

MIRIAM EMERICK DE SOUZA CARPINETTI

O ÓRGÃO TUBULAR

Guia prático sobre seu idiomático com ilustrações dos
Quadros de uma Exposição de Moussorgsky

Dissertação apresentada ao
Instituto de Artes, da Universidade
Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em
Música. Orientador: Prof. Dr.
Edmundo Pacheco Hora.

CAMPINAS

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C228e Carpinetti, Miriam Emerick de Souza.
O órgão tubular: guia prático sobre seu idiomático com ilustrações dos “Quadros de uma Exposição” de Moussorgsky / Miriam Emerick de Souza Carpinetti – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Musorgski, Modest Petrovich – Quadros de uma Exposição. 2. Órgão tubular. 3. Música para órgão – História e crítica. 4. Escrita idiomática. 5. Registro organístico. 6. Arranjo (Música). I. Hora, Edmundo Pacheco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The pipe organ's exuberance: a practical guide of its idiomatic writing with illustrations from Moussorgsky's “Pictures at an Exhibition” .”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Musorgski, Modest Petrovich - Pictures at an Exhibition ; Pipe organ ; Organ music – history and criticism ; Idiomatic writing ; Organ registration ; Arrangement (Music).

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Dorotéa Machado Kerr.

Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

Prof. Dr. Eduardo Ostergren

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Pascoal.

Prof. Dr. Rogério Moraes Costa

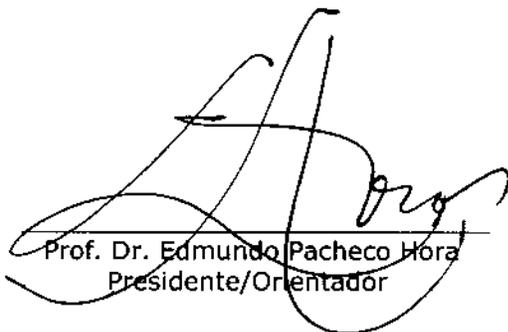
Data da Defesa: 20-08-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Miriam Emerick de Souza Carpinetti - RA 983407 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Membro Titular



Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa
Membro Titular

Ao pastor presbiteriano Reverendo João Emerick de Souza, meu pai.

Em memória

Agradecimentos

Ao Instituto de Artes da UNICAMP e seus professores, pela oportunidade de dar um importante passo rumo ao meu crescimento profissional e, especialmente ao Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora, pela participação interessada durante todo o processo de pesquisa e redação deste projeto, nos direcionando nos caminhos da ciência, minha gratidão.

Aos professores Maria Lúcia Pascoal e Rogério Moraes Costa, por suas sugestões e inestimável ajuda, meu profundo e carinhoso reconhecimento.

Aos queridos amigos Ézer Maira Bevilaqua, Maria Julia Baker, Darwin Ronconi, Eugênio Gall, Ivaldo Pessoa, Wellington Pereira, José Carlos Rigatto e seus filhos André e Márcio, pelas informações e material concedido para a realização deste trabalho, meu carinho.

A todas as pessoas que participaram indiretamente, contribuindo para a realização deste trabalho, ofereço meu agradecimento.

Aos meus pais, meu marido e filhos, pelo suporte nas horas difíceis, meu amor e gratidão.

RESUMO

Com interesse em difundir o órgão, instrumento distante do público brasileiro, esta dissertação de mestrado articulará informações práticas de consulta sobre suas características físicas e qualidades expressivas. Não estando o órgão, inserido na atual cultura brasileira, uma vez que há pouca divulgação do instrumento, em face de escassa produção de obras nacionais e pouca literatura em português, esta pesquisa torna-se, assim, um importante referencial para seu estudo. Ela visa prover um material prático de consulta para a compreensão do idiomático do órgão tubular bem como de sua escrita, seu funcionamento e suas características fônicas, utilizando como ilustração, diferentes transcrições da obra “Quadros de uma Exposição” (1874) de Modeste Petrovich Moussorgsky (1839-1881). O trabalho é composto de dois capítulos. No primeiro, são apresentadas informações como a descrição do instrumento, sua notação e técnica interpretativa, ilustradas por exemplos extraídos das transcrições para órgão, no segundo. Neste, comparam-se os diversos procedimentos utilizados nas transcrições publicadas e gravadas, especialmente apontando dentro desse universo, os procedimentos menos fiéis ao texto original. Este trabalho mostrará os elementos de notação, textura, tessitura, dinâmica, registo, resultados tímbricos e acústicos, os quais são muito diversificados, devido ao fato dos autores das transcrições serem oriundos de países europeus que cultivaram, durante séculos, tradições organísticas diferenciadas. É intenção, pois, que esta pesquisa sirva de apoio para a compreensão da arte de registrar, das adaptações que os organistas precisam fazer ao interpretarem obras em diferentes órgãos, assim como para a realização de composições e transcrições idiomáticas.

Palavras-chave: 1. Musorgski, Modest Petrovich - Quadros de uma Exposição. 2. Órgão tubular. 3. Música para órgão – História e crítica. 4. Escrita idiomática. 5. Registo organística.

ABSTRACT

Aiming at exposing the organ, an instrument distant from the Brazilian audiences, this dissertation will deal with practical information for consulting the organ's physical characteristics and its expressive qualities. Due to little exposure, and scarce production of national works for this instrument, together with scarce literature on this subject in Portuguese and the organ's not being included in current Brazilian culture, this research presents itself as an important reference for the study of the organ. It envisages to be a practical research material for the understanding of the pipe organ's idiomatic writing, its functioning and its sound characteristics, these being illustrated by different transcriptions of Modeste Petrovich Mussorgsky's (1839-1881) *Pictures at an Exhibition* (1874). This project has two chapters. In the first one, data like the description of the instrument, its notation and interpretive techniques are presented; and in the second they are illustrated with examples taken from transcriptions for the organ. In the latter, various procedures utilized in published and commercial transcriptions and recordings are compared, especially pinpointing the procedures which are less faithful to the original text in that universe. This work will show the elements of notation, texture, tessitura, registration, timbre and acoustic results, which are highly varied due to the fact that the authors of such transcriptions having come from different European countries which cultivated differentiated organ traditions along the centuries. The intent of this dissertation is thus to support one in the art of registration, in the adaptations that organists need to make when interpreting pieces on different organs, as well as in the rendering of compositions and idiomatic writings.

Keywords: 1. Musorgski, Modest Petrovich - Pictures at an Exhibition. 2. Pipe organ. 3. Organ music – history and criticism. 4. Idiomatic writing. 5. Organ registration ; Arrangement (Music).

