Organ and Cesar Franck's Six Pièces*—oferece-nos uma investigação específica acerca de dois órgãos construídos por Cavallé-Coll, em St. Denis e em Sainte Clotilde, pontuando suas características e possibilidades expressivas, relacionando-as com seis obras para órgão criadas por compositor César Franck (1822 - 1890).

Além das características relacionadas a fatores expressivos do órgão, o conhecimento inerente aos recursos expressivos da prática pianística contribui para novos parâmetros expressivos na execução ao órgão. Para tanto, este artigo apresenta seis recursos expressivos próprios da prática pianística mencionados por Alfonso Benetti (2011) em *Expressividade e performance pianística: estratégias de estudo*, cujo objetivo principal é compreender como pianistas vislumbram o conceito de expressividade e constroem estratégias para realizá-la em suas performances. Seu outro objetivo consiste em identificar como os pianistas percebem e constroem a expressão musical durante suas práticas diárias, e quais procedimentos estão envolvidos nesse processo.

A partir dessas pesquisas, este artigo visa ressaltar a existência de diálogo entre os elementos expressivos das práticas pianística e organística. Urge explanar aqui as mudanças tecnológicas do órgão como artefato musical expressivo, as características que o constituíram como órgão sinfônico e os elementos técnicos—expressivos inerentes a ambas as práticas citadas a cima.

2. As transformações do órgão como artefato musical expressivo

O estudo das características da mecânica e da fônica do órgão, remete-nos à sua história. Falar da mecânica é discutir o mecanismo que possibilita o acionamento das notas

dos teclados, da pedaleira, do sistema de acoplamento³ dos teclados, e da regulação do volume sonoro. Quando se discute a fônica do instrumento, há um universo de possibilidades. Na área da construção de tubos, por exemplo, a preocupação está no tipo de material utilizado para construí-los, nos formatos, e nas medidas.

As conclusões obtidas, a partir de um estudo de natureza histórica, são determinantes para o organista desempenhar o ato da expressão. Fato que garante ao organista a capacidade de discernir o que é ou não é aplicável diante de diferentes tipos de órgão na performance de um determinado repertório.

Entende-se o conceito de evolução como sendo “transformação e mudança contínua, lenta e gradual em que certas características ou estados mais simples tornam-se mais complexos, mais desenvolvidos e aperfeiçoados.” (MICHAELIS, 2019) Essa definição se aplica à tradição organística na França, no período compreendido entre os séculos XVIII e XIX, sendo o órgão existente no século XIX, fruto desse processo.

Os órgãos construídos pelo organeiro Cavallé-Coll, nesse período, obedeceram a uma nova concepção, se comparado com o Órgão Clássico Francês. Foram o resultado de um processo evolutivo, fruto das transformações que ocorriam na sociedade francesa no âmbito político, social e no campo da estética musical.

No que se refere aos aspectos político e social, impõem-se duas questões preponderantes. Primeiramente, à época, a França vivia um processo de transformação, tendo em vista a ocorrência da revolução francesa, em 1789. Bruce R. Johnson, (1990, p. 42), indica que esse foi um dos eventos motivadores para o desenvolvimento do órgão como instrumento, tendo em vista, que muitos instrumentos foram destruídos pelos movimentos revolucionários. Ao serem reconstruídos, seguiram nova concepção de construção, por exemplo: órgãos dotados com maior capacidade de volume sonoro, possibilidade de contraste de timbre e dinâmica. Instrumentos seguindo outra configuração de formato anatômico da pedaleira e melhoria na tração das teclas dos teclados. Em segundo, Anna Sung (2012, p.8) aponta a interação entre *organeiro* e compositor na criação de uma nova configuração de órgão, provocando mudanças na prática interpretativa e na literatura organística.

