

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

*Improvisação Coral sobre “Victimae Paschali” de  
Charles Tournemire: Uma abordagem analítica e  
interpretativa para a elaboração de uma edição de  
performance*

Trabalho conclusivo de mestrado submetido  
ao Programa de Pós-Graduação em Música  
do Instituto de Artes da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul

**RUDIMAR BONAMIGO**

Porto Alegre  
2014

***Improvisação Coral sobre “Victimae Paschali” de Charles Tournemire: Uma abordagem analítica e interpretativa para a elaboração de uma edição de performance***

por

Rudimar Bonamigo

Dissertação apresentada como parte dos requisitos do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas/órgão do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Any  
RaquelCarvalho

## CIP – Catalogação na Publicação

BONAMIGO, Rudimar

*IMPROVISAÇÃO CORAL SOBRE “VICTIMAE PASCHALI” DE CHARLES  
TOURNEMIRE: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA E INTERPRETATIVA PARA A  
ELABORAÇÃO DE UMA EDIÇÃO DE PERFORMANCE*

125 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre,  
BR/RS, 2014.

1. Órgão de tubos 2. Charles Tournemire 3. Improvisação Coral *Victimae Paschali*  
5. Análise 6. Exercícios técnicos Registro. I. CARVALHO, Any Raquel, orient.  
II. Título.

RUDIMAR BONAMIGO

***Improvisação Coral sobre “Victimae Paschali” de Charles Tournemire: Uma abordagem analítica e interpretativa para a elaboração de uma edição de performance***

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas/órgão do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

04 de Junho de 2014.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Any Raquel Carvalho (Orientadora-UFRGS)

---

Prof. Dr. Marcelo Cazarré (UFPel)

---

Prof. Dr. André Loss (UFRGS)

---

Profa. Dra. Regina Antunes Teixeira dos Santos (UFRGS)

*Em memória de Ângelo Bonamico, meu pai.*



## AGRADECIMENTOS

Ao concluir esse trabalho agradeço ....

.... à Deus pela vida;

... à minha esposa Vanessa pela paciência e companheirismo;

...à minha mãe Maria Isabel pelas preces, à minha irmã Ana, ao meu irmão Cesar e aos meus sobrinhos Cristian e Maurício pelo apoio;

...à minha Orientadora Professora Dra. Any Raquel Carvalho pelo conhecimento transmitido, apoio, amizade e dedicação;

...ao Irmão Renato Koch pelo apoio e dedicação;

...aos Professores Dr. Alexandre Rachid, Dr. André Loss, Dr. Antonio Carlos Borges Cunha, Dra. Dorotéa Machado Kerr, Dr. Marcelo Macedo Cazarré e Dra. Regina Teixeira Antunes dos Santos;

... aos colegas André, Débora, José, Michele, Rafael e Renan;

...ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## RESUMO

O presente trabalho objetiva elaborar uma edição de performance da Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali* de Charles Tournemire, transcrita pelo seu aluno Maurice Duruflé. A edição de performance foi construída através da análise, escolha de gravação e elaboração de exercícios técnicos para os trechos difíceis. O livro *Guidelines to Style Analysis* de Jan La Rue (1970) foi usado como ferramenta analítica, enfocando os cinco parâmetros fornecidos pelo autor: Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Crescimento. A escolha da gravação foi delineada a partir de um estudo do órgão da Igreja Sainte Clotilde de Paris e do órgão da Capela São José do Centro Universitário La Salle (Unilasalle) em Canoas, RS (Brasil). Os exercícios técnicos para os trechos difíceis foram gerados a partir de passagens que apresentaram maior demanda durante meu estudo. Por fim, a edição de performance reúne essas informações junto à partitura de maneira sucinta como síntese do trabalho e da construção da minha performance da obra para recital.

Palavras-chave: Órgão de tubos; Charles Tournemire; Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*; Análise; Exercícios técnicos; Gravação.



## ABSTRACT

The purpose of this study is to present a performance edition of the Choral Improvisation on *Victimae Paschali* by Charles Tournemire, transcribed by his pupil Maurice Duruflé. The performance edition was constructed based on analysis, choice of registration and the elaboration of technical exercises for the difficult passages. The book *Guidelines to Style Analysis* by Jan La Rue (1970) was used as an analytical tool, focusing on the five parameters presented by the author: Sound, Harmony, Melody, Rhythm and Growth. The choice of registration was decided based on a study of the organ at the Sainte Clotilde Church in Paris and the organ at St. Joseph's Chapel of the La Salle University Center (Unilasalle) in Canoas, RS (Brazil). Technical exercises were generated from the passages that proved to be more demanding for me during my practice. Finally, the performance edition contains all of this information as a summary of my work and the preparation of the piece for performance.

Keywords: Pipe organ; Charles Tournemire; Choral Improvisation on *Victimae Paschali*; Analysis; Technical Exercises; Registration.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Metodologia .....	<b>20</b>
<b>Figura 2.</b> Fachada do órgão de Sainte Clotilde Fachada.....	<b>61</b>
<b>Figura 3.</b> Mesa de comando do órgão da Igreja Sainte Clotilde em Paris.....	<b>64</b>
<b>Figura 4.</b> Fachada do órgão da Capela São José.....	<b>65</b>
<b>Figura 5.</b> Mesa de comando órgão da Capela São José, Unilasalle, Canoas, RS, Brasil.....	<b>66</b>
<b>Figura 6.</b> Construção da performance.....	<b>117</b>

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1.</b> Seções da Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> .....	<b>25</b>
<b>Quadro 2.</b> Comparação entre dinâmica, reginação e teclados indicados na partitura da Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> .....	<b>26</b>
<b>Quadro 3.</b> Restauração e ampliações do órgão Sainte Clotilde-Alterações.....	<b>62</b>
<b>Quadro 4.</b> Reginação do órgão Sainte Clotilde após a ampliação de 1933.....	<b>64</b>
<b>Quadro 5.</b> Reginação órgão da Capela do São José Unilsalle.....	<b>67</b>
<b>Quadro 6.</b> Reginação, c.1- 4.....	<b>69</b>
<b>Quadro 7.</b> Reginação, c. 38.....	<b>70</b>
<b>Quadro 8.</b> Reginação, c. 52.....	<b>71</b>
<b>Quadro 9.</b> Reginação, c.56 crescendo.....	<b>72</b>
<b>Quadro 10.</b> Reginação, c.58 <i>Tutti</i> .....	<b>73</b>
<b>Quadro 11.</b> Reginação, c. 68 Mudança de reginação.....	<b>74</b>
<b>Quadro 12.</b> Reginação, c. 72 Reginação adágio.....	<b>74</b>
<b>Quadro 13.</b> Reginação, c.85.....	<b>75</b>
<b>Quadro 14.</b> Reginação, c. 92.....	<b>76</b>
<b>Quadro 15.</b> Reginação, c. 94.....	<b>77</b>
<b>Quadro 16.</b> Reginação, c. 98 .....	<b>77</b>
<b>Quadro 17.</b> Reginação, c. 108 Reginação do início da última seção.....	<b>78</b>
<b>Quadro 18.</b> Reginação, c.139 <i>Tutti</i> .....	<b>79</b>

## LISTA DE EXEMPLOS

<b>Exemplo 1.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 5-7. Oitavas, quintas e quartas abertas.....	<b>28</b>
<b>Exemplo 2.</b> <i>Symphonie Sacrée</i> , c. 240-245. Tournemire.....	<b>28</b>
<b>Exemplo 3.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 11-14. Acordes com Trêmulo.....	<b>29</b>
<b>Exemplo 4.</b> Prelúdio em Mi menor de Nicolaus Bruhns, c 4-5. Acordes com Trêmulo.....	<b>29</b>
<b>Exemplo 5.</b> J.S. Bach, Prelúdio em Ré Maior (BWV 532) c. 13-14. Acordes com Trêmulo.....	<b>29</b>
<b>Exemplo 6.</b> Durufié, Toccata, Op. 5. Acordes com Trêmulo.....	<b>30</b>
<b>Exemplo 7.</b> Messiaen, <i>Dieu Parmi Nous</i> , c. 479-478. Acordes com Trêmulo.....	<b>30</b>
<b>Exemplo 8.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 73-75. Textura polifônica com palheta.....	<b>30</b>
<b>Exemplo 9.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 108-115.....	<b>31</b>
<b>Exemplo 10.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 5-7. Textura homofônica/virtuosística. ....	<b>32</b>
<b>Exemplo 11.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 128-129. Planos sonoros através da articulação.....	<b>33</b>
<b>Exemplo 12.</b> Suite 4, II movimento, <i>L'Orgue Mystique</i> , c. 113-115. Planos sonoros através da articulação.....	<b>33</b>
<b>Exemplo 13.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 108-109. Acordes em bloco.....	<b>34</b>
<b>Exemplo 14.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 138-140. Acordes em movimento paralelo.....	<b>34</b>
<b>Exemplo 15.</b> <i>Sei Fioretti</i> , <i>Piece I</i> , c. 12. Acordes em bloco.....	<b>35</b>
<b>Exemplo 16.</b> Suite 5, III movimento, <i>L'Orgue Mystique</i> c. 7-9. Acordes em blocos.....	<b>35</b>
<b>Exemplo 17.</b> Suite 18, conclusão, <i>L'Orgue Mystique</i> c. 138-141. Nota pedal/ efeito de <i>organum</i> .....	<b>36</b>

<b>Exemplo 18.</b> Suite Maceaux, Pastoral, c. 30-35. Nota pedal/ efeito de <i>organum</i> .....	<b>36</b>
<b>Exemplo 19.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 2-4. Nota pedal/ efeito de <i>organum</i> .....	<b>36</b>
<b>Exemplo 20.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 11-14. Nota pedal/ efeito de <i>organum</i> .....	<b>37</b>
<b>Exemplo 21.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 47-48. Nota pedal/ efeito de <i>organum</i> .....	<b>37</b>
<b>Exemplo 22.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 98-101. Nota pedal/ efeito de <i>organum</i> .....	<b>37</b>
<b>Exemplo 23.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 32-33. Ritmo harmônico rápido.....	<b>38</b>
<b>Exemplo 24.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 38-39. Ritmo harmônico lento.....	<b>38</b>
<b>Exemplo 25.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 10-15. Acordes diminutas.....	<b>39</b>
<b>Exemplo 26.</b> <i>Victimae Paschali</i> .....	<b>40</b>
<b>Exemplo 27.</b> Frases retiradas do canto gregoriano <i>Victimae Paschali</i> .....	<b>41</b>
<b>Exemplo 28.</b> Temas elaborados por Tournemire.....	<b>41</b>
<b>Exemplo 29.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 108-113. Drama entre a vida e a morte representada através de contrastes entre as seções.....	<b>42</b>
<b>Exemplo 30.</b> Primeira frase do <i>Victimae Paschali</i> .....	<b>42</b>
<b>Exemplo 31.</b> Tema Principal do Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> .....	<b>43</b>
<b>Exemplo 32.</b> Variações do tema gregoriana na Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> .....	<b>43</b>
<b>Exemplo 33.</b> Final do canto gregoriano que servira de tema para o adágio .....	<b>44</b>
<b>Exemplo 34.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 73-75. Tema 2 adágio.....	<b>44</b>
<b>Exemplo 35.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c. 88-105. Tema da transição.....	<b>46</b>
<b>Exemplo 36.</b> Inciso derivado do Motivo .....	<b>47</b>

<b>Exemplo 37.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.24. Inciso na voz <i>intermediária</i> da mão direita.....	<b>47</b>
<b>Exemplo 38.</b> Improvisação Coral sobre <i>le Victimae Paschali</i> ,c.63 Inciso como tema principal da passagem da introdução para o adágio.....	<b>47</b>
<b>Exemplo 39.</b> Tournemire, <i>Sorti I</i> , c. 52-55. Escrita multimétrica.....	<b>48</b>
<b>Exemplo 40.</b> Suite 4, III movimento, <i>L'Orgue Mystique</i> ,c.3-6. Escrita multimétrica.....	<b>48</b>
<b>Exemplo 41.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.81-84.Escritamultimétrica.....	<b>48</b>
<b>Exemplo 42.</b> Suite 6, V movimento, <i>L'Orgue Mystique</i> , c.81-84. Mudanças de andamentos.....	<b>49</b>
<b>Exemplo 43.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.67-84. Mudanças de andamentos.....	<b>50</b>
<b>Exemplo 44.</b> Suite 11, II movimento <i>L'Orgue Mystique</i> ,c.16. Escrita sem barra de compasso.....	<b>51</b>
<b>Exemplo 45.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.58-59. Escrita sem barra de compasso.....	<b>51</b>
<b>Exemplo 46.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.17-18/78-79. Célula rítmica.....	<b>52</b>
<b>Exemplo 47.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.44-45/61-62. Célula rítmica.....	<b>52</b>
<b>Exemplo 48.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.73-75. Ritmo Harmônico movimentado.....	<b>53</b>
<b>Exemplo 49.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.99-102. Ritmo Harmônico lento.....	<b>53</b>
<b>Exemplo 50.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.7. Tema rítmico.....	<b>54</b>
<b>Exemplo 51.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.10. Tema rítmico.....	<b>54</b>
<b>Exemplo 52.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.19. Tema rítmico.....	<b>54</b>
<b>Exemplo 53.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.24. Tema rítmico.....	<b>55</b>
<b>Exemplo 54.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.30. Tema rítmico.....	<b>55</b>
<b>Exemplo 55.</b> Improvisação Coralsobre <i>Victimae Paschali</i> ,c.43. Tema rítmico.....	<b>55</b>

<b>Exemplo 56.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c.77. Tema rítmico.....	<b>56</b>
<b>Exemplo 57.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c.81. Tema rítmico.....	<b>56</b>
<b>Exemplo 58.</b> Improvisação Coral sobre <i>Victimae Paschali</i> , c.72. Dinâmica sobre um único acorde.....	<b>58</b>
<b>Exemplo 59.</b> César Franck, <i>Prière</i> , Op. 20, c. 1-5. Registração especificada pelo compositor.....	<b>59</b>
<b>Exemplo 60.</b> Mudança de manual para realização de dinâmica.....	<b>71</b>
<b>Exemplo 61.</b> Registração. Retorno da segunda registração .....	<b>73</b>
<b>Exemplo 62.</b> Trecho difícil 1, c. 23-26. Complexidade técnica devido ao ritmo acelerado da mão esquerda com várias texturas.....	<b>81</b>
<b>Exemplo 63.</b> Trecho difícil 1, c. 23-26. Mão esquerda com pedal.....	<b>82</b>
<b>Exemplo 64.</b> Trecho difícil 1, c. 23-26. Mão direita com pedal.....	<b>83</b>
<b>Exemplo 65.</b> Trecho difícil 1, c. 23-26. Planos sonoros distintos, mão esquerda e pedal/ mão direita.....	<b>84</b>
<b>Exemplo 66.</b> Trecho difícil 1, c. 23-26. Planos sonoros, Mão direita e pedal/ mão esquerda.....	<b>85</b>
<b>Exemplo 66.</b> Trecho difícil 2, c. 106-107.....	<b>86</b>
<b>Exemplo 67.</b> Trecho difícil 2, c. 106-107 pedilhado.....	<b>86</b>
<b>Exemplo 68.</b> Trecho difícil 2, c. 106-107 Articulação 1.....	<b>87</b>
<b>Exemplo 69.</b> Trecho difícil 2 c. 106-107 Articulação 2.....	<b>87</b>
<b>Exemplo 70.</b> Trecho difícil 2, c. 106-107 Articulação 3.....	<b>87</b>
<b>Exemplo 71.</b> Trecho difícil 2, c. 106-107 Articulação 4.....	<b>87</b>
<b>Exemplo 72.</b> Trecho difícil 2, c. 106-107 Somente pé direito.....	<b>87</b>
<b>Exemplo 73.</b> Trecho difícil 2, c. 106-107 Somente pé esquerdo.....	<b>88</b>
<b>Exemplo 74.</b> Trecho difícil 2, c. 106-107 Pé esquerdo com nota pivô.....	<b>88</b>
<b>Exemplo 75.</b> Trecho difícil 3, c. 110-111.....	<b>88</b>
<b>Exemplo 76.</b> Trecho difícil 3, c. 110-111. Dedilhado.....	<b>89</b>
<b>Exemplo 77.</b> Trecho difícil 3, c. 110-111. Manuais separados com registração distintas.....	<b>90</b>
<b>Exemplo 78.</b> Trecho difícil 3, c. 110-111. Articulações distintas.....	<b>90</b>
<b>Exemplo 79.</b> Trecho difícil 3, c. 110-111. Articulações distintas.....	<b>90</b>