Lista de Abreviaturas

abr. = abril
ago. = agosto
al. = alemão
c. = *circa*
Cf. = conferir
comp. = compasso(s)
dez. = dezembro
esp. = espanhol
fev. = fevereiro
fr. = francês
G.P.R.= GO, Pos, Rec acoplados
GO = Grande Órgão
ing. = inglês
it. = italiano
jan. = janeiro
jul. = julho
jun. = junho
m.d. = mão direita
m.e. = mão esquerda
mar. = março
nov. = novembro
out. = outubro
p.e. = pé esquerdo
p.d. = pé direito
Ped = Pedal(eira)
pol. = polonês
port. = português
Pos = Positivo
Rec = Recitativo
rus. = russo
séc. = século
set. = setembro
yid. = yiddish

Lista de figuras

1 - Órgão barroco Joseph Gabler (1713-1750)	7
2 - Órgão sinfônico francês Aristide Cavallé-Coll (1862)	8
3 - Órgão eclético Caspar Von Glatter-Götz e Manuel J. Rosales (2004)	9
4 - Esquema do mecanismo do órgão.....	20
5 - Alturas correlatas: piano e órgão	25
6 - Extensões de teclados	45
7 - Extensão de teclado versus tessitura do órgão	46
8 - Consola do órgão Wanamacker (1904).....	51
9 - Pedaleira BDO radial e côncava	52
10 - Pedaleira BDO reta e côncava.....	52
11 - Pedaleira AGO radial e côncava.....	53
12 - Consola Möller do órgão de Longwood Gardens.....	62
13 - Zwei Juden: der eine reich, der andere arm. Blarr, comp. 1,2	70
14 - Two Polish Jews, One Rich, the Other Poor. Wills, comp. 1=397\3=399 ...	71
15 - <i>Promenade V.</i> Guillou, comp. 1-4	72
16 - <i>La Grande Porte de Kiev.</i> Guillou, comp. 13-15.....	74
17 - Capa da primeira edição para piano da obra Quadros.....	96
18 - Moussorgsky em 1874	100
19 - <i>Promenade I</i> - Piston, p. 450, comp. 1-4	102
20 - <i>Promenade I</i> – Blarr, comp. 1-4	102
21 - <i>Promenade I</i> – John, comp. 1-3.....	103
22 - <i>Promenade I</i> - Wills, comp. 1-3.....	104
23 - <i>Promenade I</i> – Guillou, comp. 1-4.....	105
24 - <i>Promenade I</i> – R-Korsakow, comp. 9-16.....	105
25 - <i>Promenade I</i> – Blarr, comp. 9-10	106
26 - <i>Promenade I</i> – John, comp. 7-12.....	107
27 - <i>Promenade I</i> – Guillou, comp. 9-12.....	108
28 - <i>Promenade I</i> – Guillou, comp. 13-16.....	108
29 - <i>Gnomus</i> – R-Korsakow, comp. 1-8	109
30 - <i>Gnomus</i> – Blarr, comp. 1-9.....	110

31 -	<i>Gnomus</i> . Wills, comp. 1=25\10=34	111
32 -	<i>Gnomus</i> . Guillou, comp. 1-12	112
33 -	<i>Gnomus</i> . John, comp. 1-9	113
34 -	<i>Gnomus</i> . Guillou, comp. 43-49	114
35 -	<i>Gnomus</i> . R-Korsakow, comp. 85-91	114
36 -	<i>Gnomus</i> . John, comp. 84-88.....	115
37 -	<i>Gnomus</i> . Guillou, comp. 90-94	116
38 -	<i>Promenade II</i> . R-Korsakow, comp. 1-4.....	117
39 -	<i>Promenade II</i> . R-Korsakow, comp. 5-8.....	117
40 -	<i>Promenade II</i> . R-Korsakow, comp. 9-12.....	118
41 -	<i>Promenade II</i> . Blarr, comp. 1-4.....	119
42 -	<i>Promenade II</i> . Blarr, comp. 5-8.....	119
43 -	<i>Promenade II</i> . Blarr, comp. 9-12	120
44 -	<i>Promenade II</i> . John, comp. 1-4.....	121
45 -	<i>Promenade II</i> . John, comp. 10-12	121
46 -	<i>Promenade II</i> . Wills, comp. 1=124\3=126.....	122
47 -	<i>Promenade II</i> . Wills, comp. 7=130\8=131.....	123
48 -	<i>Promenade II</i> . Wills, comp. 10=133\12=135.....	123
49 -	<i>Promenade II</i> . Guillou, comp. 1-3.....	124
50 -	<i>Promenade II</i> . Guillou, comp. 7-9.....	125
51 -	<i>Promenade II</i> . Guillou, comp. 10-12.....	125
52 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . R-Korsakow, comp. 1-12	127
53 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . Blarr, comp. 1-8	127
54 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . Wills, comp. 1=136\10=145	128
55 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . Wills, comp. 29=164\32=167	129
56 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . Guillou, comp. 1-13.....	130
57 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . Guillou, comp. 14-20.....	131
58 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . Guillou, comp. 28-33.....	131
59 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . Guillou, comp. 54-60.....	132
60 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . Guillou, comp. 74-79.....	132
61 -	<i>Il Vecchio Castello</i> . R-Korsakow, comp. 102-107	133

62 - <i>Il Vecchio Castello</i> . Guillou, comp. 103-110.....	133
63 - <i>Il Vecchio Castello</i> . John, comp. 1-5.....	134
64 - <i>Il Vecchio Castello</i> . John, comp. 28-32.....	135
65 - <i>Il Vecchio Castello</i> . John, comp. 42-45.....	135
66 - <i>Promenade III</i> . R-Korsakow, comp. 1-8.....	136
67 - <i>Promenade III</i> . Wills, comp. 1=243\3=245.....	137
68 - <i>Promenade III</i> . Wills, comp. 6=248\8=250.....	137
69 - <i>Promenade III</i> . Blarr, comp. 1-4.....	138
70 - <i>Promenade III</i> . John, comp. 3-8.....	139
71 - <i>Promenade III</i> . Guillou, comp. 1-3.....	140
72 - <i>Promenade III</i> . Guillou, comp. 6-8.....	140
73 - <i>Tuileries</i> . R-Korsakow, comp. 1-2.....	142
74 - <i>Tuileries</i> . R-Korsakow, comp. 13-16.....	142
75 - <i>Tuileries</i> . Blarr, comp. 1-4.....	143
76 - <i>Tuileries</i> . Blarr, comp. 21-23.....	143
77 - <i>Tuileries</i> . Blarr, comp. 24-30.....	144
78 - <i>Tuileries</i> . Wills, comp. 1=251\3=253.....	145
79 - <i>Tuileries</i> . Wills, comp. 14=264\16=266.....	146
80 - <i>Tuileries</i> . John, comp. 1-3.....	146
81 - <i>Tuileries</i> . John, comp. 14-16.....	147
82 - <i>Tuileries</i> . Guillou, comp. 1-7.....	148
83 - <i>Tuileries</i> . Guillou, comp. 16-23.....	149
84 - Hartmann, <i>Bydlo</i>	150
85 - <i>Bydlo</i> . R-Korsakow, comp. 1-6.....	152
86 - <i>Bydlo</i> . R-Korsakow, comp. 21-31.....	152
87 - <i>Bydlo</i> . R-Korsakow, comp. 38-44.....	153
88 - <i>Bydlo</i> . R-Korsakow, comp. 52-64.....	153
89 - <i>Bydlo</i> . Blarr, comp. 1-7.....	154
90 - <i>Bydlo</i> . Blarr, comp. 22-28.....	155
91 - <i>Bydlo</i> . Wills, comp. 1=281\5=285.....	156
92 - <i>Bydlo</i> . Wills, comp. 21=301\25=305.....	156

