

Obras para Órgão no Brasil de Hoje (1985-2005): Por que Órgão?

Any Raquel de Carvalho (UFRGS)
Bruno Maschini Alcalde (UFRGS)
Bruno Milheire Angelo (UFRGS)

Resumo: A relação cultural e histórica do órgão de tubos com a Igreja e a música sacra acarreta um inegável arquétipo estético e estilístico. Este permeia a produção para o instrumento ainda no século XXI. O objetivo deste trabalho é elucidar os motivos que incitam um compositor brasileiro contemporâneo a escrever para o órgão de tubos, tendo em vista estes aspectos. A metodologia inclui: (1) entrevistas realizadas com nove compositores, (2) análise dos dados coletados, (3) análise da linguagem musical utilizada, e (4) concepções estéticas presentes nas obras. As peças selecionadas foram compostas entre 1985-2005 e encontram-se inseridas no projeto de pesquisa “Repertório brasileiro para órgão: história, análise, apreciação estética e avaliação didática”, conduzido por Any Raquel Carvalho (UFRGS). Tem-se como resultado parcial o fato de que apenas três dentre os nove compositores são organistas. Suas obras demonstram conhecimento das especificidades do instrumento, fato importante para o gênero. Para o restante, o órgão não representa o foco de sua produção musical, sendo que a maioria possui apenas uma peça para este instrumento. A análise dos dados das entrevistas será uma contribuição para a situação atual do órgão no Brasil.

Palavras-chave: Órgão de tubos; Composição; Música Sacra; Música Contemporânea; Música Brasileira.

Abstract: *Organ Works in Brazil Today (1990-2005): Why Organ?* The cultural and historical relationship of the pipe organ with the Church and sacred music brings about an undeniable aesthetical and stylistic archetype that still permeates the output for this instrument even in the twenty-first century. The purpose of this work is to elucidate the reasons that stimulate a contemporary Brazilian composer to write music for the organ. The methodology includes: (1) interviews with nine composers, (2) analysis of the collected data, (3) analysis of the musical style, and (4) aesthetical conceptions present in the works. The chosen pieces were composed between 1990-2005 and they are studied in more detail in the research project “Brazilian organ music: history, analysis, aesthetical appreciation and didactic evaluation” supervised by Any Raquel Carvalho. Partial results consider the fact that only three out of nine the composers are organists. Nevertheless, their works demonstrate knowledge of specific details of the instrument, an important factor for this genre. For the remaining composers, the organ does not represent the main focus of their musical output -- most of them have composed only one work for this medium.

Keywords: Organ; Composition; Sacred Music; Contemporary Music; Brazilian Music.

O objetivo do presente trabalho é elucidar os motivos que incitam um compositor brasileiro contemporâneo a escrever para o órgão de tubos, tendo em vista a forte ligação cultural e histórica deste instrumento com a Igreja e a música barroca. Esta relação, ao longo dos séculos, criou um inegável arquétipo ou, até mesmo, um estereótipo, afastando consideravelmente o órgão da música feita nos séculos XX e XXI no Brasil. Um objetivo decorrente deste trabalho é divulgar, por meio de publicações, a música contemporânea para este instrumento, que por vezes não tem a divulgação suficiente para ganhar espaço no contexto sócio-cultural atualmente. Segundo SOARES (1998), “infelizmente, conhecemos muito pouco do que se tem produzido para órgão nos países latino-americanos, uma vez que não dispomos de bibliografia e musicografia abundantes sobre o assunto.”

É de grande interesse entender o que move os compositores hoje a escreverem música para órgão apesar dos fatores supracitados. Busca-se aqui um embasamento desses motivos em entrevistas realizadas através de questionários com alguns compositores brasileiros que escreveram para órgão nos últimos dez anos, tentando-se achar um esclarecimento para a pergunta sugerida no título. Diversas análises das concepções estéticas e técnicas composicionais nas peças foram realizadas na pesquisa, podendo-se contrapor as palavras do compositor com a sua obra. Essas análises foram feitas sob os pontos de vista contrapontístico, harmônico, rítmico e estrutural e por se tratar de um instrumento rico em nuances timbrísticas, uma abordagem deste aspecto mostrou-se fundamental para a finalização das análises assim como todas as outras possibilidades específicas do órgão. Embora tenha sido mantida uma metodologia uniforme, cada obra foi abordada de maneira que a linguagem própria de cada compositor fosse observada e envolveu complementarmente uma observação da biografia dos compositores, inserindo as peças em seu contexto histórico e cultural.