<b>Exemplo 80.</b> Trecho difícil 4, c. 118-122.....	<b>91</b>
<b>Exemplo 81.</b> Trecho difícil 4, c. 118-122. Dedilhado.....	<b>91</b>
<b>Exemplo 82.</b> Trecho difícil 4, c. 118-122. Pentagramas diferentes com registros distintas.....	<b>92</b>
<b>Exemplo 83.</b> Trecho difícil 4, c. 118-122. Articulações diferentes.....	<b>92</b>
<b>Exemplo 84.</b> Trecho difícil 4, c. 118-122. Articulações diferentes.....	<b>92</b>
<b>Exemplo 85.</b> Trecho difícil 5, c. 139-141.....	<b>92</b>
<b>Exemplo 86.</b> Trecho difícil 5, c. 139-141. Dedilhado.....	<b>93</b>
<b>Exemplo 87.</b> Trecho difícil 5, c. 139-141. Manuais e registros distintos.....	<b>93</b>
<b>Exemplo 88.</b> Trecho difícil 5, c. 139-141. Articulações distintas.....	<b>93</b>
<b>Exemplo 89.</b> Trecho difícil 5, c. 139-141. Articulações distintas.....	<b>94</b>



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 1-ANÁLISE.....</b>	<b>25</b>
1.1 Som.....	25
1.2 Melodia.....	33
1.3 Harmonia.....	39
1.4 Ritmo.....	47
1.5 Crescimento.....	56
<b>CAPÍTULO 2-REGISTRAÇÃO.....</b>	<b>59</b>
2.1 O Órgão Sinfônico Francês.....	60
2.2 Órgão da Capela do Unilasalle.....	64
2.3 Registração para o recital.....	67
<b>CAPÍTULO 3-EXERCÍCIOS PARA EXECUÇÃO DE TRECHOS DIFÍCEIS.....</b>	<b>80</b>
<b>CAPÍTULO 4-EDIÇÃO DE PERFORMANCE.....</b>	<b>95</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>118</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>120</b>
ANEXO 1 –Alavanca Barker .....	120
ANEXO 2 – Sistema pneumático .....	121

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho versará sobre uma das cinco improvisações de *Charles Tournemire*, a Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, nº 5. Essa coletânea de improvisações foi transcrita por Maurice Duruflé e as peças não possuem ligações entre si; são obras independentes, tendo como ponto comum os temas gregorianos. O interesse pela obra surgiu quando eu estava estruturando o meu programa para o primeiro recital de mestrado e queria tocar uma obra com características românticas. Depois de realizar um levantamento cheguei à obra de Tournemire e me encantei desde o início, em especial pelas cinco improvisações. Após uma primeira leitura, junto com a minha orientadora, escolhemos a quinta improvisação por ser uma das peças que figura até os dias de hoje no repertório de recitais e concursos internacionais.

Charles Tournemire (1870-1939), compositor e organista francês, formou-se no Conservatório de Paris onde foi aluno de Cesar Franck e Gabriel Pierné (PETEERS, 1964, p.20). Em 1898 assumiu o cargo de organista titular da Basílica Sainte-Clotilde, cargo este que ocupou até o final da sua vida. Esta igreja possui um órgão *Cavaillé-Coll*, inaugurado em 1859, pelo mentor e mestre César Franck. Foi ampliado em 1933 sob a tutela de Charles Tournemire, o qual aumentou o número de registros e aspectos mecânicos. Tournemire compôs 19 obras para órgão, sendo que as mais executadas estão contempladas em duas séries, *L'Orgue Mystique (coleção com 255 peças)* e as Cinco Improvisações transcritas pelo seu aluno Maurice Duruflé.

No serviço litúrgico as improvisações são utilizadas geralmente como prelúdio, *intermezzo* e poslúdio e em recitais de órgão podem tanto ser encontradas em programas exclusivos dedicados à improvisação como parte de recitais. O próprio Charles Tournemire registrou, em gravação, as improvisações, junto com obras de César Franck, Dupré, Vierne, Bonnet e Widor (Burns 1973, p. 25). Posteriormente as improvisações foram transcritas e agrupadas pelo seu aluno Maurice Duruflé publicadas pela editora Durand em 1958.

Agora que a música secular se tornou séria, e a composição passou a ser à base da música para as salas de concertos de música, a improvisação organística retirou-se para a esfera eclesiástica. O florescimento mais significativo da cultura de improvisação nas igrejas desenvolveu-se em Paris. Grandes compositores (dos quais César Franck (1822-1890) é certamente o mais famoso exemplo) foram, principalmente, organistas. As gerações seguintes, começando com Charles Tournemire (1870-1939) e Louis Vierne (1870-1937), e continuando com Marcel Dupré (1886-1971) e seu aluno Pierre Cochereau (1924-1984) desenvolveram uma rica escola de improvisação (FIDOM, 2008, p. 59)<sup>1</sup>

Na Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali* há elementos que transcendem a partitura e que devem ser compreendidos pelo intérprete para uma execução adequada, tais como a fônica e a utilização dos recursos do órgão sinfônico. Esta obra é um ícone da improvisação e das possibilidades que o surgimento do órgão sinfônico francês ofereceu para composições futuras. Sua importância se evidencia ao constatar que a obra está presente em quase todos os repertórios de concursos internacionais de órgão.

Compreender o instrumento para o qual esta improvisação foi composta é fundamental, pois Tournemire a compôs pensando nas possibilidades que o órgão Cavallé-Coll da Basílica Sainte-Clotilde possuía. Este órgão, construído por Aristide Cavallé-Coll (1811-1899), dispõe de características de um órgão sinfônico que possui uma fônica inspirada na orquestra moderna, em oposição ao órgão clássico francês que se assemelhava aos pequenos conjuntos barrocos.

Como o intérprete é responsável pelas escolhas interpretativas da obra que executa, cabe a ele buscar informações presentes ou não na partitura, o que acarretou as seguintes questões de pesquisa:

- Como executar a Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, oriunda de uma situação específica (improvisação) para órgão sinfônico?

---

<sup>1</sup> Now that secular music had become serious, composition-based concert hall music, organ improvisation withdrew itself to the ecclesiastical realm. The most significant flowering of improvisation culture in churches developed in Paris. Major composers (of whom César Franck (1822-1890) is certainly the most famous example) were, primarily, organists. The following generations, commencing with Charles Tournemire (1870-1939) and Louis Vierne (1870-1937), and continuing with Marcel Dupré (1886-1971) and his student Pierre Cochereau (1924-1984), developed a rich improvisation tradition.

- Quais os pilares composicionais (articulação, dinâmica e registo) que podem ser mantidas em uma execução em um instrumento com características diferentes do órgão sinfônico?

Partindo destas questões, o objetivo geral desta pesquisa é propor uma edição de performance que contemple exercícios técnicos para solucionar dificuldades e investigar escolhas de registo na ausência do órgão sinfônico<sup>2</sup>.

Os objetivos específicos incluem:

- Identificar elementos estruturais essenciais na Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali* que possibilitem fornecer fundamentos consistentes para escolhas interpretativas em termos de articulação, dinâmica e registo;
- Correlacionar as diferentes mudanças de andamentos com a natureza dos eventos musicais;
- Relacionar a registo do órgão da Capela São José do Centro Universitário Lasalle (Canoas, RS), onde foi realizado o meu primeiro recital de mestrado, com a registo proposta por Tournemire;
- Propor estratégias de estudo em forma de exercícios técnicos; e
- Propor dedilhados e pedilhados<sup>3</sup> para as passagens virtuosísticas.

---

<sup>2</sup> A registo para órgão sinfônico já está anotada pelo autor na partitura.

<sup>3</sup> Termo que utilizarei para designar anotações que define qual dos pés é utilizado para tocar a pedaleira e se a nota deve ser tocada com a ponta ou calcanhar do pé.

## 1. METODOLOGIA

A construção da interpretação e conseqüentemente da edição de performance terão como base a regisração, a análise da partitura e exercícios para a execução de trechos difíceis. Com isso, será realizada a edição de performance, como mostra a figura abaixo:



Figura 1. Metodologia.

A introdução inicia com uma pequena explanação sobre o referencial teórico, tendo como apoio o livro *Guidelines for Style Analysis* de Jan La Rue. A seguir apresento uma análise da obra buscando evidenciar o estilo do compositor, seguindo os cinco elementos propostos por La Rue: Som, Melodia, Harmonia, Ritmo e crescimento.

No segundo capítulo incluí a regisração original proposta por Charles Tournemire com dados sobre o órgão sinfônico, seguido pela regisração que utilizei no meu recital na Capela do Unilassalle no órgão Bohn/Johannus.

O terceiro capítulo apresenta os trechos que considerei mais difíceis durante meu estudo prático com exercícios que elaborei para sanar estas dificuldades. No último capítulo, segue a edição de performance com as minhas

anotações na partitura original, desde a reginação até exercícios e dedilhados. Encerro com considerações finais e sugestões para futuras pesquisas.

## REFERENCIAL TEÓRICO

A Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali* de Charles Tournemire é considerada um marco na literatura organística, definindo um novo estilo: a escrita improvisatória para órgão sinfônico. O compositor, em seu livro, *Précis d'exécute de registration et d'improvisation à l'orgue* (1936), dedica várias páginas à análise de obras de César Franck para servir de modelos para o ensino da reginação e improvisação. Partindo disto escolhi o livro *Guidelines for Style Analysis* de La Rue (1970) como apoio para este trabalho, pois o autor afirma "O estilo de uma obra musical consiste nas escolhas predominantes que um compositor estabelece ao desenvolver o movimento (*movement*) e o contorno musical (*shape*)"<sup>4</sup>. (LARUE, 1970, p.9).

Segundo o autor, através da análise estilística é possível reconhecer os elementos e procedimentos que caracterizam um compositor. A repetição, coerência e variedade no uso destes materiais definem o estilo de uma obra ou compositor. Para ele o desenvolvimento da música está na combinação de dois aspectos: nas impressões momentâneas que sentimos como movimento e nos efeitos cumulativos que assimilamos como contorno musical (LA RUE, 1970, p.8).

La Rue propõe cinco elementos para uma análise estilística: Som, Melodia, Harmonia, Ritmo e Crescimento.

### Som

O som compreende:

- Aspectos como: Textura, registros utilizados, extensões, tipos de dinâmicas empregadas e articulação de notas (articulação de superfície)

---

<sup>4</sup> The style of a piece consists of the predominant choice of elements and procedures makes in developing movement and shape (LaRue, p.9).

- Textura: características que identificam a textura de cada seção, diferenciando elas entre si;
- Dinâmica (No caso do órgão de tubos: caixa expressiva e de troca de manuais);
- Ritmo de superfície (articulação), como o som se apresenta na superfície sonora, *staccato* e ligado;
- Registro (como é tratada a registro e a relação entre as diferentes registros).

## Harmonia

Para o autor a harmonia compreende não somente uma harmonia cordal, mas sim, todo evento vertical do som como estruturas polifônicas menos organizadas ou que não possuam familiaridade com acordes. Os elementos analisados serão as relações harmônicas e seus efeitos de tensão, ritmo harmônico, tonalidade, modulações, politonalidade, modos e relação intervalar. São estas:

- Ritmo harmônico, (cadências e modulações), relação entre as frases e períodos, como a harmonia e empregada como elemento delineador da peça;
- Passagens modulantes, quais são e como se articulam as modulações;
- Tipo de acorde (tratamento dado às dissonâncias), verificar o vocabulário harmônico que caracteriza a obra.

## Melodia

Melodia é o perfil formado por qualquer grupo de sons, considerando tessitura, relações motivicas e intervalares e movimento melódico, incluindo:

- Extensão e tessitura;
- Desenho melódico, sua origem desde o tema gregoriano e suas elaborações.

## Ritmo

Segundo La Rue “o ritmo surge das combinações mutáveis de tempo e intensidade através de todos os elementos e dimensões do crescimento” (LA RUE, 1970, p.90) e o mais multifacetado dos elementos. Sua abordagem deve considerar proporção entre figuras, frequência de alterações melódicas, harmônicas ou qualquer elemento analítico, frequências de duração de

desenhos, relação entre as estruturas rítmicas e métricas, ritmo harmônico, ritmo de dinâmica e intensidade rítmica. O ritmo aborda:

- Ritmo de superfície, que é o ritmo característico de cada seção.
- Densidade rítmica de superfície, onde as figuras rítmicas apresentam maior ou menor movimento;
- Proporção entre pontos de tensão calma e transição, um estudo do fluxo temporal da obra e a relação entre os pontos de maior articulação;
- Ritmo harmônico, como se apresenta, em que momento se articula mais.

## Crescimento

Este é o elemento mais importante no delineamento do fluxo musical. Serão os gestos musicais que sinalizarão os pontos importantes no discurso musical. O crescimento surge a partir da relação dos quatro elementos anteriores. A relação entre os elementos definirá os pontos de articulação, pontos culminantes proporcionando o contorno do discurso musical.

Apenas pelo acúmulo da articulação podemos reconhecer o contorno musical em crescimento; e somente respondendo de maneira diferente às entidades expressivas que a articulação vem a unir, e podemos sentir as mudanças que governam o fluxo musical (LA RUE, 1970, p.115).