Johnson (1990, p.79-84) evidencia um nome que se destaca na literatura organística dessa época, é o de Cesar Auguste Guillaume Hubert Franck, nascido em 10 de dezembro de 1822, em Liège, na província de Valônia.⁴ Em 1851, ele foi nomeado organista na Igreja de Saint-Jean-Saint-François du Marais, em Paris, igreja que possuía um pequeno órgão Cavallé -Coll de dois manuais, construído em 1846. O contato de César Franck (1822-1890) com esse instrumento foi de considerável importância para o desenvolvimento de suas

obras composicionais para órgão, sendo ele nomeado como representante artístico da empresa de construção de órgãos de Cavallé-Coll.⁵ Johnson (1990, p. 81) ressalta o fato de maior relevância a destacar sobre a vida de César Franck, sua nomeação como organista da Igreja de Sainte Clotilde em 1858, onde existia um novo órgão de três teclados, considerado um dos melhores construídos por Cavallé-Coll. Tal instrumento, motivou-o a contribuir para o repertório de órgão de então e apresenta a *Grande Pièce Symphonique*, classificando-a como a primeira sinfonia escrita para órgão, ou seja, a primeira obra com o caráter sinfônico, considerada precursora das sinfonias de Louis Vierne (1870-1937) e outros compositores. (BECKFORD, 1997, p. 13-15)

É possível afirmar que Franck, por meio de suas obras, inaugurou o caminho para a utilização dos recursos expressivos do órgão sinfônico de Cavallé-Coll. Graças às inovações empregadas por ele em seus instrumentos, por exemplo, implementação no terceiro teclado do mecanismo da caixa expressiva e melhoria na tração das teclas dos teclados; Franck e outros compositores foram capazes de escrever obras seguindo um novo critério de prática e estética musical.

As obras de Franck são fruto da exploração de um compositor a um novo instrumento. Podemos afirmar que essas obras prenunciam o desenvolvimento da escola francesa de órgãos do século XIX.

Beckford (1997, p. 5) e Sung (2012, p. 4) apontam sinais característicos do órgão sinfônico:

Aspectos técnicos da construção: (1) teclados classificados segundo o seu potencial de dinâmica; (2) introdução de novos registros mecânicos⁶ como: acoplamento de oitavas superiores e inferiores⁷ e piano pedal; (3) acoplamento dos teclados com o pedaleira; (4) existência da caixa expressiva⁸; (5) otimização do mecanismo de ataque das teclas dos teclados através do sistema *Barker*⁹; (6) instrumento que funciona por meio da tração pneumática ou mecânica; (7) console¹⁰ independente, possibilitando a construção do corpo principal do órgão distante do organista.

A) Aspectos fônicos: (1) ampliação das possibilidades de dinâmicas (pianíssímo ao fortíssímo); (2) domínio de registros de fundo (principais, flautas e bordões) com amplitude de seus harmônicos; (3) variedade reduzida de registros de misturas nos manuais, sendo elas pobres em seus harmônicos; (4) presença de registros soando mais fortes e brilhantes devido à alta pressão de ar empregada no funcionamento dos someiros¹¹.

Analisando esses aspectos, evidencia-se a intenção que vigorava na arte de construção de órgãos no século XIX, em torná-los um artefato musical semelhantemente expressivo, tal

qual o piano. Devido a esse fato, certamente, levaram os organeiros a desenvolverem instrumentos cada vez mais expressivos, tornando-se necessárias diferentes abordagens técnicas, e, com isso, houve a otimização do mecanismo de ataque às teclas dos teclados —cujo teclado tornou-se mais leve— a fim de facilitar execuções em andamentos acelerados. e a introdução do dispositivo da caixa expressiva, que facultou a graduação do seu volume sonoro.¹²

3. Elementos expressivos inerentes às práticas pianística e organística

A presença de elementos expressivos da prática pianística na prática organística justifica-se, não apenas pela transformação do órgão como instrumento - o que tornou-o um artefato musical tão expressivo quanto o piano - não só pela contribuição dos compositores e *performers* na devida utilização dos recursos expressivos do órgão sinfônico, mas, sim, por um motivo pedagógico.

O ensino de órgão na França, no século XIX, estava totalmente relacionado ao estudo de piano e essa recomendação era tida como exigência no Conservatório de Paris.¹³ Para se ingressar como aluno de instrumento de teclado (cravo ou órgão) era requisitada, além da conclusão da educação geral, a considerável aptidão ao piano.¹⁴ Esse fato transforma-se em respaldo para que o organista aplique certos recursos expressivos, presentes na prática pianística, em seu desempenho.