O questionário adotado foi dividido em três partes: a primeira trata dos dados pessoais dos entrevistados, sendo possível uma comparação de suas formações e diversas áreas de atuação profissional; a segunda parte refere-se ao conjunto de obras de cada compositor e as obras específicas para o órgão de tubos; e a terceira trata dos detalhes sobre o público, intérpretes e as circunstâncias nas quais as peças foram apresentadas. Até o momento do Salão de Iniciação Científica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (novembro de 2006), dez compositores foram contatados, sendo que apenas seis responderam ao questionário.

A análise da primeira seção do questionário (ver Anexo), que trata dos dados pessoais, permite-nos estabelecer uma ramificação evidente entre os compositores em relação a sua formação: organistas e não-organistas. Acredita-se que esta segmentação

influencia a forma com a qual o compositor aborda o instrumento devido ao contato com o órgão de tubos em maior ou menor grau. Ocorre assim, uma interferência desta divisão nos aspectos que o motivarão a compor, sendo este o ponto de partida desse estudo. Dos seis entrevistados, metade é organista. Os outros têm como instrumentos principais: piano, violão e violino respectivamente.

Outro ponto interessante foi o fato de que a grande maioria dos compositores, cinco dos seis, tem apenas uma ou duas peças para o órgão de tubos, considerando-se toda sua produção, conforme a Tabela I abaixo. A exceção neste caso é o compositor e organista mineiro Calimerio Soares, que possui, até o momento, sete obras para órgão ao longo de sua carreira. Este aspecto poderá ser fundamental para nos ajudar a compreender a situação da música para órgão no Brasil ao compararmos estes números com outros países, ou até mesmo com os instrumentos mais populares no meio musical contemporâneo.

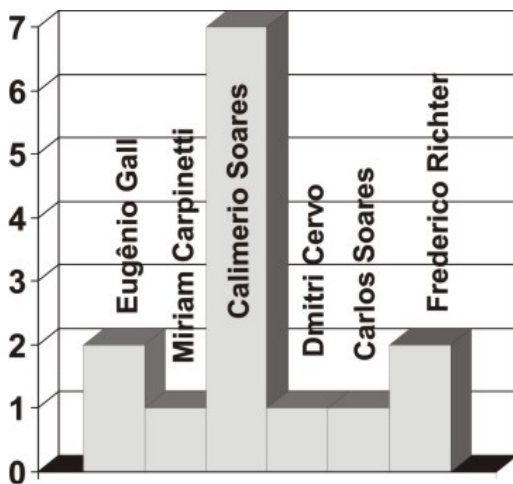


Fig. I: Número de peças para órgão de cada um dos compositores entrevistados entre 1990 e 2005.

Ao analisarmos os questionários dos compositores-organistas, quando perguntados sobre seus objetivos ao comporem para o órgão, estes expressaram que suas peças foram feitas sob a motivação de apresentação própria, encomendas e/ou concursos. Já no grupo

dos não-organistas, a motivação é sempre expressada especificamente por termos como: “para conhecer o instrumento”, “explorar sua potencialidade”, “novos meios expressivos”. Estes termos que aparecem nas entrevistas do grupo não-organista são demonstrações das abordagens composicionais diferenciadas em relação ao outro grupo, e corroboram com nossa divisão categórica, facilitando a identificação de certos elementos técnicos e estilísticos nas partituras, o que por sua vez permite a adoção de referenciais teóricos mais precisos.

Uma Continuidade de Paradigmas

Paradigmas ou padrões na música para o órgão de tubos encontram-se na forma de um vocabulário técnico, processual e estrutural que tem suas raízes principalmente na música barroca. Como este repertório está predominantemente presente na prática e ensino de órgão ainda hoje, é natural que acabe por influenciar a produção de compositores ligados mais diretamente a este meio. Além disso, há também nesses paradigmas a relação deste instrumento com a Igreja do mesmo período, e que, não de forma generalizada, permeia a produção para o órgão ainda no século XXI.