La Rue divide cada elemento da análise em três dimensões:

Grande dimensão: é a dimensão que compreende o todo musical, pode ser um movimento, obra ou grupo de obra. É nesta dimensão que observamos:

- Mudança de instrumentação entre movimentos (som),
- Contraste e frequência de tonalidades entre movimentos (harmonia);
- Conexão temática e desenvolvimento entre obras e movimentos (melodia);
- Métrica e tempo (ritmo);
- Variedade nas formas empregadas (crescimento);

Nos movimentos individuais, a grande dimensão analisa:

- Relação entre as seções e o movimento como um todo;
- Clímax dinâmico, tonalidades que mais se destacam;



- Simetria melódica;
- Proporção entre seções;
- Ritmos complexos;
- Progressão entre seções;
- Articulações em áreas de grande atividade.

Média dimensão: esta área não possui atuação delineada e se estende das principais articulações de uma ideia musical até a sua conclusão. Sua função principal é analisar o controle no tratamento das ideias musicais e o caráter individual da frase, período e seções de uma obra.

Pequena dimensão: preocupa-se com o estudo das pequenas estruturas e suas inter-relação, como frase, semi-frase, motivo padrões rítmicos e acordes específicos.

## CAPÍTULO 1- ANÁLISE DA IMPROVISAÇÃO CORAL SOBRE *VICTINAE PASCHALI*

A Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali* está dividida em três seções: introdução (A), adágio (B) e seção final (C), como apresentado no Quadro 1 abaixo:

	<b>Compasso</b>	<b>Tonalidade</b>
<b>Introdução</b>	1-31	Sol menor
	32-62	Si menor
<b>Ponte</b>	63-72	Mi menor
<b>Adágio</b>	73-87	Mi menor
<b>Ponte</b>	88-107	Do menor
<b>Seção final</b>	108- 146	Sol menor

Quadro 1. Seções da Improvisação coral sobre *Victimae Paschali*

### 2.1 Som

#### 2.1.1 Grande dimensão

Existe na obra uma gama variada de registo e dinâmicas, a qual se deve em parte porque foi composta no intuito de demonstrar as possibilidades do instrumento sinfônico disponível. Sempre que tratamos de dinâmicas no repertório organístico é preciso levar em conta dois elementos: a registo e o teclado no qual o trecho está sendo executado. Por exemplo, um *crescendo* soa diferente se for executado no teclado principal (teclado central no órgão de três manuais) - *Grande Orgue* (G; Principal), ou no teclado inferior ao principal, o *Recitatif*, (R), bem como um *tutti* no teclado superior, *Positif*, (P) será diferente

do *tutti* do *Recitativo*. Isto ocorre porque cada teclado possui registros distintos e todos são acopláveis ao *Grande Orgue*. Para uma análise mais apurada realizei o quadro abaixo onde comparei a dinâmica, regisração e teclados indicados na partitura da obra.

Registração	o T	1	2	3 founds 16' 8' 4'	4	5 T	6	7	8	9	10	11
Dinâmica	ff				p	ff						
Manual	GPR											
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
											p	
25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
		mf		f	ff	GPR				mf	GP	
38 T	39	40 founds 16' 8' 4'	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
ff		f	p		mf	P sub	f		p		f	
						R						
51	52 T	53	54	55	56	57	58	59	60	61 founds 16' 8' 4'	62	63
	p				ff	GPR			fff	fff	mf	GP
											PR	
64	65	66	67	68	69	70	71	72	73 founds 16' 8' 4'	74	75	76
	f		mf		p							
				Fonds 8' hautbois	mf	p						
77	78	79	80	81	82	83	84	85 founds 8' Close	86 Anches 8' 4' Flute 4 Oct.	87	88	89
	p		f		p		mf		p			p
												GPR
90	91	92	93	94 Tutti	95	96	97	98	99	100	101	102
				f				ff				
103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115
					fff							
116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128
						fff						
					R							
129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141
142	143	144	145									

Quadro 2. Comparação entre Dinâmica, regisração e teclados indicados na partitura da Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*.

O Quadro 2 mostra um mapeamento do som na obra compasso a compasso da primeira parte da obra considerando-se dinâmica, troca de teclados e registo, através deste quadro podemos constatar que quando a registo é mais forte a dinâmica é realizada pela troca de manual (c. 27,30 e 35). Quando a registo é mais suave, é feita através do uso da caixa expressiva<sup>5</sup>(c.68). Na seção central do adágio (c. 71-84) o uso da caixa expressiva é maior e a troca de manuais menor. Nos c. 86-95 há um *crescendo* em dinâmica e registo e, nos c. 96-109, apenas um aumento na dinâmica.

Devida às ampliações do efeito da caixa expressiva, Tournemire também obteve um aumento na dinâmica, como visto no prefácio do livro de Maurice Duruflé, ao transcrever as improvisações:

Charles Tournemire consegue efeitos muito pessoais da caixa expressiva que eram extremamente sensíveis... Quando ele tocava no Grande Orgue [teclado principal; intermediário] acoplado ao Positif [teclado inferior] com contrastes violentos de caixa expressiva e o Recitatif [teclado superior] que iam aparecendo, com o surgimento das palhetas de maneira súbita (DURUFLÉ, 1995, prefácio).<sup>6</sup>

### 2.1.2 Média dimensão

Nesta dimensão analisa-se a textura de cada seção. Na seção introdutória (c. 1-33) a textura é a de um prelúdio (AMMER, 1972) com passagens homofônicas em oitavas, quartas ou quintas sem a terça, seguidas por passagens virtuosísticas, como nos c. 5-7 (Exemplo 1):

<sup>5</sup>Registros que ficam dentro de uma caixa de madeira que possui uma veneziana que é acionada por um pedal na mesa de comando para abrir e fechar dando assim um efeito de dinâmica.

<sup>6</sup>Charles Tournemire tirait des effets très personnels de la boîte expressive que était extrêmement sensible ... Quand il jouait au G.O. accouplé au Pos. et contrastes violents de la boîte expressive qui faisaient apparaître tout-à-coup les Anches R.

Exemplo 1. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c. 5-7.

Tournemire utiliza essa mesma textura em outras obras, como no c.240-245 da sua *Symphonie Sacrée* (Exemplo 2).

Exemplo 2. Tournemire, *Symphonie Sacrée*,c.240-245.

A textura do c. 12, composta por um acorde sustentado com trêmulo simultâneo na voz intermediária,(Exemplo 3)é encontrada frequentemente na literatura organísticae na linguagem improvisatória.Como exemplos, cito: c.3-4 do Prelúdio em Mi menor de Nicolaus Bruhns(Exemplo 4),o Prelúdio em Ré maior de J.S.Bach (BWV 532), c. 13-14(Exemplo 5), a Toccata, Op. 5, de Maurice Duruflé (Exemplo 6) e, *Dieu Parmi Nous* de Messiaen, c.479-480 (Exemplo7).



Exemplo 6. Duruflé. Toccata, Op. 5. Acordes com Trêmulo

Exemplo 7. Messiaen. *Dieu Parmi Nous*, c. 479-478. Acordes com Trêmulo

Na textura do adágio há uma escrita polifônica com um registro de palheta<sup>7</sup>, conforme a partitura. Tournemire obtém esse som através do registro de Vox Humana<sup>8</sup> no Recitativo, no c. 73 (Exemplo 8). Essa reginação é característica da orquestração que Tournemire empregava em sua obra, em parte, possível somente pela qualidade tímbrica do órgão da Igreja Sainte Clotilde.

R. Bourdon 8, Voix humaine, Trémolo  
P. Flûte 8  
G. Fonds 8-4  
Péd. Bourdons 16-8

Am7 Am G/A F#5/A Em Em9 D7/E Em7

Exemplo 8. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 73-75.  
Textura polifônica com palheta

<sup>7</sup> Registros que possuem um timbre que se assemelha aos instrumentos de sopro com palheta como oboé, trompete e clarinete.

<sup>8</sup> Para uma definição dos registros dos órgãos de tubos consulte *Dictionary of Organ Stops* de Stevens Irwin, 1983.

Logo após o adágio há uma ponte (c.84-106) que nos conduzirá à seção final. Essa seção parte do Adágio e vai se intensificando através a inserção de acordes com trinados, cromatismo e um *crescendo* de dinâmica e registo, culminado no solo de pedal nos c.106- 107.

A partir do c.108, as alterações de andamento tornam-se mais contrastantes do que no início, onde agora as seções são definidas como *Largo* (c.108-109) e *Allegro* ou *Presto* (c.110-111), porém, continuam com a primeira textura homofônica com o tema gregoriano, intercalando-se com uma seção virtuosística (Exemplo 9).

The musical score consists of three systems of piano music. The first system begins at measure 108, marked *Largo* (quarter note = 50) and *poco rit.*, featuring a *fff* dynamic. It transitions to *Presto* (quarter note = 152) with triplet markings. The second system starts at measure 111, showing a virtuosistic passage with rapid sixteenth-note runs. The third system begins at measure 113, marked *Largo* (quarter note = 50) and *Allegro* (quarter note = 92), featuring sextuplet markings. The score includes treble and bass clefs, dynamic markings like *fff*, and various rhythmic notations.

Exemplo 9. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 108-115.



### 2.1.3 Pequena dimensão

A articulação do som nesta dimensão ocorre basicamente de três maneiras: *stacatto*, *tenuto* e *legato*. O compositor utiliza o *tenuto* para contrapor as texturas homofônicas com o tema *Victimae Paschali* com as seções virtuosísticas mais livres em *legato*, como marcado nos c. 5- 8 (Exemplo 10). Isto também ocorre nos compassos 1-2, 108-109, 113-114 e 118-119.

Exemplo 10. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 5-7 Textura homofônica/virtuosísticas.

Como o órgão de tubos é um instrumento de som estático sem variação de dinâmica, independente da pressão empregada no teclado, os instrumentistas possuem apenas duas maneiras para criar diferentes planos sonoros: através de registrações distintas entre os manuais ou através da articulação. Tournemire cria dois planos sonoros articulando a voz interna com *stacatto*, enquanto as outras vozes possuem uma textura *legato* (Exemplo 11).

Exemplo 11 Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 128-129. Planos sonoros através da articulação.

O compositor emprega a mesma articulação no segundo movimento da Suíte No. 4 da Coletânea *L'Orgue Mystique* (Exemplo 12).

Exemplo 12. Suíte 4, II movimento, *L'Orgue Mystique* c. 113-115. Planos sonoros através da articulação.

## 2.2 Harmonia

### 2.2.1 Grande dimensão

Tournemire muitas vezes utiliza pequenos trechos em blocos de acorde em sua obra formando uma textura homofônica (Exemplo 13 e também c.108-109, 113-114, 117-118) ou com paralelismo (Exemplo 14).

**Largo** ♩ = 50 *poco rit.*

Exemplo 13.Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c. 108-109.Acordes em bloco

Exemplo 14.Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c. 139-141.  
Acordes em movimento paralelo.

Essa característica do compositor também é encontrada em outras obras suas como: *Sei Fioretti*, *Piece I*, c.12 (Exemplo 15) e Suite 5, III movimento, *L'orgue Mystique*,c. 7-9(Exemplo 16), onde os acordes em blocos se movimentam paralelamente.

Exemplo 15. *Sei Fioretti, Piece I*, c. 12. Acordes em bloco

Exemplo 16. Suite 5, III movimento, *L'Orgue Mystique*. 7-9. Acordes em blocos

Inúmeras vezes que o autor utiliza nota pedal, como na Suíte No. 18 da obra *L'Orgue Mystique* (Exemplo 17) e *Suite Maceaux, Pastoral* (Exemplo 18), acaba proporcionando um efeito que nos remete ao *organum* (Weidner, 1983, p. 42). Tounemire, através do uso da nota pedal, nos remete ao efeito utilizado no *organum* da escola de Notre Dame (GROUT; PALISCA, 1988 p. 104-111), onde o tenor é sustentado e as outras vozes realizam melismas. Na *Improvisação Coral* o compositor emprega desde uma nota sustentada (Exemplo 19), duas notas sustentadas (Exemplo 20), três notas sustentadas, (Exemplo 21) e até mesmo acordes sustentados (Exemplo 22).

Exemplo 17. Suite 18, conclusão *L'Orgue Mystique*, c. 138-141.  
Nota pedal simulando efeito de *organum*.

Exemplo 18. Suite Maceaux, Pastoral, c. 30-35. Nota pedal/efeito de *organum*.

**Largo** ♩ = 46

*rall.*

2

(G. P. Péd. Fonds 16-8-4)

*p*

Péd. G. P. R.

Exemplo 19. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 2-4.  
Nota pedal/efeito de *organum*.

11  
grandioso

Exemplo 20. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.11-14.  
Nota pedal/efeito de organum.

47  
accelerando  
cresc.  
G. P. R.  
f

Exemplo 21. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 47-48.  
Nota pedal/efeito de organum.

98  
ff  
Tutti

Exemplo 22. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.98-101.  
Nota pedal/efeito de organum.

### 2.2.2 Média dimensão

Segundo Weidner em sua dissertação de doutorado (1983), uma das razões para que a Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali* tenha se tornado uma referência é o grande número de tonicizações que a obra apresenta. Inicia em Sol menor movendo-se para Mi maior (c.17), passando por Mi bemol menor

e retornado a Sol menor, seguindo para Si menor (c. 32-33), Re maior (c.40-41), Mi Bemol menor (c.44-46) e Mi maior (c. 50-51). Daí segue uma seção de transição para Mi menor que será a tonalidade principal do Adágio, retornado a Sol menor (c.108) com uma breve passagem por Ré menor (c. 113-122) e terminado em Sol menor.

Os acordes estão organizados em blocos quando a movimentação harmônica é maior (Exemplo 23) ou em arpejos com uma movimentação harmônica é menor (Exemplo 24).

b: i      III VI      III      IV<sup>7</sup>      III<sup>9</sup>      VII      i

Exemplo 23. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c.32-33. Ritmo harmônico rápido

Meno vivo ♩ = 84

*ff*

Tutti

D<sup>♭</sup>      D<sup>7</sup>/C

Exemplo 24. Improvisação Coral *Victimae Paschali*,c.38-39.Ritmo harmônico lento

### 2.2.3 Pequena dimensão

Como na seção anterior, a grande quantidade de centros tonais é um dos fatores enriquecedores da obra. Para trafegar por esses centros tonais o compositor utiliza acordes diminutos como ferramenta, pois possibilitam várias alternativas para modular. Como exemplo mais emblemático há, no c. 10, um acorde de Sol sustenido diminuto e no compasso seguinte, Lá diminuta, que são

resolvidos de uma maneira totalmente inesperada (cadência de engano) no c. 15 em mi bemol menor (Exemplo 25).

condução de vozes:

10

10

grandioso

13

13

Ebm

Exemplo 25. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 10-15. Acordes diminutas

## 2.3 Melodia

### 2.3.1 Grande Dimensão

A melodia tomada como base é do canto gregoriano *Victimae Paschali*, que segue abaixo (Exemplo 25):



Canto Gregoriano (Anônimo): *Victimæ paschali laudes*

Seq. I.