Partindo desse pressuposto, esta pesquisa utiliza os subsídios apresentados por Alfonso Jr. Benetti (2011 p. 2) para eleger quais recursos expressivos da prática pianística podem ser aplicados na prática organística. Nessa pesquisa, com o objetivo de assimilar como pianistas conceitualizam a expressividade e constroem mecanismos para sua realização, ele utilizou relatos de pianistas profissionais, entrevistas e observações variadas. Tomando como ponto de partida os dados da referida pesquisa, utilizo os seis elementos expressivos, que aqui os denomino de “próprios” da prática pianística, tendo em vista que eles refletem não apenas a expressividade na atividade musical do século XIX presentes na prática organística, mas também fazem parte da prática pianística. São eles: Rubato; Timbre; Fraseado; Articulação; Dinâmica e Andamento. (tabela1, lado a)

A análise dos elementos expressivos da prática organística, que denomino como “específicos” (tabela 1, lado b), no que diz respeito à questão específica do órgão—parte do ponto de divergência entre ambas as práticas expostas aqui—que é a produção sonora. Diferente do piano, o órgão, sem a prévia seleção de registros sonoros por parte do organista, é um instrumento musical mudo – não há emissão do som. A necessidade do ato de registrar¹⁵ na prática organística é o ponto de divergência, pois no piano, o mínimo acionamento de uma

tecla, produz som. O organista, portanto, se ocupa com este primeiro elemento expressivo: a registoação. Por meio dela, ele formula os planos de registoação básicos relativos ao caráter dinâmico de uma obra. São eles: pianíssímo, pianíssimo, piano, mezzo-piano, mezzo-forte, forte, fortíssimo e fortíssímo.

A:	B:
<u>Próprios da prática pianística:</u>	<u>Específicos da prática organística:</u>
Rubato	Registoação
Timbre	Caixa expressiva
Fraseado	Mudança de teclado
Articulação	
Dinâmica	
Andamento.	

Tabela 1: Elementos Expressivos da Prática Organística.

O segundo recurso expressivo é o mecanismo denominado caixa expressiva (figura 1). Sendo esta, a segunda forma de alterar a dinâmica de uma obra, ou seja, o crescer ou decrescer do volume sonoro, através do abrir e fechar das janelas da caixa expressiva, a partir da escolha de uma registoação correspondente à dinâmica desejada. Podemos dizer que a existência desse componente expressivo nos órgãos representa um marco histórico, símbolo de uma época para a estética musical, em que se buscavam mudanças, sobretudo, no contraste de dinâmicas e de timbres.

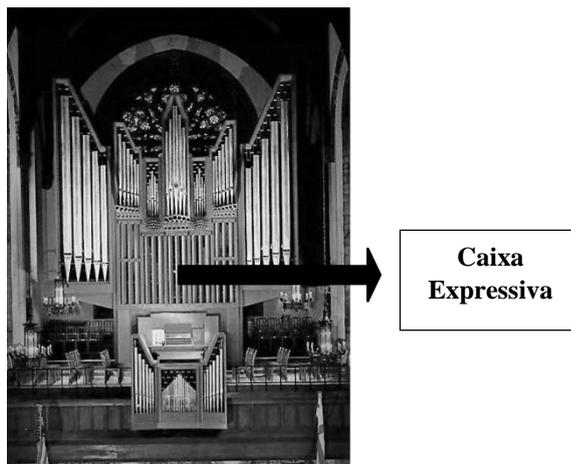


Figura 1: Vista do órgão da First Congregational Church, Columbus, USA. * Construído por Rudolf von Beckerath em Hamburgo, Alemanha, em 1972. Possui 47 registros e 3.719 tubos.¹⁶

O terceiro e último recurso expressivo da prática organística é a possibilidade de troca de teclado por parte do organista no ato da performance. Essa prática também está

relacionada à possibilidade de alteração de timbre e dinâmica, hábito comum a partir da análise técnica de órgãos e repertórios existentes nos séculos anteriores ao século XIX,¹⁷ quando os instrumentos, em sua maioria, não possuíam a tecnologia da caixa expressiva. Sem essa tecnologia, intérpretes e compositores utilizavam artifícios como: alternância de texturas musicais, articulação, dedilhado e, principalmente, através da aplicação dos registros nos teclados de acordo com suas intenções interpretativas.