93 - <i>Bydlo</i> . Wills, comp. 31=311\40=320.....	157
94 - <i>Bydlo</i> . Wills, comp. 47=327\52=332.....	158
95 - <i>Bydlo</i> . Wills, comp. 59=339\64=344.....	158
96 - <i>Bydlo</i> . John, comp. 1-5.....	159
97 - <i>Bydlo</i> . John, comp. 21-25.....	159
98 - <i>Bydlo</i> . John, comp. 36-40.....	160
99 - <i>Bydlo</i> . John, comp. 47-51.....	160
100 - <i>Bydlo</i> . Guillou, comp. 1-7.....	161
101 - <i>Bydlo</i> . Guillou, comp. 16-31.....	162
102 - <i>Bydlo</i> . Guillou, comp. 40-47.....	163
103 - <i>Bydlo</i> . Guillou, comp. 56-64.....	163
104 - <i>Promenade IV</i> . Bricard, comp. 1,2.....	164
105 - <i>Promenade IV</i> . R-Korsakow, comp. 1-3.....	164
106 - <i>Promenade IV</i> . Blarr, comp. 1-3.....	165
107 - <i>Promenade IV</i> . Blarr, comp. 4-7.....	165
108 - <i>Promenade IV</i> . Wills, comp. 1=345\3=347.....	166
109 - <i>Promenade IV</i> . John, comp. 1-2.....	167
110 - <i>Promenade IV</i> . John, comp. 3-4.....	167
111 - <i>Promenade IV</i> . Guillou, comp. 1-3.....	168
112 - <i>Promenade IV</i> . Guillou, comp. 4-6.....	168
113 - <i>Promenade IV</i> . R-Korsakow, comp. 7-10.....	169
114 - <i>Promenade IV</i> . Blarr, comp. 8-10.....	169
115 - <i>Promenade IV</i> . Wills, comp. 9=353\10=354.....	170
116 - <i>Promenade IV</i> . John, comp. 8-10.....	170
117 - <i>Promenade IV</i> . Guillou, comp. 7-10.....	171
118 - Hartmann, Balé dos pintinhos na casca.....	171
119 - <i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . Bricard, comp. 1-4.....	172
120 - <i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . Bricard, comp. 5-8.....	173
121 - <i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . Bricard, comp. 17-22.....	173
122 - <i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . Guillou, comp. 6-16.....	174
123 - <i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . Bricard, comp. 23-33.....	175

124 -	<i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . R-KORSAKOW apud Bricard	176
125 -	Ballet der Nestlinge in ihren Eierschalen. Blarr, comp. 29,30	176
126 -	<i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . Guillou, comp. 23-36.....	177
127 -	<i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . Bricard, comp. 39-42	178
128 -	<i>Ballet of The Unhatched Chicks</i> . Guillou, comp. 39-42.....	178
129 -	Hartmann, Samuel Goldenberg.....	179
130 -	Hartmann, Schmuÿle	179
131 -	<i>Samuel Goldenberg und Schmuÿle</i> . R-Korsakow, comp. 1-2.....	180
132 -	<i>Samuel Goldenberg und Schmuÿle</i> . R-Korsakow, comp. 9-12.....	182
133 -	<i>Samuel Goldenberg und Schmuÿle</i> . R-Korsakow, comp. 15-18.....	183
134 -	<i>Samuel Goldenberg und Schmuÿle</i> . Blarr, comp. 20-22.....	184
135 -	<i>Samuel Goldenberg und Schmuÿle</i> . Guillou, comp. 16-17	184
136 -	<i>Samuel Goldenberg und Schmuÿle</i> . R-Korsakow, comp. 21-25.....	185
137 -	<i>Promenade V</i> . Guillou, comp. 1-4	188
138 -	<i>Promenade V</i> . Guillou, comp. 5-8	188
139 -	<i>Promenade V</i> . Guillou, comp. 9-11	189
140 -	<i>Promenade V</i> . Guillou, comp. 12-14	189
141 -	<i>Promenade V</i> . R-Korsakow, comp. 13-20.....	190
142 -	<i>Promenade V</i> . Guillou, comp. 15-17	190
143 -	<i>Limoges</i> . R-Korsakow, comp. 1-4	192
144 -	<i>Limoges, le marché</i> . John, comp. 1-4	194
145 -	<i>Limoges, le marché</i> . John, comp. 5,6	194
146 -	<i>Limoges</i> . Guillou, comp. 1,2.....	195
147 -	<i>Limoges</i> . Guillou, comp. 7,8.....	196
148 -	<i>Limoges</i> . R-Korsakow, comp. 17-19	196
149 -	<i>Limoges</i> . Guillou, comp. 17,19.....	197
150 -	<i>Limoges</i> . Guillou, comp. 20-22.....	197
151 -	<i>Limoges</i> . R-Korsakow, comp. 37-40	199
152 -	<i>Limoges</i> . Guillou, comp. 37-40.....	200
153 -	Hartmann, <i>Catacombae</i>	201
154 -	<i>Catacombae</i> . R-Korsakow, comp. 1-30	202

155 -	<i>Catacombae</i> . Blarr, comp. 1-30	203
156 -	<i>Catacombae</i> . John, comp. 1-4	204
157 -	<i>Catacombae</i> . John, comp. 16-30	204
158 -	<i>Catacombae</i> . Guillou, comp. 17-30.....	205
159 -	<i>Con Mortuis in Lingua Mortua</i> . R-Korsakow, comp. 1-4	206
160 -	<i>Con Mortuis in Lingua Mortua</i> . Blarr, comp. 1-6.....	207
161 -	<i>Con Mortuis in Lingua Mortua</i> . Wills, comp. 1=518\3=520	208
162 -	<i>Con Mortuis in Lingua Mortua</i> . John, comp. 1-3	208
163 -	<i>Con Mortuis in Lingua Mortua</i> . Guillou, comp. 1-5.....	209
164 -	Hartmann, <i>Baba-Yaga</i>	210
165 -	<i>Baba-Yaga</i> . R-Korsakow, comp. 1-10.....	211
166 -	<i>Baba-Yaga</i> . R-Korsakow, comp. 31-36.....	212
167 -	<i>Baba-Yaga</i> . Blarr, comp. 1-13	212
168 -	<i>Baba-Yaga</i> . Blarr, comp. 23- 30	213
169 -	<i>Baba-Yaga</i> . Blarr, comp. 31-39	213
170 -	<i>Baba-Yaga</i> . Blarr, comp. 59-69	214
171 -	<i>Baba Yaga</i> . Wills, comp. 1=539\14=552.....	215
172 -	<i>Baba Yaga</i> . Wills, comp. 22=560\27=565.....	216
173 -	<i>Baba Yaga</i> . Wills, comp. 40=578\45=583.....	216
174 -	<i>Baba Yaga</i> . John, comp. 19-24.....	217
175 -	<i>Baba Yaga</i> . John, comp. 25-36.....	217
176 -	<i>Baba Yaga</i> . John, comp. 43-48.....	218
177 -	<i>Baba-Yaga</i> . Guillou, comp. 1-8	218
178 -	<i>Baba-Yaga</i> . Guillou, comp. 17-29	219
179 -	<i>Baba Yaga</i> . R-Korsakow, comp. 72-77	220
180 -	<i>Baba Yaga</i> . John, comp. 73-77.....	221
181 -	<i>Baba Yaga</i> . Guillou, comp. 72-79	221
182 -	<i>Baba Yaga</i> . R-Korsakow, comp. 77-93.....	222
183 -	<i>Baba Yaga</i> . Blarr, comp. 78-83.....	223
184 -	<i>Baba Yaga</i> . John, comp. 78-87.....	223
185 -	<i>Baba Yaga</i> . John, comp. 88-94.....	224