Vic - ti - mæ pa - scha - li lau - des \*im - mo - lent Chri - sti - a - ni.  
 2. A - gnus red-e-mit o-ves: Chri-stus in-no-cens Pa-tri re-con-ci - li - a-vit pec - ca - to-res.  
 3. Mors et vi-ta du-el-o con - fli-xe-re mi - ran-do; dux vi-tæ mor-tu-us, re-gnat vi-vus.  
 4. Dic no - bis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?  
 5. An - ge - li - cos te - sters, su - da - ri - um, et ve - stes.  
 Se - pul - crum Chri - sti vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di re - sur - gen - tis:  
 Su - re - xit Chri - stus spes me - a: præ - ce - det su - os in Ga - li - læ - am.  
 6. Cre - den - dum est ma - gis so - li Ma - ri - æ ve - ra - ci  
 7. Sci - mus Chri - stum sur - re - xis - se a mor - tu - is ve - re:  
 quam Ju - dæ - o - rum tur - bæ fal - la - ci.  
 tu no - bis, vic - tor Rex, mi - se - re - re. A - men. Al - le - lu - ia.

Exemplo 26. Victimæ Paschali

## O texto diz:

Os cristãos oferecem cantos de louvor as vítimas da Páscoa. O cordeiro redimiu o rebanho. Cristo, puro, reconciliou os pecadores com seu Pai. A morte e a vida engajaram-se em terrível combate. O comandante da vida foi morto, porém, ainda vivo, Ele reina. Dizei-nos, Maria, o que viste no caminho? “Vi o sepulcro de Cristo vivo e a gloria de Sua ressurreição; as testemunhas angelicais, a túnica e a vestimenta. Em Cristo, renasce minha esperança. Ele aparecerá perante nós, na Galileia”. Sozinha, Maria, a mais confiável do que enganosa, turba entre os judeus. Nós sabemos que Jesus ressuscitou dos mortos. Agora, Senhor, rei conquistador, tende piedade de nós<sup>9</sup>.

Tournemire retirou quatro temas do tema gregoriano (Exemplo 27) e os empregou na sua Improvisação Coral com a configuração rítmica conforme mostra o Exemplo 28.

<sup>9</sup> Tradução de Fernando Lewis de Mattos.

A



B



C



D

Exemplo 27. Frases retiradas do canto gregoriano *Victimae Paschali*

A



B



C



D



Exemplo 28. Temas elaborados por Tournemire

A dramaticidade do texto que elucida o drama do combate entre a vida e a morte de Jesus Cristo é representada pelo contraste e a intercalação das seções homofônicas (c.108-109), onde a escrita apresenta o tema claramente, seguido de passagens virtuosísticas(Exemplo 29).

The image shows a musical score for Example 29. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and a single bass clef staff for the vocal line. The piano part is divided into three sections: 'Largo' (♩ = 50) with 'fff' dynamics, 'poco rit.', and 'Presto' (♩ = 152) with triplet markings. The vocal line has red notes in the first two sections and blue notes in the third section. A red bracket spans the first two piano sections, and a blue bracket spans the third piano section and the vocal line. The second system has three staves: a grand staff for piano accompaniment and a single bass clef staff for the vocal line. The piano part continues with blue notes, and the vocal line continues with blue notes.

Exemplo 29. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 108-113. Drama entre a vida e a morte representada através de contrastes entre as seções

O tema principal é derivado da primeira frase do tema gregoriano (Exemplo 30) e no decorrer da obra é apresentado com variações rítmicas (Exemplos 31 e 32).

The image shows a musical score for Example 30. It consists of a single line of music with a treble clef and a common time signature. The notes are red dots on a five-line staff. The lyrics 'Vic - ti - mæ pa - scha - li lau - des' are written below the notes.

Exemplo 30. Primeira frase do *Victimae Paschali*



Exemplo 31. Tema Principal da Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*



Exemplo 32. Variações do tema gregoriano na Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*

O adágio central, por sua vez, já é derivado da parte final do canto gregoriano (Exemplo 33):



bæ fal - la - ci. |  
mi - se - re - re.

Exemplo 33. Final do canto gregoriano que servirá de tema para o adágio

Na Improvisação Coral, este é utilizado em toda a seção do adágio (Exemplo 34).

73

**Lento** ♩ = 54 *rall.*

*p* *mf* *molto espress.*

R. Bourdon 8, Voix humaine, Trémolo  
P. Flûte 8  
G. Fonds 8-4  
Péd. Bourdons 16-8

Exemplo 34. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c. 73-75. Tema 2, adágio

### 2.3.2 Média dimensão

Amédia dimensão incluirá a seção onde o motivo derivado do canto gregoriano do *Victimae Paschali* não está presente, ou seja, a seção de transição. No c. 88a voz superior possui um desenho melódico que parte de Sol e vai até o Ré (c. 105). Essa condução melódica não é derivada do tema, mas é com ela que o autor realiza a passagem do adágio para a seção final. Esse contorno melódico é o fio condutor de tensão da seção de maior dramaticidade da obra.

Moderato ♩ = 88

88 G. P. R.

*p* *cresc.*

90 *poco a poco*

92 *mf* *f* *Animando poco a poco*

G. P. R. (G. P. + Fonds 16) (P. Tutti)

Péd. G. P. R.

95

*sempre cresc.*

98

***ff***

*Tutti*

102

104

*Sempre animando*

Exemplo 35. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.87-104. Tema da transição

### 2.3.3 Pequena dimensão

Derivado do tema (Exemplo36), há um inciso formado pela três primeiras notas do canto gregoriano que aparece inúmeras vezes no decorrer da peça, no início, discretamente no c.24, na mão direita na voz intermediária(Exemplo 37).

Seq. I.

Vic - ti - mæ pa - scha - li lau - des

Exemplo 36. Inciso derivado do Motivo

Exemplo 37. Improvisação Coral sobre *Victimæ Paschali*, c.24. Inciso na voz intermediária da mão direita

Esse motivo aparece como elemento principal entre a introdução e o adágio central, nos c. 62-63(Exemplo 38).

62 *rall.* **Piu animato** ♩ = 92  
P. R. 3 3 G. P. R.  
*p*  
Péd. P. R.

Exemplo 38. Improvisação Coral sobre *Victimæ Paschali*, c.62. Inciso como tema principal da passagem da introdução para o adágio

## 2.4 Ritmo

### 2.4.1 Grande dimensão



Tournemire desenvolveu uma escrita multimétrica (WEIDNER, 1983, p.35), como no *Sorti I*, c. 52, 4/4 e no c.54, 2/2, retornado ao 4/4 no c.55 (Exemplo 39), e na Suite 4, III movimento *L'Orgue Mystique*, c.3, 4/4; c.4, 2/4; c.5, 3/4 (Exemplo 40). Essa característica também ocorre na Improvisação Coral(c. 81, 4/4; c.8, 2/4;c.83, 3/4 e c.85, 4/4 (Exemplo 41).

Exemplo 39. Tournemire, *Sorti I*, c. 52-55. Escrita multimétrica

Exemplo 40. Tournemire, Suite No. 4, III movimento, *L'Orgue Mystique*, c.3-6. Escrita multimétrica

Exemplo 41. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.81-84. Escrita multimétrica

Na obra de Tournemire há várias mudanças de andamentos, especialmente no *L'Orgue Mystique*, como podemos constatar no fragmento da Suíte 6, V movimento (Exemplo 42) etambém na Improvisação Coral (Exemplo 43).

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a fragment from the Suite 6, V movement of *L'Orgue Mystique* by Tournemire. The score is presented in three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The first system, starting at measure 96, is marked *poco rit.* and has a tempo of quarter note = 50. The second system, starting at measure 99, is also marked *poco rit.* and shows tempo changes: quarter note = 48, quarter note = 42, and quarter note = 40. The music features a flowing right-hand melody and a more rhythmic left-hand accompaniment.

Exemplo 42. Suite 6, V movimento. *L'Orgue Mystique*, c.81-84. Mudanças de andamentos

R. **Lento** ♩ = 56

R. Fonds 8, Hautbois

**Molto rall.** *long* **Lento** ♩ = 54 **Rall.** **Tempo**

R. Bourdon 8, Voix humaine, Trémolo  
P. Flûte 8  
G. Fonds 8-4  
Péd. Bourdons 16-8

♩ = 54 **Poco più lento** ♩ = 50

Péd. solo

*court* **Molto lento** ♩ = 44 **Rall.** **Tempo** ♩ = 44

P. Flûte 8

Exemplo 43. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.67-84.  
Mudanças de andamentos

Para passagens mais livres e líricas o compositor emprega uma escrita sem barras de compasso, como no fragmento da Suíte 11, II movimento, *L'Orgue Mystique* (Exemplo 44), efeito também presente na Improvisação Coral nos c. 58-59 (Exemplo 45).

*ad lib.* — *più vivo* Ballet ♩ = 176 environ

16 Boîtes ouvertes

Boîtes fermées

II. III.

Exemplo 44. Suite 11, II movimento, *L'Orgue Mystique*, c.16. Escrita sem barra de compasso

Largo ♩ = 54 Vivo ♩ = 100 Poco ced.

*fff* *a piacere* R. 9

P.R.

Largo ♩ = 54 Vivo ♩ = 100 Poco ced.

G.P.R. *fff* *a piacere* P.R. R.

Exemplo 45. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.58-59.  
Escrita sem barra de compasso

Para conferir unidade rítmica à obra o compositor utilizacélulas rítmicas na introdução que retornamno adágio, como vistonos c. 17-18 e também nos c.78-79. (Exemplo 46).

Exemplo 46.Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c.17-18 / 78-79.Célula rítmica.

Há passagens, como a dos c. 44-45 e 61-62, que possuem a mesma configuração rítmica do adágio (Exemplo 47).

Exemplo 47.Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c.44-45 / 60-61Célula rítmica

## 2.4.2 Média dimensão

O ritmo harmônico é mais intenso nas seções de escrita homofônicas, pois, quanto mais aceleradoo ritmo, mais lento se torna o ritmo harmônico. Para constatar essa alteração podemos comparar a primeira frase do Lento, c. 72-74 (Exemplo 49) com os c. 99-102, que fazem parte da transição entre o adágio e a ponte, onde há um único acorde (Exemplo 50).

73

Lento  $\text{♩} = 54$  *rall.*

*p* *mf* *molto espress.* *p*

R. Bourdon 8, Voix humaine, Trémolo  
P. Flûte 8  
G. Fonds 8-4  
Péd. Bourdons 16-8

Am7 Am G/A F#5/A Em Em9 D7/E Em7

Exemplo 48. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.72-74.  
Ritmo Harmônico movimentado

Animato  $\text{♩} = 104$

*ff*

Tutti

Exemplo 49. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.99-102. Ritmo harmônico lento.

### 2.4.3 Pequena dimensão

Como menor elemento rítmico existe o ritmo gerado pelas primeiras três notas da obra, encontrado inúmeras vezes nas mais variadas formas, conferindo unidade à peça (Exemplos 51-58).

7  
6  
6  
m. d.  
6

Exemplo 50. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.7. Tema rítmico

10

Exemplo 51. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.10. Tema rítmico

19  
espressivo

Exemplo 52. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.19. Tema rítmico

24

Example 53 shows a piano accompaniment in the left hand with a rhythmic pattern of eighth notes, and a vocal line in the right hand with red notes and a slur. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Exemplo 53. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c.24.Tema rítmico

30

G. P. R. *ff*

6

6

Example 54 shows a piano accompaniment in the left hand with a rhythmic pattern of eighth notes, and a vocal line in the right hand with red notes and a slur. The key signature has two flats and the time signature is 4/4. The piece is marked *ff* and includes a 'G. P. R.' instruction.

Exemplo 54. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c.30.Tema rítmico

43

*p subito*

Example 55 shows a piano accompaniment in the left hand with a rhythmic pattern of eighth notes, and a vocal line in the right hand with red notes and a slur. The key signature has two flats and the time signature is 4/4. The piece is marked *p subito*.

Exemplo 55. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c.43.Tema rítmico



Exemplo 56. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c.77.Tema rítmico

Exemplo 57. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*,c.81.Tema rítmico

## 2.5 Crescimento

### 2.5.1 Grande dimensão

A Improvisação Coral apresenta um delineamento claro em suas três seções. A interpolação dos andamentos recorrentes na primeira e última seções acabam sendo responsáveis pela variedade rítmica, de textura e harmônica, pois ao mesmo tempo em que abrem espaço para passagens virtuosísticas e de maior liberdade, possibilitam ao compositor demonstrar os recursos do instrumento sinfônico. A sua recorrência faz com que a percepção global da obra não seja fragmentada.

A articulação de superfície (*tenuto*, *staccato* e *legato*) serve para delinear melodias. Na seção homofônica é empregada para demonstrar os

temas principais e nas demais seções para diferenciar planos sonoros. É importante salientar que as articulações possuem um vínculo estreito com a registoção, como por exemplo, um *tutti* requer uma articulação diferente de uma registoção mais suave.

As linhas melódicas são modais em contraste com a verticalidade da harmonia essencialmente tonal com sobreposição de terças gerando uma harmonia expandida. A linha de dramaticidade de expressão é sustentada pelo vocabulário harmônico nos trechos lentos e pela diminuição dos valores rítmicos das figuras nas linhas melódicas das passagens rápidas.

Os trechos em oitavas e quintas e o uso de nota pedal, que nos remetem ao *organum*, podem conferir a obra um caráter de estilo medieval e as possibilidades sonoras do instrumento, aliadas à acústica da Igreja Sainte Suplice, especificamente a reverberação do som, atribuem unidade à obra, dando-lhe um fluxo temporal uniforme.

O ponto de maior articulação está na passagem do adágio para a seção final, construído a partir de uma linha melódica ascendente começando no c.89 com a nota Sol 3 e finalizando com Ré 5 no c. 106, culminado com um solo de pedal nos c. 106-107.

### 2.5.2 Média dimensão

O desenvolvimento da dinâmica na primeira e última parte está atrelado a mudanças de manuais e registoção. No adágio a registoção passa a ser mais uniforme e o uso da caixa expressiva é abundante. Isso se deve a dois motivos: as alterações sugeridas por Tournemire, que incluíram o aumento do móvel onde estão os registros de solos utilizados no adágio e a diminuição da pressão do ar no fole. Essas mudanças possibilitaram uma gama de dinâmicas maior, saindo de *p* a um *f* subitamente. Outro efeito alcançado com essas alterações é a dinâmica localizada, como no c. 73, um *crescendo* e *diminuendo* sobre um único acorde.

72 *long*

*pp* *mf* *pp*

Exemplo 58. Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali*, c.72.  
Dinâmica sobre um único acorde

## CAPÍTULO 2 - REGISTRAÇÃO

A regisração é um dos principais elementos de expressão que o organista possui como ferramenta para alcançar seu produto final. É com ela que escolhemos a orquestração da obra que executaremos. Até o classicismo não há muitas indicações de regisrações nas partituras, no máximo, indicações se a música deve ser executada em *órgão pleno*<sup>10</sup> ou em manuais diferentes, ou seja, com planos sonoros distintos. A partir do romantismo os compositores começaram a anotar suas regisrações, deixando a orquestração desejada detalhada. Como exemplo, temos *a Prière*, Op. 20, de Cesar Franck (Exemplo 60).

### Prière

R. Fonds de 8 pieds et Hautbois.  
 P. Fonds de 8 pieds.  
 G.O. Fonds de 8 pieds.  
 PED. Fonds de 8 et de 16 pieds.  
 Claviers accouplés  
 Tirasses du G.O.