Considerações finais

Este artigo apresenta uma reflexão a respeito da prática pianística no contexto da prática organística da escola francesa de órgão do século XIX, da composição musical para órgão, analisando a construção de órgãos desse período com ênfase em alguns parâmetros de execução—os elementos expressivos de práticas organísticas e pianística—, externando o diálogo existente entre eles. Desse modo, pretendo demonstrar, a partir de um programa de experimentos com três organistas profissionais propondo os seguintes procedimentos: (1) os métodos de aplicação, na prática organística, dos nove elementos expressivos expostos na tabela 1 e (2) as possibilidades do uso dos elementos expressivos do piano por meio de seleção de exemplos da literatura organística do séc. XIX. O protocolo inclui a entrevista semi-estruturada, o emprego de registro videofonográfico e ferramentas eletrônicas de análise de dados.

Referências:

- BALLESTEROS, Domitila L. *O Órgão Eletrônico e o Órgão de Tubos na Prática Religiosa Organística da Cidade Do Rio De Janeiro*. Rio de Janeiro, 2014. 317f. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro Centro de Letras e Artes Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, RJ, 2014, p. 148.
- BLACKBURN, George S. *The Organs of Cavallé-Coll And Classic Tradition. The Relationship of The Organs of Aristide Cavallé-Coll to French Classic Tradition*. New Haven, Connecticut, 2016. 53f. Master of Music. Yale University School of Music, USA, 2016.
- BECKFORD, Richard E. *The Organ Symphony: Its Evolution in France and Transformation in Selected Works by American Composers of The Twentieth Century*. Louisiana, 1997. 101 f. Doctor of Musical Arts in The School of Music. University and Agricultural and Mechanical College, USA, 1997. p.1-25.
- BENETTI, Alfonso Jr. *Expressividade e Performance Pianística: estratégias de estudo*. Performa 11 Encontros de Investigação em Performance, 2011. Universidade de Aveiro, Portugal, maio de 2011. p. 1-11.
- BETHARDS, Jack M. *A brief for the symphonic organ*. Bios Journal, Oxford, volume 26, p 1-26, Oxford, 2002. p. 1-5.
- COLLES, H.C. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Vol I. 2th edition. New York, The Macmillan Company, 1952, p. 401.

DUNSTER, Richard. *Developments in British Organ Design 1945-1970: A Player's perspective*. Birmingham, 2015, 376f. Doctor of Philosophy. University of Birmingham. Department of Music School of Languages, Cultures, Art History and Music University of Birmingham. United Kingdom, 2015, p. 89-111.

JOHNSON, Bruce R. *The Rise of The French Organ Symphony. With special reference to the works of Alexandre Guilmant and Charles-Marie Widor*. Grahamstown, 1990. 559f. Doctor of Philosophy. Rhodes University, Grahamstown, South Africa, february, 1990, p. 1-85.

MERSIOVSKY, Gertrud. *O Órgão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1987. 418f. Tese de Doutorado em Música. Escola de Música Centro de Letras e Artes Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, p.55.

MILLER, Margaret R. *The common origin of the German Contrapuntal Organ School and the French Classical Organ School from the perspective of organ construction, organ music and organ technique*. Boca Raton, 2010, 128fs. Master of Arts. Florida Atlantic University, Boca Raton, FL, December 2010, p. 62-83.

OCHSE, Orpha. *Organists and organ playing in nineteenth-century France and Belgium*. Indiana. USA: Indiana University Press, 2000. 270p.

SUNG, Anna. *The Cavallé-Coll Organ and César Franck's Six Pièces*. Arizona, 2012, 42f. Doctor of Musical Arts. Arizona State University, USA, December, 2012.

_____. *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Online*. Publicado: Editora Melhoramentos Ltda, 2019. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=mvK2> Acessado em: 2 de janeiro, 2019.