186 - <i>Baba Yaga</i> . Guillou, comp. 74-85	225
187 - <i>Baba Yaga</i> . R-Korsakow, comp. 95-98	226
188 - <i>Baba Yaga</i> . R-Korsakow, comp. 107-111	226
189 - <i>Baba Yaga</i> . Blarr, comp. 84-95	227
190 - <i>Baba Yaga</i> . Blarr, comp. 102-104	227
191 - <i>Baba Yaga</i> . Blarr, comp. 107-112	228
192 - <i>Baba Yaga</i> . Wills, comp. 96=634	228
193 - <i>Baba Yaga</i> . R-Korsakow, comp. 193-211	229
194 - <i>Baba Yaga</i> . Guillou, comp. 178-190	230
195 - <i>Baba Yaga</i> . Guillou, comp. 197-215	231
196 - Hartmann, Bogatyrskie Vorota (vo stol nom gorode vo Kieve)	232
197 - The Bogatyr Gate (In the Ancient Capital, Kiev). Bricard, comp. 1-7	233
198 - The Bogatyr Gate (In the Ancient Capital, Kiev). Bricard, comp. 23-38	234
199 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Wills, comp. 1=750\6=755	235
200 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 1-6	236
201 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 1-4	237
202 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 9-18	238
203 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . Blarr, comp. 13-38	239
204 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 21-27	239
205 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 19-22	240
206 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Wills, comp. 30=779\36=785	241
207 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 29-34	241
208 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Hesford, comp. 28-36	242
209 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . R-Korsakow, comp. 46-55	242
210 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . Blarr, comp. 39-55	243
211 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Wills, comp. 43=792\51=800	244
212 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Wills, comp. 55=804\57=806	244
213 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 42-47	245
214 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 62-63	245
215 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 42-50	246
216 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 59-67	247

217 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . R-Korsakow, comp. 62-68	248
218 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 62-71.....	249
219 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . R-Korsakow, comp. 77-90	250
220 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . Blarr, comp. 74- 92.....	251
221 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . Blarr, comp. 103-107.....	251
222 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Wills, comp. 94=843\96=845.....	252
223 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 80-89.....	253
224 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 106-108.....	254
225 - 32' resultante	255
226 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 76-87.....	256
227 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 90-92.....	257
228 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 93-101.....	258
229 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 105-109	259
230 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . R-Korsakow, comp. 111-113	259
231 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Wills, comp. 109=858\113=862.....	260
232 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . Blarr, comp. 108-115.....	261
233 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 111-112.....	262
234 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 110-119	263
235 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . R-Korsakow, comp. 114-119	264
236 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . Blarr, comp. 116-123.....	264
237 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Wills, comp. 114=863\117=866.....	265
238 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . Wills, comp. 146=895\150=899.....	265
239 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 113-116.....	266
240 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 146-150.....	266
241 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 136-138	267
242 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 154-158	267
243 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . R-Korsakow, comp. 159-174	268
244 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . Blarr, comp. 156-174.....	269
245 - <i>Das Grosse Tor von Kiev</i> . Wills, comp. 161=910\165=914	269
246 - <i>The Great Gate of Kiev</i> . John, comp. 161-172.....	270
247 - <i>La Grande Porte de Kiev</i> . Guillou, comp. 170-174	271

Lista de quadros

1 - Características das diferentes trações.....	23
2 - Quadro sinótico - Tubos Labiais	30
3 - Principais.....	34
4 - Misturas.....	35
5 - Flautas Abertas e Harmônicas.....	36
6 - Flautas tapadas e semi-tapadas	37
7 - Mutações simples	38
8 - Mutações compostas	39
9 - Cordas.....	39
10 - Híbridos.....	40
11 - Lingüetas corais	41
12 - Lingüetas solísticas.....	42
13 - Oscilantes.....	43
14 - Iterativos.....	43
15 - Ordem dos manuais conforme a nacionalidade do instrumento.....	47
16 - Abreviaturas e nomes dos teclados manuais e pedaleira em sete idiomas ..	55
17 - Acoplamentos em cinco idiomas.....	58
18 - Três tipos primários de regização.....	66
19 - Edições dos Quadros para piano.....	90
20 - Transcrições para órgão dos Quadros.....	91
21 - Gravações dos Quadros (CDs e DVDs).....	94
22 - Créditos Artísticos.....	321

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - O ÓRGÃO	7
1.1. Sobre a classificação do instrumento	10
1.2. Características fônicas e mecânicas	17
1.2.1. Consola, fole e someiro	17
1.2.2. Tipos de tração	20
1.2.3. Classificação dos registros do órgão	24
1.2.4. Divisões do órgão – Teclados (manuais e pedaleira)	44
1.2.5. Acoplamentos (uniões) e Memórias.....	56
1.2.6. Dispositivos modificadores dos timbres: trêmulo e pedais expressivo, crescendo e Tutti	59
1.3. Registração	63
1.3.1. O que é registrar?	63
1.3.2. Texturas habitualmente usadas e suas registrações.....	64
1.3.3. Princípios gerais para escolha de combinações.....	67
1.4. Notação	69
1.5. Técnica do organista	75
1.5.1. Posição ao instrumento.....	77
1.5.2. Coordenação.....	79
1.5.3. Articulação e toque expressivo	80
CAPÍTULO 2 - ESTUDO COMPARATIVO DAS TRANSCRIÇÕES PARA ÓRGÃO DOS QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO DE MOUSSORGSKY	87
2.1. Sobre o estudo comparativo	88
2.1.1. Introdução	88
2.1.2. Explicação de procedimentos	89
2.1.3. Enumeração das transcrições e gravações	90
2.1.4. Os Quadros e suas diferentes visões	96