Andantino sostenuto

MANUALE

PEDALE

G. O. *mf*

Exemplo 59. César Franck, *Prière*, Op. 20, c. 1-5. Regisração especificada pelo compositor.

Muitas vezes os compositores também são organistas e compõem especificamente para um determinado tipo de órgão, sendo necessário compreender para qual instrumento a obra foi destinada e assim, transpor para o instrumento que tem à disposição. No caso da *Improvisação Coral sobre Victimae Paschali* a compreensão da construção e as possibilidades do instrumento são de extrema importância, pois Charles Torunemire coordenou pessoalmente a ampliação deste e suas improvisações foram estruturadas para aproveitar ao máximo os novos recursos e a regisração que o instrumento recebeu (SUMMER, 1968, p. 129).

<sup>10</sup> Termo que caracteriza obra tocada com as duas mãos em um único teclado com regisração forte.

As escolhas da gravação da maneira mais assertiva para a execução da obra em questão requer uma compreensão do órgão sinfônico francês, especificamente o da Igreja Sainte Clotilde em Paris e a do órgão da Capela São José do Centro Universitário La Salle em Canoas, RS, onde foi realizado meu recital. Com isso, será possível transpor o ideal sonoro que o transcritor propõe na partitura para o recital. Para tanto, proponho um estudo dividido em três partes referentes à gravação: o órgão sinfônico francês; o órgão da Capela São José do Unilasalle e a gravação adotada no órgão Johannus/Bohn da Capela São José do Unilasalle.

### 1.1 O Órgão Sinfônico Francês

O instrumento da Igreja Sainte Clotilde em Paris (Figura 2) foi um dos primeiros de grande porte com as características de um órgão sinfônico, o novo paradigma divisor de águas para a criação de uma literatura específica para o órgão de tubos. Através de uma coleta de dados sobre a construção deste instrumento e sua posterior ampliação mostrarei a sua colaboração para a escolha da gravação da obra em questão.

A construção de um órgão de tubos é caracterizada por um trabalho manufaturado com um projeto específico para um determinado ambiente e por ter registros flexíveis à escolha de seu construtor, passível de mudanças de acordo com seus proprietários. Aristide Cavallé-Coll (1811-1899), reconhecido como um dos principais criadores do órgão sinfônico francês, restaurava ou reconstruía órgãos já existentes em quase todas as igrejas significativas de Paris. Seu conceito era novo: ele desenvolveu um tipo de órgão inspirado na orquestra sinfônica do século XIX, em oposição ao órgão clássico francês, o qual se assemelhava ao de pequenos conjuntos barrocos (FIDOM, 2008, p. 59).



Figura 2. Fachada do órgão de Sainte Clotilde .

*Cavaillé-Coll* foi o primeiro organeiro<sup>11</sup> a utilizar pela a alavanca Barker, uma máquina pneumática para facilitar acoplamentos. Além disso, conseguiu completar a estabilização da pressão de ar para utilização de foles paralelos.

O grande órgão da Basílica de Sainte Clotilde é uma das obras-primas de Aristide Cavaillé-Coll. Foi inaugurado em 1859, pelo organista César Franck e, posteriormente, passou por vários titulares que deixaram suas marcas impressas no instrumento por restaurações e ampliações. O resultado é um instrumento muito distante do instrumento original de 1859. Na verdade, este órgão combina hoje as características românticas e sinfônicas.

O Quadro 3 resume as alterações sofridas desde a sua inauguração até hoje:

---

<sup>11</sup> Construtor de órgão de tubos.

<b>1859</b>	Projetado e instalado por Cavallé-Coll Organista titular César Franck 46 registros.
<b>1933</b>	Ampliado por <i>Beuchet-Debierre</i> Coordenação do organista titular Charles Tournemire. 56 registros.
<b>1962</b>	Ampliação e instalação da transmissão elétrica por <i>Beuchet-Debierre</i> , Coordenação e orientação do organista titular <i>Jean Langlais</i> . 60 registros.
<b>1983</b>	Restaurado por Jacques Barberis, <i>Coordenação e orientação do organista titular Jean Langlais</i> . 61 registros.
<b>2005</b>	Restaurado e ampliado por Bernard Dargassies, Coordenação Jacques Taddei e Olivier Penin. 71 registros

Quadro 3. Restauração e ampliações do órgão Sainte Clotilde Alterações

No presente trabalho vou me deter apenas ao período em que o órgão estava a cargo de Charles Tournemire, quando a Improvisação Coral foi composta. Tournemire coordenou uma reforma do instrumento em 1933, que abrangeu a ampliação de registros, entonação e questões mecânicas. As obras foram realizadas pela empresa Beuchet-Debierre (sob os cuidados do organista Joseph Beuchet), firma que deu continuidade à empresa Cavallé-Coll-Mutineer (SUMMER, 1968).

A ampliação incluiu os seguintes itens:

- Conservação da tensão inicial, incluindo as duas máquinas Barker (Anexo 1; OWEN, 1988, p.24);
- Instalação da tração pneumática (Anexo 2; OWEN, 1988, p.26);
- Extensão dos manuais a 61 notas (C1-C5) e o pedal de 32 notas (C1-G3),
- Ampliação dos registros aprofundamento do móvel do *Recitatif*,
- Instalação de uma alavanca Barker para o *Recitatif*,
- Instalação de um novo console com várias funções; modificação do alinhamento original do Cavallé-Coll por Michael Merz.

A inauguração deste instrumento ampliado ocorreu em 30 de junho de 1933 na presença do Cardeal Verdier, Arcebispo de Paris. O programa executado por Tournemire incluiu obras de Cabanilles, Buxtehude, Franck, e da sua autoria, a estreia dos Três Poemas (Op. 59), a Comunhão do domingo da oitava da Ascensão *do L'Órgão Mystique* e uma de suas improvisações.

Depois de 1933, a pressão do manual Positivo foi abaixada para ganhar amplitude na dinâmica, principalmente para poder realizar uma dinâmica *piano*. Tournemire queria realizar uma diferença maior entre os manuais Principal e o Positivo. Esse fator e a reginação específica do órgão faz com que a obra do compositor seja estritamente ligada à Igreja Sainte Clotilde de Paris:

..... Sainte Clotilde, um instrumento menos brilhante que os Caville-Colls das igrejas Sainte Suplice ou Notre Dame, porém mais poético. A eficácia da música de Tournemire é em grande parte dependente da reginação correta do órgão e o chamado efeito acústico de catedral (KRATSENZTEIN, 1982, p, 93)<sup>12</sup>

O órgão de Sainte Clotilde possuía três teclados como mostra a figura da console:



<sup>12</sup> Sainte Clotilde, an instrument less brilliant than the Caville-Colls at Sainte Suplice or Notre Dame, but more poetic. The effectiveness of Tournemire's music is largely dependent on the right organ sound and on so-called cathedral acoustic (Kratsenztein, 1982, p, 93).



Figura 3. Mesa de comando do órgão da Igreja Sainte Clotilde

Segue a regização do órgão com a reforma de Tournemire. Os nomes em negrito representam os registros acrescentados pelos organeiros sob a orientação de Torunemire (Quadro 4).

<b>GREAT</b>	<b>POSITIF</b>	<b>RECITATIF</b>	<b>PEDAL</b>
15 registros	15 registros	16 registros	10 registros
Montre 16' <sup>13</sup>	Bourdon 16'	<b>Quintaton 16'</b>	Soubasse 32'
Bourdon 16'	Montre 8'	Flute harmonique 8'	Contrebasse 16'
Montre 8'	Flute harmonique 8'	Bourdon 8'	<b>Soubasse 16'</b>
Flúte harmonique 8'	Bourdon 8'	Viole de gambe 8'	Flute 8'
Bourdon 8'	Viole de gambe 8'	Voix céleste 8'	* <b>Quinte 5 1/3</b>
Viole de gambe 8'	<b>Salicional 8'(3)</b>	*Flute4'	Flute 4'
Prestant 4'	Prestant 4'	* <b>Nasard 2 2/3</b>	*Bombarde 16'
*Octave 4'(2)	*Flute 4'	*Octavin 2'	*Basson 16'
*Quinte 2 2/3	*Quinte 2 2/3	* <b>Tierce 1 3/5'</b>	*Trompette 8'
Doublette 2'	*Doublette 2'	* <b>Plein-Jeu IV</b>	*Clairon 4
<b>Cornet V</b>	* <b>Tierce 1 3/5</b>	* <b>Bombarde 16'</b>	
*Plein-jeu VII	* <b>Piccolo 1</b>	*Trompette 8	
*Bombarde 16	*Plein jeu harmonique III-VI	Basson-Hautbois 8'	
*Trompette 8'	*Trompette 8'	* <b>Clarinete 8'(1)</b>	
*Clairon 4'	*Clairon 4'	Voix humaine 8'	
		*Clairon 4'	

Quadro 4. Regização do órgão da Igreja Sainte Clotilde após a ampliação de 1933

## 1.1 Órgão da Capela São José do CentroUniversitário La Salle

No Rio Grande do Sul não existe órgão de tubos com características similares ao do órgão da Igreja de Sainte Clotilde. Na Capela São José do Unilasalle há um órgão de tubos Bohn de tração pneumática que recentemente

<sup>13</sup> A apóstrofe que aparece após o número (Exemplo: 16') indica o tamanho aproximado do tubo do órgão na media em pés, onde 1 pé é igual a 0,30m.

foi ampliado e recebeu uma mesa de comando digital Johannus, modelo Rembrandt, tornado-se, assim, um órgão híbrido, com sons acústicos e sampleados<sup>14</sup>. Com essa ampliação e com esses recursos tecnológicos, o instrumento se tornou eclético, possibilitando a execução de literatura de qualquer época.

A figura 4 mostra a fachada do órgão da capela São José

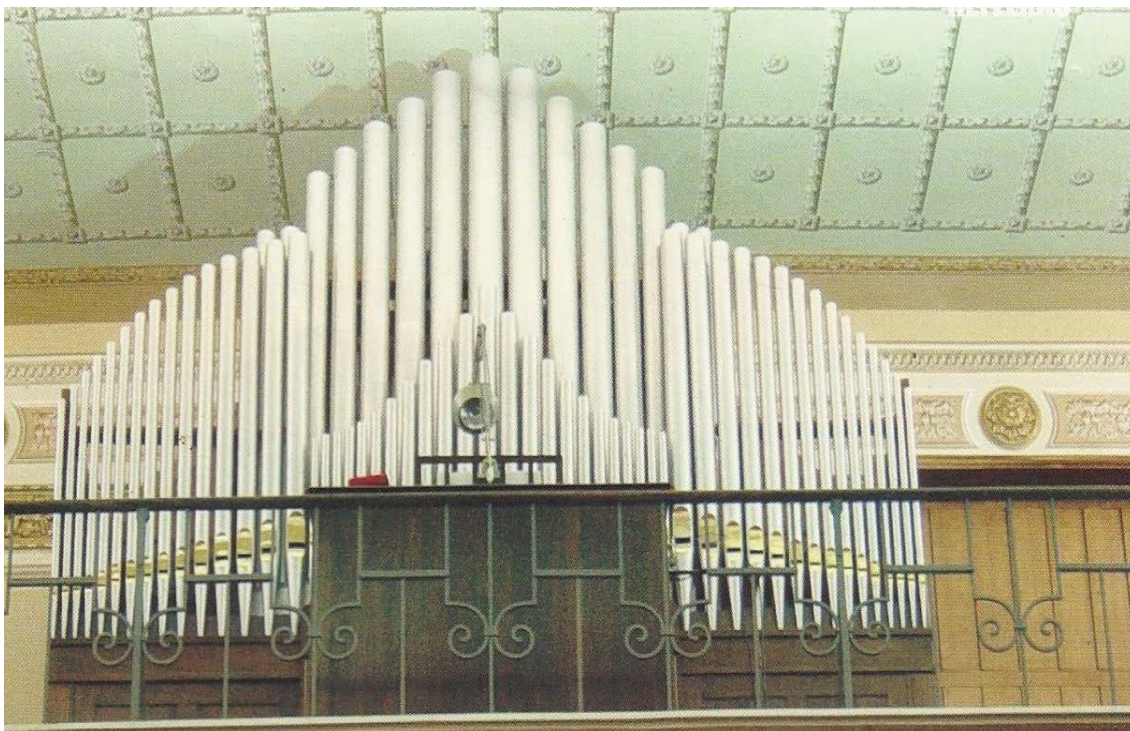


Figura 4. Fachada do órgão da Capela São José

A seguir mostrarei como realizei os efeitos de registo e dinâmicas pretendidas pelo compositor nesse novo ambiente e conceito de instrumento, ou seja, esse instrumento híbrido. O órgão da capela do Unilasalle era originalmente um órgão Bohn (1942) de 8 registros. Em 2010 passou por uma grande ampliação e agora possui 22 registros, mais uma console digital Rembrandt 3900 digital. Com essa ampliação a região metropolitana de Porto Alegre ganhou um instrumento para a realização de recitais, inclusive do Programa de pós-graduação do Instituto de Artes da UFRGS.

A Figura 5 mostra a console Rembrandt com três manuais e pedaleira:

---

<sup>14</sup> Fonte sonora oriunda de registros digitais gravados diretamente de um órgão de tubos.



Figura 4. Mesa de comando órgão da Capela São José, Unilasalle, Canoas, RS (Brasil)

A regização atual do órgão está disposta no Quadro 5, onde os registros em **negrito** são os acústicos, ou seja, do órgão de tubos e os outros correspondem aos registros sampleados.

<b>Great</b>	<b>Recitativ</b>	<b>Choir</b>	<b>Pedal</b>	<b>Accessories</b>
Open Diapason 16'	Bourdon 16'	Principal 8'	Subbass 32'	Recitativ- Great
<b>Principal 8'</b>	Open Diapason 8'	<b>Bourdon 8'</b>	Diapason 16'	Choir- Great
Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	Unda Maris 8'	<b>Subbass 16'</b>	Recitativ- Choir
<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Viola de Gamba 8'</b>	Dulciana 8'	Lieblich Gedackt 16'	Great-Pedal
Flute Celeste 8'	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Contra Violone16'	Recitativ- Pedal
Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	Erzaehler Celeste 8'	<b>Octave 8'</b>	Choir- Pedal
Gemshorn Celeste 8'	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Gedackt 8'	Tremulant Great
<b>Octave 4'</b>	Aeoline 4'	<b>Rohrflute 4'</b>	Choralbass 4'	Tremulant Recitativ
Open Flute 4'	Echo Celeste 4'	Nazard 2 2/3	Rauschpfeife IV	Tremulant Choir
Twelfth 2 2/3	Flute Twelfth 2 2/3	Flute 2'	Bombarde 32'	Midi Great
Super Octave 2'	<b>Octave 2'</b>	Tierce 1 3/5	Contra Trumpet 16'	Midi Recitativ
<b>Mixture VI</b>	<b>Waldflute 2'</b>	Octave1'	Trumpet 8'	Midi Choir
Contra Trumpet 16'	Nazard1 1/3	<b>Mixture IV</b>	Clarion 4'	Midi Pedal
<b>Trumpet 8'</b>	<b>Scharff III</b>	Krummhorn 8'		Chorus
Vox Humana 8'	Fagotto 16'	State Trumpet 8'		Intonation
Chimes	<b>Trompette 8'</b>			Antiphonal
Harp	Festival Trumpet 8'			All Recitatifs to Recitativ
	<b>Oboe 8'</b>			
	Clarion 4'			

Quadro5. Registração órgão da Capela do São José Unilassalle

## 1.2 Registração para o recital

Tendo em mãos as informações dos dois órgãos (Sainte Clotilde e Capela São José) mostrarei como realizei as minhas escolhas de registração.