_____. *The Pipe Organs*. Columbus, Ohio, USA: First Congregational Church UCC, 2019. Disponível em: <https://www.first-church.org/TheOrgans.aspx> Acessado em: 23 de fevereiro 2019.

_____. *The Organ*, 5th edition, California, USA, Musical Opinion, 2010, p. 150.

Notas:

¹ Referência ao órgão efetivamente acústicos, de tubos, e ao órgão eletrônico que funciona por meio de circuitos eletrônicos, e digitais, cujo funcionamento se dá pela informática. (BALLESTEROS, 2014, p. 148)

² Construtor de órgão.

³ Dispositivo que permite a junção dos teclados, ou junção dos teclados com a pedaleira. Consequentemente, qualquer registro acionado em um teclado, funcionara em outro teclado ou pedaleira, se o acoplamento estiver acionado. (COLLES, 1952, p. 401)

⁴ Como o estado da Bélgica só foi fundado em 1830, as pessoas desta província originalmente, consideravam-se parte da nação francesa. Johnson (JOHNSON, 1990, p.79)

⁵ Johnson, op. cit. p. 80

⁶ Consiste na possibilidade de alteração da mecânica do órgão por meio de chaves de registro localizada na console. O seu funcionamento depende do acionamento de qualquer registro sonoro. Ex. união de teclados ou junção de oitavas inferiores ou superiores aos teclados e etc. (MERSIOVSKY, 1987, p. 55)

⁷ Oitava superior é um registro mecânico que transfere a primeira oitava aguda à oitava central de um teclado, também podendo ser transferida à pedaleira. A oitava central do teclado inicia com o Dó₃, indo ao Dó₄. Estando pelo menos um registro sonoro acionado, juntamente com o registro oitava superior, ao tocar a tecla correspondente ao Dó₃, soará dois tubos, o tubo correspondente ao Dó₃ e ao Dó₄. Oitava inferior possui o mesmo princípio de funcionamento do registro oitava superior, contudo, a oitava transferida ao centro de um teclado é a inferior.

⁸ Espaço confinado no interior do órgão, onde são agrupados registros. Esse espaço, possui janelas em forma de venezianas, de maneira a permitir que o som seja disperso no interior do auditório. O mecanismo de acionamento da caixa expressiva é comando pelo organista na console. (DUNSTER, 2015, p. 89)

⁹ Consiste em um sistema de alavanca pneumática que tornava a tração mais leve no acionamento das teclas dos teclados. (BECKFORD, 1997, p. 5)

¹⁰ Local onde o organista controla o instrumento por meio dos teclados, pedaleira, painel de acionamento de registros e demais recursos. (_____, 2010, p. 150)

¹¹ Uma espécie de caixão de madeira, oco, perfurado em sua superfície e laterais, tanto para recepção de ar que vem dos foles, com para fornecer ar aos tubos. Cada perfuração em sua superfície, recebe uma válvula que libera ar para cada tubo colocado sobre as perfurações. Internamente, contem réguas de maneira a fim de liberar o ar para a alimentar as fileiras de registros. (DUNSTER, 2015 p. 111)

¹² Bethards, op. cit. p.5

¹³ Fundado em 1795, o Conservatório de Paris foi criado com o objetivo principal de padronizar o ensino de música em toda a França, através da utilização de métodos de ensino padronizados. Teve como primeiro professor de Órgão Nicolas Séjan (1745-1819). A partir de 1819 François Benoist (1794-1878) assumiu o referido cargo. Benoist tinha formação pianística, fato que correspondia as determinações da administração do conservatório, quanto ao que deveria se constituir as qualidades de um professor de órgão. (Ochse, op. cit., p. 148.)

¹⁴ Em se tratando do ingresso ao curso de órgão, a exigência era maior. Exigiam-se, além da aptidão ao piano, habilidades em harmonia, contraponto, bem como a capacidade de improvisar. (Ochse, op. cit. p 140)

¹⁵ Seleção dos timbres do órgão (registros), por parte do organista.

¹⁶ Figura retirada do site: First Congregational Church UCC, disponível em: <https://www.first-church.org/TheOrgans.aspx>

¹⁷ Também praticado na performance em cravo. (MILLER, 2010, p. 62)