2.2. Estudo comparativo: enumeração das estruturas, texturas, recursos tímbricos e expressivos utilizados nas transcrições	100
2.2.1. <i>Promenade I</i> [fr. Passeio I]	100
2.2.2. <i>Gnomus</i> [lat. Gnomo]	109
2.2.3. <i>Promenade II</i>	116
2.2.4. <i>Il Vecchio Castello</i> [it. O Velho Castelo].....	126
2.2.5. <i>Promenade III</i>	136
2.2.6. <i>Tuileries (Dispute d'enfants après jeux)</i> [fr. Tuileries (Disputa entre crianças depois das brincadeiras)].....	141
2.2.7. <i>Bydlo</i> [pol. Carroça].....	150
2.2.8. <i>Promenade IV</i>	163
2.2.9. <i>Balet Nevylupivshikhsya Ptentsov</i> [rus. Balé dos pintinhos na casca]	171
2.2.10. “ <i>Samuel</i> ” <i>Goldenberg und “Schmuÿle”</i> [yid. Samuel Goldenberg e Schmuÿle]	179
2.2.11. <i>Promenade V</i>	186
2.2.12. <i>Limoges. Le marché (La grande nouvelle)</i> [fr. Limoges. O Mercado (A grande notícia)]	191
2.2.13. <i>Catacombae (Sepulcrum romanum)</i> [lat. Catacumbas (Sepulcro romano)] ...	201
2.2.14. <i>Con Mortuis in Lingua Mortua</i> [lat. Com os Mortos em Língua Morta].....	205
2.2.15. <i>Izbushka na Kur'ikh Nozhkakh (Baba Yaga)</i> [rus. A Cabana nos Pés de Galinha (Baba Yaga)].....	210
2.2.16. <i>Bogatyrskie Vorota (vo stol'nom gorode vo Kieve)</i> [rus. O Portal dos Cavaleiros. (Na Antiga Capital, Kiev)].....	232
CONCLUSÃO	271
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	277
GLOSSÁRIO	287
APÊNDICE – Informações complementares	297
ANEXO 1 – Tabelas de registros	307
ANEXO 2 – Fonogramas	319

INTRODUÇÃO

Este projeto tem como objeto de estudo o idiomático¹ do órgão e visa fornecer informações necessárias para o conhecimento do instrumento, assim como as técnicas necessárias à sua execução e a melhor forma de escrever para ele.

Fomos despertados para a necessidade deste projeto ao constatarmos que, devido a pouca produção de obras nacionais para o instrumento e pelo distanciamento do público, o órgão não é considerado um instrumento inserido na cultura musical brasileira contemporânea. Esta constatação gerou em nós preocupações referentes à sobrevivência do instrumento, pois o órgão, que chegou ao nosso país trazido por nossos colonizadores e foi o principal instrumento de acompanhamento da música sacra até o séc. XVIII, aos poucos perdeu sua relevante posição.

Esperamos que as informações reunidas neste trabalho, além de colaborarem na formação de público, incentivem os compositores brasileiros a produzirem mais música para órgão e estimulem a formação de novos organistas.

Este trabalho não tem pretensões enciclopédicas, no entanto, a própria extensão e complexidade do assunto requerem que se apresente um estudo sistematizado. Para dar conta dos objetivos deste trabalho, e sabendo da escassez de literatura organística em português, desenvolvemos o mesmo em dois capítulos, nos quais estudamos o instrumento, sua escrita, a utilização de seus timbres e técnicas de interpretação. Esta descrição ilustrada do órgão e de sua música é importante porque a variedade de instrumentos existente oferece igual variedade de resultado sonoro.

No primeiro capítulo há uma breve descrição das características do instrumento, abordando os seguintes assuntos: mecânica e fônica, texturas habitualmente usadas na literatura organística, as gravações ou combinações

1. Para facilitar a leitura deste trabalho, todas as palavras e termos que tiverem suas explicações descritas no glossário, serão sublinhadas em sua primeira aparição.

tímbricas convenientes para a interpretação de cada uma das texturas apontadas, sua notação e a técnica utilizada para a interpretação ao órgão. O objetivo deste capítulo é dar a conhecer o instrumento e seu idiomático.

No segundo, é realizado um estudo comparativo das transcrições para órgão dos Quadros de uma Exposição de Modeste Petrovich Moussorgsky (1839-1881), obra originalmente escrita para piano. Esta suíte foi escolhida por apresentar um grande número de idéias musicais bastante diferentes entre si, com estruturas, texturas e coloridos diversos, traduzidos musicalmente em variadas soluções formais e tímbricas. Essa riqueza musical gerou um grande número de transcrições para órgão com recursos bastante diferenciados, que servirão para ilustrar os assuntos abordados no capítulo anterior.

Consideramos que a originalidade desta pesquisa é o mapeamento de recursos tímbricos e expressivos inerentes ao idiomático do órgão, através do estudo comparativo destas transcrições. Constatamos, em consulta a diversos bancos de teses encontrados na *Internet*², que não há nenhum estudo comparativo sobre transcrições de uma mesma obra para órgão em nenhum idioma. É, portanto, um enfoque inovador e desafiador.

Ressaltamos, apenas a título de curiosidade, que não há cursos específicos de transcrição para órgão em Instituições de Ensino especializadas, o que força os organistas a aprenderem a fazê-las na prática, devido às necessidades que surgem dentro de suas funções profissionais. Sendo assim, entende-se este estudo como uma ferramenta para o enriquecimento da produção para órgão, tanto em termos de transcrições de obras brasileiras do passado, como de obras futuras, escritas especificamente para o instrumento.

Das diversas grafias do sobrenome do autor dos Quadros encontradas, decidimos empregar *Moussorgsky*, por ser esta a que se encontra no manuscrito da obra estudada, contudo, mantivemos as grafias empregadas por outros autores

2. Entre eles: MATHIESEN, Thomas J. *Doctoral Dissertations in Musicology-online*. DDM-online do Center for the History of Music Theory and Literature. Disponível em: <<http://www.chmtl.indiana.edu/ddm/index.html>>. Acesso em: 20 jan. 2008.

nas citações e referências bibliográficas. Neste projeto, utilizamos o termo *Quadros* para referir-nos à obra de Moussorgsky e, *quadros*, para a de Victor Hartmann (1834-1874). A guisa de curiosidade colocamos um apêndice com lista dos títulos originais dos Quadros e as traduções para diversos idiomas encontradas nas transcrições estudadas, andamentos e revisão editorial. Uniformizamos a numeração de compassos, reiniciando-a a cada novo Quadro, pois há diferenças nas diversas transcrições e, em alguns casos, não há nenhuma. Como a transcrição de Arthur Wills³ (2004) utiliza numeração contínua até o compasso 923, trabalhamos com uma contagem dupla, que consta de: nossa numeração=numeração original. Por exemplo, o compasso inicial do Quadro *Baba-Yaga* constará como: comp. 1=539.

Sendo o termo dedilhado usado no Brasil em referência à indicação numérica de como os dedos devem evoluir nos manuais, usamos por analogia o neologismo *pedilhado*, que representará os sinais indicativos da evolução dos pés na pedaleira. Apesar de que nos dicionários brasileiros o termo utilizado para designar o móvel ou mesa de controle do instrumento é encontrado no gênero masculino, empregamos neste trabalho o gênero feminino, *consola*, de uso corrente no Brasil e em Portugal.