Busquei não somente substituir os registros por análogos presentes no instrumento do recital, mas também tentei reproduzir o discurso sonoro baseando-me na gravação do próprio compositor quanto a contrastes, timbres e dinâmicas. O foco principal foi de utilizar a gravação acústica do órgão como base e os registros sampleados foram acrescentados somente quando estritamente necessário e, mesmo assim, com um volume de 65%<sup>15</sup>.

No início da partitura a primeira indicação de gravação é: "R. Tutti sans 16'; G.P. Péd. *Tutti*". Isto significa que no teclado *Recitatif* deve-se usar um *Tutti* sem 16' e *Tutti no Grande Orgue*, Positif e Pedal. Como no compasso de anacruse está escrito "G.P.R", deve-se acoplar os teclados P e R ao *Grande Orgue* (Quadro 6). Logo abaixo da partitura, o número correspondente (1, por exemplo) contém a gravação completa adaptada ao órgão da Capela São José. Para a segunda gravação original, no c. 2, indicada pelo número 2, segue abaixo da mesma forma, e assim por diante em todos os quadros que seguem. Nos quadros também aparecem os outros nomes para os manuais (*Grande Orgue* = Great, etc.) que são utilizados no órgão Joahannus/Bohn.

---

<sup>15</sup> O órgão digital permite a regulação do volume dos registros sampleados.

R. Tutti sans 16  
G.P. Péd. Tutti

**Moderato** ♩ = 72 *rit.* **Largo** ♩ = 46 *rall.*

Manuale

G. P. R. **ff** **p**

(G. P. Péd. Fonds 16-8-4)<sup>2</sup>

Pédale

Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
<b>Principal 8'</b>	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
Open Flute 4'	<b>Octave 2'</b>	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
Super Octave 2'	<b>Waldflute 2'</b>	<b>Mixture IV</b>		
<b>Mixture VI</b>	<b>Scharff III</b>			
<b>Trumpet 8'</b>	<b>Oboe 8'</b>			

Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
<b>Principal 8'</b>	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
			Gedackt 8'	Choir- Pedal

Quadro 6. Registração na Capela São Jose, c. 1- 4

No c. 2 há um *decrescendo* de registração e no c.3, um de dinâmica até a conclusão da frase no c. 4; no compasso 5 retorna o *tutti* inicial. Embora não exista indicação do compositor, no c. 23 decidi fazer uma troca de manual, passando do *Grande Orgue* para o *Positif*, para obter uma registração um pouco mais suave, iniciando um efeito de *decrescendo* até a troca de manual para o *Recitatif*, c. 27. O *tutti* retorna no c. 30 novamente no *Grande Orgue*. No c.36 temos um retorno da segunda registração proposta, interrompida nos c. 38-39 por um *tutti* sem as palhetas e sem a mistura do *Grande Orgue* para dar variedade e diminuir a dinâmica.

Meno vivo ♩ = 84

38

*ff*

Tutti <sup>3</sup>

39

Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
Principal 8'	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
Open Flute 4'	<b>Octave 2'</b>	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
Super Octave 2'	<b>Waldflute 2'</b>	<b>Mixture IV</b>		
	<b>Scharff III</b>			

Quadro 7. Registração c. 38

No c.40 (Exemplo 61), mesmo não sendo indicado, mudei para o *Positif*, para poder utilizar a caixa expressiva. Se tivesse mantido esse trecho no *Grande Orgue*, não teria como realizar o *decrescendo* indicado. No c. 44 voltei para o *Recitatif*, dando continuidade ao *decrescendo* e, no c. 48, a mão direita vai para o *Grande Orgue*.

Exemplo 60. Mudança de manual para a realização de dinâmica

No c. 52 iniciei um *crescendo*, começando com a mistura (de três fileiras) no Swell (Scharff), conforme o Quadro 8.

Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
Principal 8'	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
Open Flute 4'	<b>Octave 2'</b>	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
Super Octave 2'	<b>Waldflute 2'</b>			
	<b>Scharff III</b>			

Tabela 8. Registração do c. 52

Acrescentei mais duas Misturas no c. 56 (Mistura IV do Great e Mistura IV do Recitatif (Quadro 9).



**Animato** ♩ = 104

56

**ff**

G. P. R.

**Tutti**<sup>5</sup>

Great / Grande	Swell / Recitativ	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
<b>Principal 8'</b>	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
Open Flute 4'	<b>Octave 2'</b>	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
Super Octave 2'	<b>Waldflute 2'</b>	<b>Mixture IV</b>		
<b>Mixture VI</b>	<b>Scharff III</b>			

Quadro 9. Registração do c. 54-*crescendo*

Por fim, chega-se a *tutti* no c.60 para finalizar o *crescendo*, que além das misturas, contém as palhetas. Esse *tutti* permanece até o c. 61, o auge e final da primeira parte da obra (Quadro 10).

58 **Largo** ♩ = 54 **Vivo** ♩ = 100 *poco ced.*

*fff a piacere*

6

P. R.

Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
Principal 8'	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
Geigen Diapason 8'	Stopped Flute 8'	Bourdon 8'	Subbass 16'	Choir- Great
Rohrflute 8'	Vox Celeste 8'	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
Gemshorn 8'	Octave 4'	Octave 4'	Contra Violone 16'	Great-Pedal
Octave 4'	Koppelflute 4'	Rohrflute 4'	Octave 8'	Swell- Pedal
Open Flute 4'	Octave 2'	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
Twelfth 2 2/3	Waldflute 2'	Mixture IV		
Super Octave 2'	Scharff III			
Trumpet 8'	Oboe 8'			

Quadro 10. Registração do c. 58 - *Tutti*

61 **Lento** ♩ = 56 *rall.* **Piu animato** ♩ = 92

*mf*

*p*

(G. P. Péd. Fonds 16-8-4) <sup>2</sup>

Péd. P. R.

Exemplo 61. Registração, c. 61. Retorno da segunda registração

No c. 59 retornei com a segunda registração conforme solicitado por Tournemire. No início do adágio central há uma mudança total de registração. Começando no c. 70, há apenas com uma base de 8, e Oboé solo, conforme o quadro 11:

68 **Lento** ♩ = 56

R. Fonds 8, Hautbois

Great / Grande Rohrflute 8'	Swell / Recitatif Vox Celeste 8' Oboe 8'	Choir / Positif Bourdon 8'	Pedal Subbass 16'	Accessories / Accop
--------------------------------	--	-------------------------------	----------------------	---------------------

Quadro 11. Registração do c. 68. Mudança de registração

Do c. 74 aoc. 86 a registração se mantém sem alterações, porém a caixa expressiva atua bastante, pois estamos no *Recitatif*, manual que recebeu várias alterações sugeridas por Tournemire, como a diminuição da pressão do fole e o aumento do móvel que armazena o *Recitatif*. Essas alterações aumentaram o efeito dinâmico da caixa expressiva, proporcionando a maior amplitude da dinâmica. (Quadro 12)

72 **Lento** ♩ = 54 *rall.*

R. Bourdon 8, Voix humaine, Trémolo

Great / Grande Geigen Diapason 8' Rohrflute 8' Open Flute 4' Vox Humana 8'	Swell / Recitatif Stopped Flute 8' Vox Celeste 8' Oboe 8'	Choir / Positif Bourdon 8' Rohrflute 4'	Pedal Subbass 16' Lieblich Gedackt 16' Octave 8' Gedackt 8'	Accessories / Accop Tremulant Swell
--	--	---	---	--

Tabela 12. Registração do c. 72. Registração adágio

Um *crescendo* indicado pelo compositor do c. 85-87 irá nos conduzir à transição que vai do c. 89-108, maior ponto de articulação da peça (Quadro 13).

85 R. Fonds 8, Hautbois  
R.  
*p*  
*sempre p*  
*rall.*  
(P. Fonds 8-4)  
R. + Anches 8-4  
Flûte 4, Octavin 2  
Péd. R.

Great / Grande	Swell / Recitativ	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
Principal 8'	Open Diapason 8'	Principal 8'	Subbass 16'	Tremulant Swell
Geigen Diapason 8'	Stopped Flute 8'	Bourdon 8'	Lieblich Gedackt 16'	Sweel-Pedal
Rohrflute 8'	Vox Celeste 8'	Erzaehler 8'	Octave 8'	
Octave 4'	Octave 4'	Octave 4'	Gedackt 8'	
Open Flute 4'	Koppelflute 4'	Rohrflute 4'	Choralbass 4'	
Vox Humana 8'	Waldflute 2'			
	Oboe 8'			

Tabela 13. Registração do c. 85

Um novo *crescendo* ocorre a partir do c. 92, onde optei por fazê-lo sem o registro de 16' como o compositor sugere, pois no instrumento híbrido do recital acarretava um efeito de saturação do som (Quadro 14).

92

*mf*

G. P. R.

(G. P. + Fonds 16)

*f*

(P. Tutti)<sup>10</sup>

Péd. G. P. R.

Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
<b>Principal 8'</b>	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
Open Flute 4'	<b>Octave 2'</b>	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
Super Octave 2'	<b>Waldflute 2'</b>	<b>Mixture IV</b>		

Quadro 14. Registração do c.92

Novamente ocorre um *crescendogradativo* nos c.95-99 e por fim, o *tutti* do inicio da terceira parte c.108. Iniciei apenas com uma mistura, Scharff III.(Quadro 15).

92

*mf*

G. P. R.

(G. P. + Fonds 16)

*f*

(P. Tutti) <sup>II</sup>

Péd. G. P. R.

Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
<b>Principal 8'</b>	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
Open Flute 4'	<b>Octave 2'</b>	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
Super Octave 2'	<b>Waldflute 2'</b>			
	<b>Scharff III</b>			

Quadro 15. Registração do c. 94

A seguir, acrescente mais duas misturas: Mixtur IV e Mixtur VI (Quadro 16):

98 **Animato** ♩ = 104

**ff**

**Tutti**<sup>12</sup>

12	Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
	Principal 8'	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
	Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
	<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
	Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
	<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
	Open Flute 4'	<b>Octave 2'</b>	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
	Super Octave 2'	<b>Waldflute 2'</b>	<b>Mixture IV</b>		
	<b>Mixture VI</b>	<b>Scharff III</b>			

Quadro 16. Registração do c. 98. Acréscimo de Mixtur IV e VI

No início da última seção acrescentei duas palhetas: Trumpet 8' e oboé 8' (Quadro 17).

108 **Largo** ♩ = 50 *poco rit.*

**fff**

**13**

13	Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
	Principal 8'	Open Diapason 8'	Principal 8'	Diapason 16'	Swell- Great
	Geigen Diapason 8'	<b>Stopped Flute 8'</b>	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Subbass 16'</b>	Choir- Great
	<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Vox Celeste 8'</b>	Erzaehler 8'	Lieblich Gedackt 16'	Swell- Choir
	Gemshorn 8'	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	Contra Violone 16'	Great-Pedal
	<b>Octave 4'</b>	<b>Koppelflute 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	<b>Octave 8'</b>	Swell- Pedal
	Open Flute 4'	<b>Octave 2'</b>	Flute 2'	Gedackt 8'	Choir- Pedal
	Super Octave 2'	<b>Waldflute 2'</b>	<b>Mixture IV</b>		
	<b>Mixture VI</b>	<b>Scharff III</b>			
	<b>Trumpet 8'</b>	<b>Oboe 8'</b>			

Quadro 17. Registração do c. 108. Registração do início da última seção.

O *Tutti* final ocorre no c.139 com o acréscimo de mais uma palheta, Trompet 8' (Quadro 18).

14	Great / Grande	Swell / Recitatif	Choir / Positif	Pedal	Accessories / Accop
	<b>Principal 8'</b>	Bourdon 16'	Principal 8'	Subbass 32'	Swell- Great
	Geigen Diapason 8'	Open Diapason 8'	<b>Bourdon 8'</b>	<b>Diapason 16'</b>	Choir- Great
	<b>Rohrflute 8'</b>	<b>Stopped Flute 8'</b>	Erzaehler 8'	Subbass 16'	Swell- Choir
	Gemshorn 8'	<b>Viola de Gamba 8'</b>	<b>Octave 4'</b>	Lieblich Gedackt 16'	Great-Pedal
	<b>Octave 4'</b>	<b>Octave 4'</b>	<b>Rohrflute 4'</b>	Contra Violone 16'	Swell- Pedal
	Open Flute 4'	<b>Koppelflute 4'</b>	Flute 2'	<b>Octave 8'</b>	Choir- Pedal
	Twelfth 2 2/3	Flute Twelfth 2 2/3	Octave 1'	Gedackt 8'	
	Super Octave 2'	<b>Octave 2'</b>	<b>Mixture IV</b>	Choralbass 4'	
	<b>Trumpet 8'</b>	<b>Scharff III</b>			
		<b>Trompette 8'</b>			
		<b>Oboe 8'</b>			

Quadro 18. Registração do c.139. *Tutti*



## **CAPÍTULO 3 - EXERCÍCIOS PARA A EXECUÇÃO DE TRECHOS DIFÍCEIS**

Ward afirma que enquanto a análise musical apresenta as possibilidades mais claras para o aluno entender os elementos estruturais da música é o intérprete que tem a vantagem de poder ensinar na prática, isto é, “ensinar praticando” (2004 p. 249). Partindo do princípio de que como intérpretes somos tutores de nossa performance, e alicerçado pela análise apresentada no primeiro capítulo, selecionei os trechos que possuem maior complexidade técnica e criei exercícios para buscar uma interpretação mais fiel possível.

### 1- Trecho c. 23-26

O primeiro trecho é dos c. 23-26 e sua complexidade é devido às texturas simultâneas com ritmo acelerado na mão esquerda.

The musical score for Example 62 consists of four systems of staves, numbered 23 to 26. Each system includes a right-hand staff (Manuale) and a left-hand staff (Pedale). The right-hand part features a melodic line with slurs and ties, while the left-hand part has a dense, rhythmic pattern of eighth notes. The Pedale section is indicated in the bass clef.

Exemplo 62. Trecho difícil 1, c. 23-26. Complexidade técnica devido ao ritmo acelerado da mão esquerda com varias texturas

Na primeira etapa combinei mão esquerda com pedal(Exemplo 63) e posteriormente mão direita com pedal(Exemplo 64), lembrando que, neste último, as pausas são tão importantes quanto as notas executadas.

23 Flute 8'+2'

Manuale (m.e.)