Diz Calimerio Soares (1996-1997):

No que concerne ao aspecto estético, o órgão tem sido instrumento para uso litúrgico por excelência. Apesar de suas origens profanas, albergou-se plenamente nas igrejas e catedrais, tornando-se um instrumento adequado a uma música apropriada ao recolhimento espiritual. Sua sonoridade contínua, etérea e mística é um convite à oração. Entretanto, o seu lado profano tem sido mais explorado pelos compositores a um nível plenamente artístico. Mesmo assim, numa composição para órgão dificilmente deixará de co-existir a dualidade sacro/profana, misticismo/caos como elementos fundamentais da obra musical.

Após a análise das partituras dos compositores-organistas, notou-se certa continuidade desses paradigmas organísticos. Esta continuidade pode ser encontrada em elementos desde os mais superficiais, como nos títulos das obras (fantasias, prelúdios, fugas, toccatas), como na sua própria estrutura e linguagem, que podem revelar-se diretamente ligadas a procedimentos composicionais do período barroco, como é o caso da segunda das *Três Pequenas Peças sobre Asa Branca* de Eugênio Gall, que está construída nos moldes de uma invenção a duas vozes de Bach (Ex. 1).

II. Flautas 8', 4'
I. Flautas 8', 4'

Ex. 1: *Três Pequenas Peças sobre Asa Branca* de Eugênio Gall nos moldes das invenções de Bach.

Outros exemplos desta relação podem ser extraídos mesmo de uma peça como *Fantasia Breve*, de Miriam Carpinetti, que, segundo a própria compositora, possui linguagem “*tonal expandida, com utilização de escala do modo lócrio*”. Mesmo que esta linguagem harmônica e algumas de suas decorrências melódicas e rítmicas tenham se consolidado somente na música do século XX, podemos perceber que ela está estruturada com base em técnicas composicionais características do período Barroco. Dentre elas: seqüências, aumentações motivicas e texturas de arpejos sobre baixos cantantes ou notas pedais, ao estilo de certos prelúdios bachianos (Ex. 2).

Ex. 2: *Fantasia Breve*, de Miriam Carpinetti. Uso de seqüência ao estilo bachiano.

A proximidade dos compositores com o instrumento e os locais de apresentações, que na maioria das vezes no Brasil ocorrem nas igrejas, cria uma relação mais clara com o passado do órgão de tubos e ajuda a caracterizar as motivações destes ao escreverem para o instrumento.

Mesmo assim, as análises das obras nesta pesquisa mostram que há uma evolução na

música brasileira para órgão em relação ao repertório usual para o instrumento, tanto nas motivações como nos materiais utilizados. Ainda que baseados nos paradigmas organísticos, os compositores-organistas brasileiros têm um vocabulário mais ampliado e com características próprias. Um exemplo é Eugênio Gall, organista carioca que tem suas *Três Pequenas Peças sobre Asa Branca* baseadas em uma melodia brasileira, empregando na primeira e na última o modo mixolídio e motivos rítmicos referenciais à música nordestina (Ex. 3), além de uma estrutura baseada em repetições, sobreposições motivicas e ausência de modulações, lembrando derivações da música minimalista e certamente reportando-se às improvisações dos músicos populares nordestinos.



Ex. 3: *Três Pequenas Peças sobre Asa Branca*, de Eugênio Gall.
 Uso do ritmo de baião e o modo mixolídio.

Entretanto, é interessante contrapor estes elementos com as próprias declarações de Gall sobre suas intenções composicionais: “*A música para órgão tem sua própria estética. Não tive a intenção de criar novidades estéticas, mas de fazer algo dentro dos moldes clássicos para o instrumento*”.¹ Nesta afirmação fica clara a motivação do compositor, que no entanto não exclui os elementos citados acima de suas possibilidades de criação, contribuindo mesmo que involuntariamente para a expansão dos “moldes clássicos para o instrumento”. Afinal é preciso lembrar que a música de caráter nacionalista do Brasil, embora possa ser considerada “clássica” historicamente, praticamente não possui representatividade no repertório organístico.

¹ Entrevista realizada por correio eletrônico no dia 11 de agosto de 2006.

Uma Ruptura de Paradigmas

Já os compositores não-organistas estudados, que *a priori* não têm contato assíduo com o instrumento, fazem disto uma motivação e característica composicional. Este fato acaba, muitas vezes, resultando em idéias não-convencionais para o órgão de tubos, ampliando a gama expressiva do instrumento e mostrando perspectivas inusitadas.