Fez parte de nossa pesquisa o acompanhamento da restauração e reconstrução do órgão do Santuário de Nossa Senhora de Fátima, na cidade de São Paulo. Neste período, visitamos a fábrica da Família Artesã Rigatto e Filhos, onde presenciamos a fase de soldagem e restauração de tubos, fabricação de novos someiros⁴ e novas caixas expressivas⁵, assim como visitas à igreja durante os períodos de reinstalação e harmonização do instrumento. O acompanhamento dessa restauração nos permitiu conferir diversas informações colhidas em nossa pesquisa e conhecer de perto o processo de fabrico e restauro de órgãos.

-
3. MUSSORGSKY, Modest. *Pictures from an Exhibition*: órgão. Transcrição para órgão de Arthur Wills. Banchory: Fagus-music.com, 2004.
 4. Cf. item 1.2.1. Consola, fole e someiro.
 5. Cf. item 1.2.4. Divisões do órgão - Teclados (manuais e pedaleira) – Expressivo ou Recitativo.

Também viajamos para a Califórnia, EUA, para conhecer alguns dos maiores órgãos do mundo, entre eles: Spreckels⁶, instalado ao ar livre no Balboa Park, em *San Diego*; *Great Organs of the First Congregational Church*⁷, em Los Angeles; órgão Dobson da nova catedral *Our Lady of the Angels*⁸ e Hazel Wright Organ da *Crystal Cathedral*⁹, em *Garden Grove*. O objetivo desta viagem foi conhecer órgãos apropriados à execução do repertório sinfônico e de transcrições.

Com o intuito de aprofundarmos noções e conceitos imprescindíveis a esta pesquisa, utilizamos uma gama diversificada de meios, tais como: entrevistas com o organeiro José Carlos Rigatto, correspondências por e-mail com Kyle Gann e Arie de Wit, e referências bibliográficas. Entre nossas principais referências, constam livros que versam sobre a construção do instrumento dos autores Hans Klotz¹⁰ e Austin Niland¹¹; sobre regisração escritos por Angelo Camin¹², Don Cook¹³, Everett Truette¹⁴, George Audsley¹⁵, Jack Goode¹⁶, Patrick Dumontel¹⁷ e

-
6. ÓRGÃO SPRECKELS. In: The Spreckels Organ Society. Disponível em: <<http://www.balboa-park.org/in-the-park/detail.php?OrgID=75>>. Acesso em: 14 set. 2007.
 7. THE GREAT ORGANS OF FIRST CHURCH. Past. Present. Future. Intérpretes: S. Wayne Foster, Frederick Swann. Órgão. Los Angeles: Studio Lighten Up and FCCLA, 2006. 1 DVD.
 8. ÓRGÃO DOBSON. Dobson Pipe Organ Builders, Ltd. Disponível em: <http://www.dobson-organ.com/html/instruments/op75_losangeles.html>. Acessado em: 13 jun. 2008.
 9. CRYSTAL CATHEDRAL. *The Organs and the Carillon of the Crystal Cathedral*. Crystal Cathedral: Garden Grove, [200-?].
 10. KLOTZ, Hans. *The Organ Handbook*. Translation Gerhard Krapf. Saint Louis: Concórdia Publishing House, 1969.
 11. NILAND, Austin. *Introduction to the Organ*. Londres: Faber and Faber, 1968.
 12. CAMIN, Ângelo. *Regisração ao Órgão*. 1962. 27 p. Tese (Concurso à Cadeira de Órgão e Harmonium da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil) - Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1962.
 13. COOK, Don. *Organ Tutor 101: Basic Organ Skills for the Pianist*. Spanish Fork: Ard, 2003. Workbook version 1.1r.
 14. TRUETTE, Everett E. *Organ Registration. A Comprehensive Treatise on the Distinctive Quality of Tone and Organ*. 4th ed. Boston: Thompson, 1919.
 15. AUDSLEY, George A. *Organ-Stops and Their Artistic Registration*. New York: Dover Publications, 2002. Publicação original: New York: H.W. Gray Co., 1921.
 16. GOODE, Jack C. *Pipe Organ Registration*. Nashville: Abingdon, 1964.
 17. DUMONTEL, Patrick. *Jeux D'Orgues et Registration*. Societé de Musicologie de Languedoc. Béziers: 1987.

Pierre Rochas¹⁸; e métodos de aprendizado do instrumento escritos por John Stainer¹⁹, Marcel Dupré²⁰, Roger Davis²¹, Noëli Pierront e Jean Nonfils²².

Examinamos as versões para piano da obra Quadros, editadas por Nicholas Rimsky-Korsakow²³, Pavel Lamm²⁴ e Nancy Bricard²⁵, assim como as transcrições para órgão de Oskar Blarr²⁶, Keith John²⁷, Jean Guillou²⁸ e Wills. Também consultamos vídeos e gravações em CD dos organistas Wills²⁹ e John³⁰, entre outros. As referências da obra de Moussorgsky foram conferidas em relação às informações contidas nos livros de Caryl Emerson³¹, Marcel Marnat³² e Michael Russ³³.

-
18. ROCHAS, Pierre. *Le Petit Dictionnaire de L'Orgue Illustré*. Arles: Harmonia Mundi, 1997.
 19. STAINER, John. *Complete Organ Method. A Classic Text on Organ Technique*. New York: Dover, 2003.
 20. DUPRÉ, Marcel. *Traité d'Improvisation à l'Orgue*. Paris: Alphonse Leduc, 1925.
 21. DAVIS, Roger E. *The Organists' Manual: Technical studies & Selected Compositions for the Organ*. New York: W. W. Norton & Company, 1985.
 22. PIERRONT, Noëli.; NONFILS, Jean. *Nouvelle Méthode de Clavier et d'Orgue*. Paris: Schola Cantorum, 1991.
 23. MUSSOROSKI, Modest. *Bilder einer Ausstellung für Klavier: piano*. Editada por Nicolai Rimsky-Korsakow. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983. Nr. 8112.
 24. MUSSOROSKY, Modest Petrovich. *Pictures at an Exhibition and Other Works for Piano: piano*. Editado por Pavel Lamm. New York: Dover, 1990.
 25. MOUSSOROSKY. *Pictures at an Exhibition for the Piano*. An Alfred Masterwork Edition: piano. Editado por Nancy Bricard. Van Nuys: Alfred, 2002.
 26. MOUSSOROSKY, Modest *Bilder Einer Ausstellung. Tableaux d'une Exposition: órgão*. Transcrição para órgão de Oskar G. Blarr. Bonn: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.
 27. MUSSOROSKY, Modest. *Pictures at an Exhibition: Transcrição para órgão de Keith John*. London: United Music Publishers, 1992.
 28. MOUSSOROSKY *Tableau d'une Exposition Bilder einer Ausstellung: Órgão*. Transcrição para órgão de Jean Guillou. Mainz: Schott Musik International, 2005.
 29. MUSIC FOR ORGAN AND BRASS. Intérprete: Arthur Wills. Órgão. Londres: Hyperion, 1999.
 30. GREAT EUROPEAN ORGANS Nº 10. Keith John Plays the Organ of the Tonhalle, Zürich. Intérprete: Keith John. Órgão. Herts: Priory, 1988.
 31. EMERSON, Caryl. *The Life of Musorgsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
 32. MARNAT, Marcel. *Moussorgsky*. Paris: Seuil, 1962.
 33. RUSS, Michael. *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. New York: Cambridge University Press, 1999.