Pedale

Trumpet 8'

24

25

26

Exemplo 63. Trecho difícil 1, c. 23-26. Mão esquerda com pedal

The image shows a musical score for two parts: *Manuale (m.d.)* and *Pedale*. The *Manuale* part is for Oboe 8' and the *Pedale* part is for Principal 8'. The score is in 4/4 time and has a key signature of two flats. The *Manuale* part has a melodic line with a long slur over measures 23-26. The *Pedale* part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs. Measures 24, 25, and 26 show the continuation of the *Manuale* part and the *Pedale* accompaniment.

Exemplo 64. Trecho difícil 1, c. 23-26. Mão direita com pedal

Segue um exercício de percepção e definição da articulação dos planos sonoros. Nos c. 23-26 retirei a voz mais movimentada da mão direita, colocando-a no pentagrama intermediário para se ouvir o diálogo entre esta voz e o pedal (Exemplo 65), a mão direita sustenta acordes. Busquei individualizar as vozes para deixá-las homogêneas, depois as relacionei entre si para definir as articulações para estabelecer os planos sonoros.

Em um primeiro momento é necessário executar os trechos em teclados separados com gravações contrastantes conforme consta nos exercícios. Desta forma, as vozes ficam mais evidenciadas.

23 Flute 8'

Manuale

Oboe 8'

Pedale

Principal 4'

26

Exemplo 65. Trecho difícil 1, c. 23-26. Planos sonoros distintos, mão esquerda e pedal/mão direita

23 Oboe 8'

Manuale

Flute 8'+2'

Pedale

Principal 8'

24

25

26

Exemplo 66. Trecho difícil 1, c. 23-26. Planos sonoros, Mão direita e pedal/ mão esquerda

Este exercício visa buscar o *cantábile* da voz da mão direita com a mão esquerda, executando o *ostinato* rítmico em uma textura de melodia acompanhada.

## 2- Trecho c.106-107

Essa complexidade técnica ocorre no solo de pedal (Exemplo 67).

106

Pedale

Exemplo 66. Trecho difícil, 2 c. 106-107

Neste trecho primeiro o passo é a delineação do pedilhado que deverá ser mantido em todos os exercícios. Os símbolos acima da pauta referem-se ao pé direito, abaixo da pauta para o pé esquerdo; símbolos como um 'V' virado é indicação de ponta de pé e U é para uso de calcanhar.

106

Pedale

Exemplo 67. Trecho difícil 2 c. 106-107 pedilhado

Em seguida criei exercícios baseado no princípio do “fraseado fictício de Busoni”, pensando em gestos que compreendem 4 notas: o primeiro começando na primeira semicolcheia de cada tempo (Exemplo 68); no próximo exercício a ligadura é deslocada para a segunda semicolcheia e se estende até a primeira semicolcheia do tempo seguinte (Exemplo 69). Continuei com essa técnica sucessivamente até passar por todas as semicolcheias em grupos de quatro (Exemplos 70 e 71).

Nestes exercícios o objetivo é tocar cada gesto com as diferentes articulações várias vezes para a sua compreensão e posteriormente, tocar o solo de pedal inteiro mantendo a articulação, criando a cada novo exercício uma nova maneira de ver o agrupamento das notas. Com isso o fluxo da música ficará bem delineado.

É importante salientar que o pedilhado deve ser mantido em todos os exercícios. A registrarão não deve conter somente registros graves; deve-se tocar inicialmente com uma registrarão aguda, que contenha registros de 8' ou 4' pés para deixar mais nítida e limpa a articulação.

106

Pedale

Exemplo 68. Trecho difícil 2, c. 106-107. Articulação 1.

106

Pedale

Exemplo 69. Trecho difícil 2, c. 106-107. Articulação 2.

106

Pedale

Exemplo 70. Trecho difícil 2, c. 106-107. Articulação 3

106

Pedale

Exemplo 71. Trecho difícil 2, c. 106-107. Articulação 4

O exercício seguinte procura executarsomente as notas do pé direito, deixando pausa para as notas do pé esquerdo.É importante executar esse exercício com metrônomo para respeitar as pausa e criarmos uma consciência temporal.Tocar sem o pé esquerdo exercita a dificuldade corporal do trecho, isto é, ter que girar o corpo e estender a perna para uma amplitude não muito comum. Ao juntar os pés, isto ficar mais natural, pois o corpo acompanha o movimento (Exemplo 72).

106

Pedale

Exemplo 72.Trecho difícil2, c. 106-107.Somente pé direito

O próximo exercício parte do mesmo princípio do anterior, agora apenas com o pé esquerdo(Exemplo 73).

106

Pedale

Exemplo 73. Trecho difícil 2, c. 106-107.Somente pé esquerdo



O Exercício do Exemplo 74 para o solo de pedal serve para desenvolver a articulação do calcanhar e ponta do pé esquerdo, buscando clareza e agilidade. Conforme Ritchie e Stauffer (2000, p. 89) esta técnica chama-se *pivoting*, ou seja, utilizar uma nota como pivô com o calcanhar e executar as duas notas vizinhas com a ponta. Neste caso, a nota pivô é sempre a primeira nota de cada célula rítmica (Exemplo 74).

Exemplo 74. Trecho difícil 2, c. 106-107. pé esquerdo com nota pivô

3 Trecho c.109-111:dificuldade rítmica e de andamento.

Exemplo 75. Trecho difícil 3, c. 110-112

O exercício confeccionado para os c. 109-111 necessita primeiro definir o dedilhado a ser utilizado (Exemplo 76), porém, como acredito que o dedilhado é uma questão pessoal, e deve ser pensado de acordo com a anatomia da

mão e possibilidades do intérprete, os dedilhados aqui propostos são apenas sugestões e devem ser adotados conforme acharem necessário.

The image shows a musical score for Example 76. It is a three-staff piece in 4/4 time, marked 'Presto' with a tempo of 152 quarter notes per minute. The top two staves are labeled 'Manuale' (right and left hands), and the bottom staff is labeled 'Pedale'. The music starts at measure 110. The right hand has a complex melodic line with many triplets and sixteenth-note runs. The left hand and pedal parts are more rhythmic and harmonic, with some triplet patterns. The key signature has two flats.

Exemplo 76. Trecho difícil 3, c. 110-11. Dedilhado

Devido ao andamento que o compositor sugere para a execução desse trecho no Exemplo 77, a melhor maneira de realizá-lo é utilizando duas mãos, com registrações contratantes em dois manuais, como nos exercícios anteriores, para caracterizar o movimento e a articulação de cada mão (Exemplo 77).

The image shows a musical score for Example 77. It is a two-staff piece in 4/4 time, labeled 'Manuale'. The top staff is for the right hand and the bottom staff is for the left hand. The music starts at measure 110. Both hands have complex melodic lines with many triplets and sixteenth-note runs. The key signature has two flats.

Exemplo 77 Trecho difícil 3, c. 110-11. Manuais separados com registração distintas

Após a execução em teclados distintos com registrações diferentes passamos a executar o trecho pensando em articulações contrastantes: *staccato* na mão direita e *legatona* mão esquerda. Começamos com registrações distintas e em seguida com registrações cada vez mais semelhantes, procurando diferenciar as linhas pela articulação. Por

fim, podemos executar o trecho no mesmo teclado, como no original, mas com as articulações distintas (Exemplo 78).

Exemplo 78 Trecho difícil 3, c. 110-111. Articulações distintas

Este exercício é a inversão das articulações do anterior e deve ser executado com o mesmo processo de estudo delineado no Exercício 78 (Exemplo 79).

Exemplo 79 Trecho difícil 3, c. 110-111. Articulações distintas

#### 4-Trecho c. 118-122: dificuldade rítmica e de andamento rápido

Exemplo 80. Trecho difícil 4, c. 118-122

Esses compassos possuem dificuldades similares ao exercício anterior, por isso o procedimento da elaboração dos exercícios é igual, observando os seguintes passos:

- Dedilhado proposto (Exemplo 81)

The musical score for Example 81 is presented in three systems. The first system (measures 118-119) features a right hand (Manuale) with complex triplets and a left hand (Pedale) with a long note. The second system (measures 120-121) continues the right hand with more triplets and the left hand with a long note. The third system (measures 122) shows the right hand with a 'cort' marking and the left hand with a long note.

Exemplo 81. Trecho difícil 4, c. 118-122. Dedilhado

- Separação em dois pentagramas, um para cada mão e execução do trecho com registrações distintas (Exemplo 82):

The musical score for Example 82 is presented in two systems. The first system (measures 118-119) shows the right hand (Manuale) with triplets and the left hand with a long note. The second system (measures 120-121) shows the right hand with a long note and the left hand with a long note.

Exemplo 82. Trecho difícil 4, c. 118-122. Pentagramas diferentes com registrações distintas

- Diminuir a diferença tímbrica dos registros e distinguir entre a articulação dos *staccati* e *legato* (Exemplo 83)

Exemplo 83. Trecho difícil 4, c. 118-122. Articulações diferentes

- Inversão da articulação do exercício anterior (Exemplo 83)

Exemplo 84. Trecho difícil 4, c. 118-122.

## 5 - Trecho c.138-140: dificuldade rítmica e de andamento rápido

Exemplo 85. Trecho difícil 5,c. 139-141

Os três exercícios a seguir seguem os mesmos procedimentos dos exercícios propostos para os dois trechos anteriores por apresentar a mesma textura.

- Dedilhado proposto (Exemplo 86)

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'Manuale' and 'Pedale', covers measures 139-140. The 'Manuale' part consists of two staves (treble and bass clef) with complex chordal textures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The 'Pedale' part is a single bass clef staff with a whole note chord in each measure. The second system, labeled '141', shows measures 141-142. The 'Manuale' part continues with similar chordal textures and fingerings, while the 'Pedale' part remains empty.

Exemplo 86. Trecho difícil 5, c. 139-141. Dedilhado

- Separação em dois pentagramas, um para cada mão e execução do trecho com registrações distintas (Exemplo 87).

The image shows a single system of musical notation labeled 'Manuale'. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The music features a sequence of chords and triplets. The notation is designed to be played on two separate staves, one for each hand, with distinct registrations for each.

Exemplo 87. Trecho difícil 5, c. 139-141. Manuais e registrações distintas

- Diminuir a diferença tímbrica dos registros e distinguir entre a articulação dos *staccati* e *legato* (Exemplo 88)

The image shows a single system of musical notation labeled 'Manuale'. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The music features a sequence of chords and triplets, similar to Example 87. The notation is designed to be played on two separate staves, one for each hand, with distinct articulations for each.

Exemplo 88. Trecho difícil 5, c. 139-141. Articulações distintas

- Inversão da articulação do exercício anterior (Exemplo 89).

*Manuale*

The musical score is for the left hand (Manuale) in 4/4 time, featuring complex articulations and triplets. It consists of two staves. The upper staff contains a series of chords, each marked with a triplet '3' and a slur. The lower staff contains a series of eighth notes, also marked with a triplet '3' and a slur. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Exemplo 89. Trecho difícil 5, c. 139-141. Articulações distintas

## CAPÍTULO 4 - EDIÇÃO DE PERFORMANCE

Na edição de performance organizei todas as informações coletadas junto à partitura no intuito de realizar uma síntese do trabalho. A edição de performance é um maneira impressa de registrar todo o processo de preparação de uma obra para o recital e também de tornar esse registro em uma ferramenta pedagógica para futuras performances da obra.

A edição de performance contém as seguintes informações:

- O dedilhado e pedilhado usados para o meu recital das seções mais complexas foram anotados na partitura;
- As notas de rodapé contêm a gravação que utilizei no recital realizado na Capela São José do Centro Universitário Lasalle e;
- Os exercícios elaborados para os trechos de maior complexidade também estão localizados nas notas de rodapé.

A disposição dos registros do órgão Johannus/Bohn, instrumento híbrido localizado na Capela São José no Unilasalle onde realizei meu recital de mestrado encontra-se no Quadro 5 (p.67).



# V - Choral - Improvisation

## sur le "Victimæ paschali"

Reconstituées par  
Maurice Duruflé, 1902-1986

Charles Tournemire, 1870-1939

R. Tutti sans 16'<sup>1</sup>  
G.P. Péd. Tutti

**Moderato** ♩ = 72 *rit.* **Largo** ♩ = 46 *rall.*

*Manuale*

G. P. R. **ff** **p**

(G. P. Péd. Fonds 16-8-4)

*Pédale*

Péd. G. P. R.<sup>2</sup>

**Moderato** ♩ = 72

**ff** *m. d.*

<sup>1</sup> **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2', Mixture VI, Trumpet 8'

**Swell / Recitatif:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2', Scharff III, Oboe 8'

**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2', Mixture IV

**Pedal:** Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

**Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

<sup>2</sup> **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4'

**Swell / Recitatif:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4'

**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4'

**Pedal:** Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

**Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

8

*m. g.*

11

*grandioso*

15

18

*espressivo*

*poco string.*

U A U A U A U A U A

22 *Tempo* ♩ = 72

## 1º Exercício:

23

Manuale (m.d.)

Pedale

## 2º Exercício:

23

Manuale (m.e.)

Pedale

24

25

26

## 3º Exercício:

23

24

25

26

*poco rit.*

R. *mf* *cresc.* *f*

30

**Animato** ♩ = 104

G. P. R. *ff*

32 **Largo** ♩ = 56 *poco rit.* **Animato** ♩ = 104 *mf*

(G. P. Péd. Fonds 16-8-4)

35 *cresc.*

37 **Meno vivo** ♩ = 84 *ff* **Tutti**<sup>3</sup>

<sup>3</sup>Great / Grande: Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2'  
 Swell / Recitatif: Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2',  
 Scharff III

Choir / Positiv: Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2', Mixture IV

Pedal: Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

Accessories / Accop.: Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

39

*f*

(G. P. Péd. Fonds 16-8-4)<sup>2</sup>

U A U A

41

*p* *mf*

43

Moderato ♩ = 60

*p subito* *f*

<sup>2</sup> Great / Grande: Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4'

Swell / Recitatif: Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4'

Choir / Positiv: Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4'

Pedal: Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

Accessories / Accop.: Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

46 *accelerando* G. P. R.

49  $\text{♩} = 72$

51

(P. Tutti)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2'  
**Swell / Recitativ:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2',  
 Scharff III

**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2'

**Pedal:** Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

**Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

**Animato** ♩ = 104

<sup>5</sup> **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2', Mixture VI

**Swell / Recitativ:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2', Scharff III

**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2', Mixture IV

**Pedal:** Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

**Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal



59 **Largo** ♩ = 54 **Vivo** ♩ = 100 *poco ced.*

*fff* *a piacere* P. R. R.

60 **Largo** ♩ = 54 **Vivo** ♩ = 100 *poco ced.*

G. P. R. *fff* *a piacere* P. R. R. ("Tutti")<sup>6</sup>

61 **Lento** ♩ = 56 *rall.* **Piu animato** ♩ = 92 G. P. R.

*mf* *p* (G. P. Péd. Fonds 16-8-4)<sup>2</sup> Péd. P. R.