Um caso particularmente interessante que confirma ainda mais a existência de um movimento de inserção do órgão de tubos na música atual e na busca de novas concepções estéticas no Brasil é o do compositor e violinista gaúcho Frederico Richter. Segundo Richter, seu contato com o órgão de tubos aconteceu principalmente quando esteve “envolvido com a música fractal, isto é, com o manejo de novos meios expressivos”.² O compositor diz que a escolha deste instrumento foi realizada devido a sua semelhança com um sintetizador, com sons próximos aos gerados por um computador, ou seja, uma justaposição das modernidades do século XX e este instrumento.

Outro exemplo é o compositor e violonista gaúcho Carlos Walter Soares que, durante seu Mestrado em Composição, teve contato com o repertório de órgão de tubos através de uma disciplina do curso. Como músico fora do meio organístico, Carlos Soares faz uma abordagem diferenciada do instrumento, utilizando outros pressupostos composicionais que não os ligados diretamente à prática organística. Esta aproximação tem como conseqüências a diversificação de linguagens e certo experimentalismo técnico-idiomático, que, por sua vez, também podem enriquecer estilisticamente o repertório para o instrumento.

Sua obra *Cavalo Ferido* (2003) foi inspirada em uma escultura homônima do artista plástico Vasco Prado. Esta motivação extra-musical, não baseada somente no repertório pré-existente para o instrumento, torna-se clara na linguagem utilizada. Exemplo disto é o fato de que a estrutura da peça é proporcional às dimensões da escultura, que também influenciou nas escolhas de atmosferas relacionadas com os aspectos psicológicos causados por esta.

Por fim, o compositor Dimitri Cervo, em sua *Chacona*, faz uso de técnicas relacionadas com o minimalismo musical através da repetição de materiais distintos em diferentes combinações e com variações de registro e dinâmica (Ex. 4).

² Entrevista realizada por correio eletrônico em 8 de setembro de 2006.

The image displays two systems of musical notation for a piece in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system, starting at measure 11, features a treble clef with block chords and a bass clef with a melodic line marked 'legato'. The second system, starting at measure 31, features a treble clef with a melodic line marked 'f' and a bass clef with block chords marked 'mf'. A bracket on the left side of the score indicates that the melodic material in measure 31 is a repetition of the material from measure 11.

Ex. 4: *Chacona*, de Dimitri Cervo. Repetição de material nos compassos 11 e 31.

É curioso o fato de termos aqui mais uma vez um título e procedimento composicional característicos do período Barroco, e em um compositor não ligado ao meio organístico. Talvez tenhamos aí um indício de que os paradigmas e convenções verificados entre os compositores-organistas afetem também os que não têm relação direta com o instrumento. Mas, naturalmente, essa hipótese carece de verificação através de vários estudos de caso e que englobem também outras áreas de conhecimento além da música. O fato é que outros compositores que ainda não responderam ao questionário, e portanto não estão sendo abordados neste artigo, também preocupam-se em ligar suas peças para órgão ao repertório de tradição Barroca. Sobre este assunto, é muito pertinente a seguinte declaração do compositor Luciano Zanatta sobre sua *peça para órgão*, extraída da tese de mestrado defendida em 2002 na UFRGS (ZANATTA, 2002):

Encerrar a peça com um contraponto semelhante a uma fuga foi uma decisão que, a princípio, pareceu desvinculada de qualquer contexto externo à peça. Uma rápida reflexão, porém, permite constatar que, mesmo sem a divisão formal, três movimentos estão presentes. Uma primeira parte lenta, uma segunda virtuosística e uma fuga no final, como é o caso de **peça para órgão**, podem caracterizar uma estrutura de 'Prelúdio, Tocata e Fuga', estrutura muito presente no repertório de órgão.

Conclusões Parciais

O critério de divisão dos compositores nas categorias organistas e não-organistas foi realizado com o intuito de demonstrar como se entende as duas vertentes principais de intenções ao compor para o instrumento. Deixa-se claro que na realidade todos formam um grande grupo e é este que de fato nos interessa na prática – quais compositores contemporâneos se interessam pelo órgão de tubos no Brasil. O intuito é que essa música tenha cada vez mais seu espaço, pois, apesar dos paradigmas sedimentados no passado e por causa deles, o órgão é um instrumento que pode servir como meio expressivo hoje tanto quanto os instrumentos mais populares. Eis aqui uma possível resposta para a pergunta no título este trabalho: *Por que órgão?* Os compositores que não têm ligação com o órgão de tubos abordam-no experimentalmente, demonstrando que pessoas fora do meio organístico também se interessam e produzem para ele sem preconceitos estilísticos, ampliando seu alcance e sua divulgação. Quanto aos compositores-organistas entrevistados, nota-se que se encontram cientes do seu papel de divulgação. Calimerio Soares, por exemplo, disse em entrevista que seu objetivo em compor para o órgão de tubos era “ampliar o repertório da Música Brasileira para órgão”³. Soares também publicou dois artigos que tratam da composição para órgão do ponto de vista técnico e estético.