Desta forma, a construção desta pesquisa seguiu o aspecto lógico da apresentação do instrumento, suas peculiaridades fônicas, seu idiomático, sua escrita e aspectos principais da técnica organística. Estes assuntos foram ilustrados por meio do estudo comparativo das transcrições para órgão dos Quadros. Reunimos assim, informações importantes para promover o conhecimento e difusão do instrumento.

CAPÍTULO 1

O ÓRGÃO



Figura 1 - Órgão barroco Joseph Gabler (1713-1750).
Fonte: Wikipedia The Free Encyclopedia³⁴.

34. Instalado na Basílica St. Martin em Weingarten, Alemanha (foto: Andreas Praefcke, maio 2005). Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Weingarten_Basilika_Gabler-Orgel_von_Empore.jpg>. Acesso em: 06 maio 2008.



Figura 2 – Órgão sinfônico francês Aristide Cavallé-Coll (1862).
Fonte: REUTER822. RUST, John³⁵.

35. Instalado na Église Saint-Sulpice em Paris, França. ÓRGÃO CAVALLÉ-COLL. (Foto: Claude Covo-Farchi). Disponível em: <<http://www.reuter822.com/nbwidortocata5.html>>. Acesso em: 06 maio 2008.



Figura 3 - Órgão eclético/moderno Caspar Von Glatter-Götz e Manuel J. Rosales (2004).

1. Fonte: PIPEDREAMS Public Radio³⁶.

36. Instalado no Walt Disney Concert Hall em Los Angeles, EUA. Disponível em: <http://pipedreams.publicradio.org/gallery/pix/west/california/losangeles_disneyglatter2.jpg>. Acesso em: 06 maio 2008.

1.1. Sobre a classificação do instrumento

A invenção do órgão de tubos é atribuída ao engenheiro Ktesíbios, de Alexandria, aproximadamente em 250 a.C., como pode ser constatado em diversas fontes, entre outras Luís Henrique³⁷. Sendo um instrumento tão antigo e cada exemplar construído para um determinado local e uma determinada função musical, apresenta características muito diferentes de um instrumento para outro. As variantes encontradas são de toda sorte e abrangem diferentes formatos (tubos Labiais ou com Lingüetas; cilíndricos, cônicos; abertos, tapados, semi-tapados; com diversos diâmetros e comprimentos) e materiais (metal, madeira e outros). Devido a esta diversidade de exemplares disponíveis, a organologia tradicional - como pode ser comprovado na literatura específica³⁸ - o classifica como instrumento aerófono de teclas, levando em conta apenas os elementos que são constantes em todos: tubos (afinados cromaticamente), someiro, consola e fole³⁹. Este tipo de classificação não inclui a seção de percussão e efeitos especiais que tem enriquecido o órgão desde o séc. XV⁴⁰.

Já na literatura escrita por organistas e teóricos especializados em órgão, encontramos a informação de que este é um instrumento aerófono, cujo timbre característico é o registro de Principais⁴¹. Dentre estes teóricos citamos Audsley⁴² que afirma “[o registro de Principais] é peculiar ao órgão e não pode ser imitado por nenhum outro instrumento musical”, e Goode⁴³: “O Diapasão [Principal] é considerado o timbre fundamental do órgão, um som peculiar do instrumento”. Estas alegações não são acompanhadas de comentários plausíveis, o que nos fez

37. HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. p. 352.

38. Entre esses autores consideramos Luís Henrique e Ulrich Michels. MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 56.

39. Cf. o item 1.2.

40. STAUFF, Edward L. *Encyclopedia of Organ Stops*. Disponível em: <<http://www.organstops.org/v/Vogelgesang.html>>. Acesso em todo o tempo da pesquisa.

41. Cf. o subitem 1.2.3. Classificação das famílias de registros.

42. Op. Cit., 2002, p. 15. (Tradução da autora).

43. Op. Cit., 1964, p. 15. (Tradução da autora).

buscar na literatura organística informações que nos convencessem da sua veracidade ou falsidade; já que, mesmo um coro de Flautas ou de Lingüetas é identificado pelo ouvinte leigo como timbres pertencentes ao órgão.

É apenas no *Le Petit Dictionnaire de L'Orgue Illustré* (Pequeno Dicionário do Órgão Ilustrado) de Rochas⁴⁴ que encontramos uma explicação para a possível raiz deste equívoco. Neste dicionário, encontramos que, assim como a escola de Cremona (no início do séc. XVIII) determinou que os instrumentos de cordas (violino, viola e violoncelo) seriam a base da orquestra moderna, assim também os construtores de órgão (no séc. XV) decidiram que os registros de Principais seriam a base do órgão. Portanto, a escolha deste registro como espinha dorsal do órgão se deve a uma convenção e, entendemos a razão desta escolha, ao lermos a descrição de seu timbre feita por James Engel⁴⁵:

O registro de Principal é cheio, rico e agressivo em toda sua extensão. Quando as várias alturas em que ele é apresentado são combinadas, o conjunto resultante tem a mescla e clareza ideal para a interpretação de música contrapontística.

Estas últimas informações nos incitaram a buscar um maior conhecimento a respeito da sonoridade do órgão, que embasamos em conceitos de Pierre Schaeffer encontrados no *Traité des Objects Musicaux*⁴⁶ (Tratado dos Objetos Musicais) e no *Solfège de L'Objet Sonore*⁴⁷ (Solfejo do Objeto Sonoro), escrito e gravado como ilustração ao anterior.

Schaeffer investigou os instrumentos musicais sem ater-se às classificações tradicionais da organologia, procurando determinar o que nos faz

44. Op. Cit., 1997, p. 32.

45. ENGEL, James. *An Introduction to Organ Registration*. Saint Louis: Concordia, 1986, p. 44. (Tradução da autora).

46. SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objects Musicaux Essai Interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

47. SCHAEFFER, Pierre; REIBEL, G. et al. *Solfège de L'Objet Sonore*. 2. ed., Paris: Ina-GRM, 1998.

reconhecê-los ou diferenciá-los auditivamente, partindo da seguinte questão: O que ou qual lei define um instrumento? Concluiu que a mesma lei, permanência-variação⁴⁸, que domina todo o conjunto de fenômenos musicais, faz-nos distinguir os instrumentos musicais. Inicialmente, considerou o timbre como elemento permanente e a altura como elemento de variação⁴⁹, contudo, advertiu que esse timbre que associamos a este ou àquele instrumento varia na extensão do mesmo.