<sup>6</sup> Great / Grande: Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2', Mixture VI, Trumpet 8'

Swell / Recitativ: Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2', Scharff III, Oboe 8'

Choir / Positiv: Principal 8', Bourdon 8', Erzachler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2', Mixture IV

Pedal: Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

Accessories / Accop.: Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

<sup>2</sup> Great / Grande: Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4'

Swell / Recitativ: Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4'

Choir / Positiv: Principal 8', Bourdon 8', Erzachler 8', Octave 4', Rohrflute 4'

Pedal: Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

Accessories / Accop.: Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

64 P. R. *f* G. P. R. P. R. *dim.* *mf* *p*

67 *Lento* ♩ = 56 *Molto rall.*

*mf* *p*

R. Fonds 8, Hautbois <sup>7</sup>

72 *Lento* ♩ = 54 *rall.*

*pp* *mf* *pp* *p* *mf* *molto espress.* *p*

R. Bourdon 8, Voix humaine, Trémolo <sup>8</sup>  
 P. Flûte 8  
 G. Fonds 8-4  
 Péd. Bourdons 16-8

<sup>7</sup>Great / Grande: Rohrflute 8'  
 Swell / Recitatif: Vox Celeste 8', Oboe 8'  
 Choir / Positiv: Bourdon 8'  
 Pedal: Subbass 16'

<sup>8</sup>Great / Grande: Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Open Flute 4', Vox Humana 8'  
 Swell / Recitatif: Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Oboe 8'  
 Choir / Positiv: Bourdon 8', Rohrflute 4'  
 Pedal: Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Octave 8', Gedackt 8'  
 Accessories / Accop.: Tremulant Swell

## Poco più lento ♩ = 50

76

*court* **Molto lento** ♩ = 44 *rall.* **Tempo** ♩ = 44

81

## R. Fonds 8, Hautbois

R.

85

(P. Fonds 8-4)

R. + Anches 8-4

Flûte 4, Octavin 2<sup>9</sup>

Péd. R.

<sup>9</sup> **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Octave 4', Open Flute 4', Vox Humana 8'  
**Swell / Recitativ:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Waldflute 2', Oboe 8'  
**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4'  
**Pedal:** Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Octave 8', Gedackt 8', Choralbass 4'  
**Accessories / Accop.:** Tremulant Swell, Sweet-Pedal

**Moderato** ♩ = 88

88 G. P. R.

*p* *cresc.*

90 *poco a poco*

92 *mf* *f* *animando poco a poco*

G. P. R.

10 (G. P. + Fonds 16)

(P. Tutti)<sup>11</sup>

Péd. G. P. R.

<sup>10</sup> **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2'  
**Swell / Recitatif:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2'  
**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2', Mixture IV  
**Pedal:** Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'  
**Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

<sup>11</sup> **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2'  
**Swell / Recitatif:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2',  
 Scharff III  
**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2'  
**Pedal:** Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'  
**Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

95

*sempre cresc.*

98

**Animato** ♩ = 104

***ff***

*Tutti*<sup>12</sup>

102

<sup>12</sup> **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2', Mixture VI

**Swell / Recitatif:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2', Scharff III

**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2', Mixture IV

**Pedal:** Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

**Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

*Sempre animando*

104

106 **Presto** ♩ = 132

4º Exercício:

106 *Pedale*

5º Exercício:

106 *Pedale*

6º Exercício:

106 *Pedale*

7º Exercício:

106 *Pedale*

8º Exercício:

106 *Pedale*

9º Exercício:

106 *Pedale*

10º Exercício:

106 *Pedale*

108 **Largo** ♩ = 50 *poco rit.* **Presto** ♩ = 152

111 **Largo** ♩ = 50

## 11º Exercício:

Manuale

## 12º Exercício:

Manuale

## 13º Exercício:

Manuale

13 **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Super Octave 2', Mixture VI, Trumpet 8'

**Swell / Recitativ:** Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Vox Celeste 8', Octave 4', Koppelflute 4', Octave 2', Waldflute 2', Scharff III, Oboe 8'

**Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2', Mixture IV

**Pedal:** Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8'

**Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

## Allegro ♩ = 92

114

6 6

6 6

6 6

## Largo ♩ = 50

116

6 6

6 6

U A

## Presto ♩ = 152

118

3 5 3 3 2 3 3 2 3 4 3 4 5 3 2 1 2 4

A



120

*cort.*

*R.*

## 14° Exercício:

118

Manuale

## 15° Exercício:

118

Manuale

## 16° Exercício:

118

Manuale

123 **Largo** ♩ = 50

G. P. R.

*fff*

*rall.*

U U U U U U U U

126 **Presto** ♩ = 138

U U U U U U U U

130

U U U U U U U U

134 ♩ = 144

U U U U U U U U

♩ = 152

137

139

14

17º Exercício:

139

Manuale

18º Exercício:

139

Manuale

- 14 **Great / Grande:** Principal 8', Geigen Diapason 8', Rohrflute 8', Gemshorn 8', Octave 4', Open Flute 4', Twelfth 2 2/3, Super Octave 2', Trumpet 8'
- Swell / Recitatif:** Bourdon 16', Open Diapason 8', Stopped Flute 8', Viola de Gamba 8', Octave 4', Koppelflute 4', Flute Twelfth 2 2/3, Octave 2', Scharff III, Trompette 8', Oboe 8'
- Choir / Positiv:** Principal 8', Bourdon 8', Erzähler 8', Octave 4', Rohrflute 4', Flute 2', Octave 1', Mixture IV
- Pedal:** Subbass 32', Diapason 16', Subbass 16', Lieblich Gedackt 16', Contra Violone 16', Octave 8', Gedackt 8', Choralbass 4'
- Accessories / Accop.:** Swell-Great, Choir-Great, Swell-Choir, Great-Pedal, Swell-Pedal, Choir-Pedal

## 19º Exercício:

Manuale

141

*stesso tempo* *rall.*

144

**Lento** ♩ = 60 *rall.* *molto rall.*

## CONCLUSÃO

O primeiro fator que me levou a escolher a Improvisação Coral sobre *Victimae Paschali* como tema da minha dissertação foi o fato de desejar tocá-la e por ser um ícone no repertório deste instrumento e referência dentre as obras sinfônicas para órgão. Esta obra é pouco tocada no Brasil pela falta de instrumentos que possuem registros adequados para sua execução.

A análise estilística apontou os elementos que caracterizam a obra de Tournemire como sua ligação com os temas gregorianos e variação de andamentos idiomáticos da linguagem improvisatória organística. Ao analisar outras obras do mesmo compositor constatei que a execução de suas obras sempre deve soar como uma improvisação, ou seja, uma composição em tempo real que leva em consideração as possibilidades do instrumento e o ambiente no qual ele está inserido.

O estudo do órgão de tubos sinfônico francês, que deu aos compositores uma variedade de opções tímbricas e recursos técnicos, foi determinante para minha compreensão de elementos como ritmos rápidos com *tutti*, possível graças à alavanca Barker que permitia acoplar os teclados sem deixá-los pesados demais. As variações de dinâmicas acentuadas é outro fator importante porque na reforma do órgão da Igreja Sainte Clotilde, Tournemire diminuiu a pressão dos foles possibilitando maiores contrastes de dinâmica através das caixas expressivas. Obviamente no órgão do meu recital não há alavanca Barker, mas tive que ter um cuidado especial, pois o teclado é muito mais leve e para que o som não se misturasse, devido ao andamento solicitado em *Tutti*, exagerei na articulação para conseguir obter uma interpretação adequada. Quanto à dinâmica, o órgão Johannus/Bohn recebeu uma nova caixa expressiva em 2010, o que facilitou realizar os contrastes de dinâmica com maior facilidade.

Os exercícios técnicos criados nessa dissertação foram de grande importância na construção da minha performance e na aquisição de novas estratégias de estudo. O fato de ter que transitar entre diferentes linguagens, pois na Improvisação Coral *Victimae Paschali* foi inicialmente gravada pelo

compositor (sem partitura) e somente depois de sua morte foi transcrita por Maurice Duruflé mostrou-se importante. Transformá-la novamente em som foi uma tarefa exclusiva da minha responsabilidade:

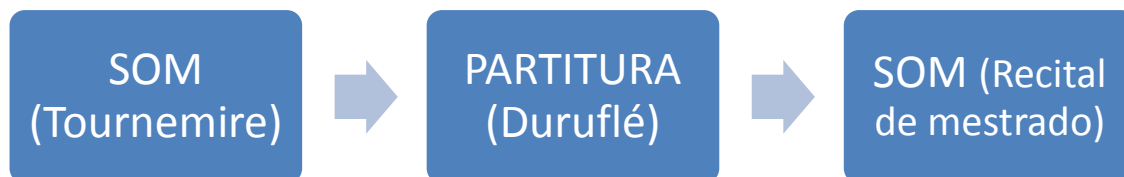


Figura 5. Construção da performance.

Este processo fez com que eu encontrasse nos exercícios uma maneira de me auto-regular no processo de aprendizagem.

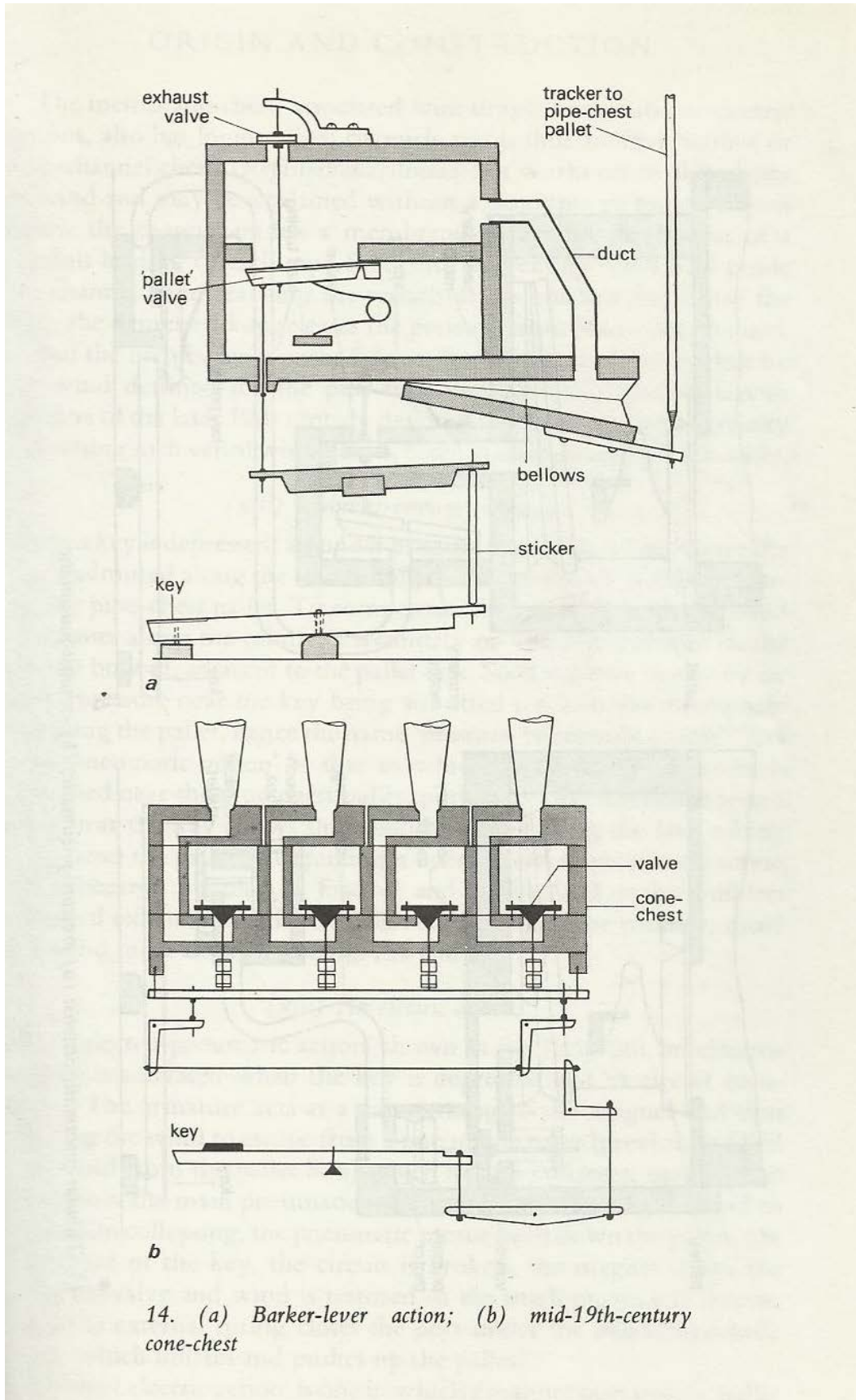
A edição de performance poderá servir de apoio para organistas que desejam executar esta obra, tanto pelos exercícios técnicos apresentados como a adaptação da gravação a outros instrumentos não sinfônicos, mas que possuem características mínimas de timbres.

Por fim, existe a questão do surgimento de instrumentos híbridos, digitais e sampleados, presentes hoje em lugares onde antes não seria possível a execução do repertório para órgão sinfônico devido ao seu custo/manutenção inferior ao do órgão de tubos. Este fato, por si, abre espaço para futuros estudos que possam vir a demonstrar a sua importância para o ensino da música organística, como utilizar essa nova tecnologia como ferramenta pedagógica e como este poderá ser utilizado como instrumento de performance.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMMER, Christine. Harper's Dictionary Music. New York: Barnes and Noble Books, 1972.
- BURNS, Richard. Organ Recording in the Early Years. Music, p. 24-25, August. 1973.
- DUPRÉ, Marcel. Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue, Exercice Préparatoires à l'Improvisation libre, v.1. Paris: Alphonse Leduc, 1937.
- \_\_\_\_\_. Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue-Traité d'Improvisation à l'Orgue, v.2.Paris: Alphonse Leduc, 1925.
- FIDOM, Hans. *Órgão improvisação: Uma introdução*. New Sound, n. 32. 2008.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, V. Claude. History of Western Music York: Norton & Company, 1970.
- IRWIN, Stevens. Dictionary of Organ Stops. 2a ed. New York: Schirmer Books, 1983.
- LARUE, Jan. Guidelines to Style Analysis. New York: Norton & Company, 1970.
- KRATZENSTEIN, Marilau. Survey of Organ Literature and Editions. Iowa: Iowa State University Press, 1980.
- RITCHIE, George H.; STAUFFER, George B. Organ Technique/Modern and Early. New York: Oxford University Press, 2000.
- TOURNEMIRE, Charles. Petite Méthode d'Orgue. Paris: Editions Max Eschig, 1949.
- \_\_\_\_\_. Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue. Paris: Editions Max Eschig, 1936.
- WARD, Vicky. *Learning Strategies in Instrumental Music Practice*. British Journal of Music Education, v.16, n. 3, p. 275-291. 2004.
- WEIDNER, Raymond Frank. The Improvisational Techniques of Charles Tournemire as Extracted from his Five Reconstructed Organ Improvisations. Tese de Doutorado, Michigan State University, 1984.
- WILLIAMS Peter. A New History of the Organ from the Present Day. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- WILLIAMS, Peter; OWEN, Barbara. The Organ-The New Grove Musical Instruments Series. New York: Norton & Company, 1988.

## ANEXO





## Anexo 2, Tração pneumática.