Não há dúvida de que o repertório para órgão aumentará ainda mais no momento em que os compositores tomarem consciência de que há organistas dispostos a executar suas obras independentemente da estética adotada. Considera-se parte fundamental deste trabalho o incentivo à Associação Brasileira de Organistas, aos organistas e compositores em geral e demais membros da comunidade musical para a circulação e divulgação das obras para órgão dentro do repertório musical brasileiro contemporâneo, incentivando sua continuidade e possibilitando o estabelecimento de um contexto musical que abranja sistematicamente todas as subáreas da música.

³ Entrevista realizada por correio eletrônico em 5 de outubro de 2006.

Referências

CALDWELL, John; OWEN, Barbara; WINTER, Robert; BRADSHAW, Susan; ELSTE, Martin: "Keyboard music". In: *Grove Music Online*. disponível na internet: <http://www.grovemusic.com>

SOARES, Calimerio. Compondo para órgão: uma abordagem técnica. *Em Pauta*, v. 8/9, n. 12/13, nov. 1996/abr. 1997.

_____. *O Órgão, Sua Música e Os Compositores*. Caixa Expressiva, v. 2, n. 4, dez. 1998.

ZANATTA, Luciano. Determinantes Técnicas e Estéticas de um Processo Composicional. Porto Alegre, 2002. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Anexo

Entrevista realizada com compositores de música para órgão de tubos

I. Dados Pessoais

Nome:

Data de nascimento:

Local de nascimento:

Formação:

Instrumentos que toca:

Atividades musicais principais já exercidas:

II. Composições

1. Qual é a sua produção musical? Cite o número de obras e instrumentação.
2. Quantas obras já escreveu para órgão?
3. Por que órgão?
4. Qual foi o seu objetivo em compor para este instrumento?
5. Qual a sua ligação com o instrumento?
6. Dentre as peças para órgão, quais foram as suas intenções estéticas? É uma continuação da estética de suas composições para outros instrumentos?

7. Você tem conhecimento do repertório organístico? Cite exemplos que serviram de referência para suas composições para este instrumento.
8. Você tem conhecimento do órgão como instrumento, isto é, seu funcionamento, registros, número de manuais?
9. Houve influência da relação órgão/música sacra/igreja em seu processo composicional? Isto influenciou na escolha desta instrumentação?
10. Quais são as suas impressões sobre a(s) obra(s)?
11. Quais as suas expectativas em compor para este instrumento? Foram atingidas?

III. Sobre a execução:

1. As peças para órgão já foram executadas? Cite locais, datas e executantes. Foram dedicadas a alguém?
2. Qual foi, na sua perspectiva, o interesse e a receptividade dos executantes para com a obra?
3. Qual foi, na sua perspectiva, a receptividade da obra pelo público?

.....

Any Raquel Carvalho, doutora em música (University of Georgia, USA) com bolsa CAPES, é docente e orientadora de mestrado e doutorado no PPG/Música e no Departamento de Música do Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua como organista, conferencista e pesquisadora (CNPq) na área de contraponto (três livros publicados) e música brasileira para órgão.

Bruno Moschini Alcalde, aluno do curso de Bacharelado em Música na UFRGS (Composição), é bolsista de Iniciação Científica do PIBIC/CNPq/UFRGS há um ano e meio sob orientação de Any Raquel Carvalho. Já teve sua peça para piano “A Caixa de Arquimedes” apresentada no Festival Contemporânea em 2006 na cidade de Porto Alegre.

Bruno Angelo, aluno do curso de Bacharelado em Música na UFRGS (Composição), é bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq onde desenvolve atividades de pesquisa em música contemporânea brasileira para órgão de tubos, orientado por Any Raquel Carvalho. Além de compositor e arranjador, atua como pianista e cantor no grupo *Musica Reservata*, especializado no repertório renascentista e contemporâneo.