Como exemplo de sua ressalva, citou a “lei do piano”⁵⁰, instrumento que apresenta uma inversão de características na extensão de sua tessitura:

As dinâmicas (portanto, a velocidade de ataque) variam em função direta das tessituras. A complexidade harmônica varia em função inversa das tessituras. [...] O piano é governado por uma lei de compensação entre o timbre harmônico e a dinâmica, de acordo com a qual um constante incremento da pressão dinâmica do grave para o agudo é acompanhado por um decrescimento proporcional da riqueza harmônica.

Partindo dos conceitos colocados por Schaeffer, perguntamos: se o piano, que por sua estrutura é um instrumento mais simples que o órgão, apresenta timbres diferentes em sua extensão, como reconhecermos o som do órgão, já que este possui um grande número de registros com timbres, às vezes, absolutamente diferentes entre si? Consideramos então, que o conceito de timbre seria insuficiente para a identificação sonora do instrumento.

Na seqüência lógica, passamos a ponderar sobre um conceito complementar apontado por Schaeffer, no *Solfège de L'Objet Sonore*⁵¹: “[...]”

48. Op. Cit., 1966, p. 51.

49. Op. Cit., 1966, p. 55.

50. Quando Schaeffer usa os termos "riqueza harmônica" e "complexidade harmônica" está se referindo ao conjunto de harmônicos percebidos em cada nota. Este conjunto é composto do harmônico fundamental e uma série de harmônicos superiores e no caso do piano, quanto mais grave uma nota, mais harmônicos superiores podem ser percebidos. Op. Cit., 1966, p. 233-235. Op. Cit., 1998, p. 48, 49, *Quatrième idée: Loi du piano*. (Tradução Leucio Guerra).

51. Op. Cit., 1998, p. 44-45, item 29, les 8 sons originaux. (Tradução da autora).

Contrariamente ao que geralmente é ensinado, o padrão harmônico não é o único critério do timbre instrumental; freqüentemente o envelope dinâmico [evolução energética do som] é muito mais característico”. Percebemos que a evolução energética ou modo como o som é percebido durante sua duração seria o próximo parâmetro a considerar. O que haveria de especial ou característico no envelope sonoro do órgão? Para responder esta pergunta, passamos a identificar as características das fases⁵² de seu envelope, conforme estabelecidas por Schaeffer: ataque⁵³, sustentação⁵⁴ e extinção. Não tendo encontrado um estudo específico sobre o envelope do órgão nas pesquisas de Schaeffer, utilizamos seus conceitos, mas buscamos na literatura organística informações mais acuradas.

Esta pesquisa nos levou ao artigo *Physical aspect of organ pipes*⁵⁵ (Aspectos Físicos dos Tubos de Órgão), do organista Arie de Wit, no qual narra seu método de análise do som do órgão com tecnologia computacional. Entrando em contato com Wit, recebemos gráficos comparativos dos envelopes dos sons do piano e do órgão⁵⁶. A seguir, transcrevemos algumas informações recebidas:

52. Op. Cit., 1966, p. 225.

53. Op.Cit, 1966, p. 533, Figura 37. Gêneros de ataques: 1. abrupto (choque ou plectro, sem ressonância apreciável); 2. firme (martelo com feltro, com forte ressonância ligada); 3. brando (*pizzicato* ou baqueta suave, com ressoador); 4. plano (nulo, como no caso do órgão); 5. suave (som produzido sem ataque aparente); 6. *sforzando* ou apoiado (crescendo rápido); 7. nulo (percepção do perfil).

54. Op.Cit, 1966, p. 547. Critérios de sustentação estabelecidos por Schaeffer: 1. nula [*pizzicato* do violino]; 2. contínua [órgão] e 3. iterativa [rulos de baquetas].

55. WIT, Arie de. Physical aspect of organ pipes. In: *het ORGEL* 94 (1998), nr. 6, 24-30 [summary]. Internet Magazine on Organ Music and Organ Building. Disponível em: <<http://www.hetorgel.nl/eindex.html>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

56. WIT, Arie de. Informações sobre Physical aspect of organ pipes. [mensagens pessoais]. Mensagens recebidas por miriamcarpinetti@yahoo.com.br. em 16 e 17 abr. 2008, *Passim*. (Tradução da autora).

[...] Quando o martelo toca as teclas do piano, a amplitude da vibração é levada ao seu máximo, quando o ar flui pelos tubos do órgão a amplitude cresce continuamente até atingir o máximo, isso demora geralmente entre 10 a 30 ciclos, dependendo de vários fatores. Após um curto espaço de tempo a tecla do piano é solta, portanto, o martelo do piano retorna e [no mesmo lapso de tempo] a válvula do órgão é fechada. Ao piano você vê que imediatamente após começar o som, a amplitude (intensidade) decresce suavemente até que não é mais possível reconhecê-la pela audição, enquanto que ao órgão a amplitude permanece constante enquanto a válvula está aberta e após isso o som decresce rapidamente.

Diferentemente da fase inicial do som do piano, a do órgão tem variadas durações em dependência da forma e tamanho de seus tubos. Quanto maior o tubo, maior o tempo necessário para seu preenchimento e, conseqüentemente, para a percepção do som. Portanto, os registros graves, com tubos maiores, não respondem ao toque com a mesma rapidez dos registros agudos.

O som do piano já começa a decair durante a fase de sustentação e, se a tecla estiver abaixada por um período prolongado, chega a se extinguir completamente. Ao órgão, o som é mantido enquanto a tecla está abaixada e, há uma extinção mais rápida que a do piano quando a tecla é solta. A velocidade de extinção depende do tempo de queda da pressão interna do ar dentro do tubo, que varia conforme seu comprimento.

Observamos que, diferentemente dos outros instrumentos, o órgão pode sustentar seu som por longos períodos de tempo sem aumento ou decréscimo de conteúdo harmônico, nem de intensidade. Somente é possível produzir diferenças de volume ou conteúdo harmônico por meio de mudança de registros (timbres) ou pela utilização dos pedais de expressão e crescendo⁵⁷. Concluimos que todos os registros de tubos, incluindo os Principais, compartilham

57. Cf. subitem 1.2.6. Dispositivos modificadores dos timbres: trêmulo e pedais expressivo, crescendo e Tutti.

características parecidas de ataque, sustentação e extinção, sendo a sustentação o elemento mais marcante de seu som.

Concluimos, utilizando a lei permanência-variação de Schaeffer, que, diferentemente de outros instrumentos, o elemento permanente e característico do órgão é a sustentação, e que seus elementos de variação, além da altura, são seus diferentes registros (timbres). Não consideramos, portanto, o registro de Principais como o elemento característico do instrumento.

Queremos fazer uma última observação sobre a fônica do órgão, que já havíamos registrado no artigo *Promenade aos Quadros “Schaeffer” e “Órgão Clássico”*⁵⁸: a sustentação indefinida e sem modificação do som do órgão, qualidade que o distingue de outros instrumentos, quando levada aos extremos de duração, pode torná-lo irreconhecível. Nesses casos extremos, seu som é depoente, por apresentar a fixidez da fase de sustentação e a ausência das fases de ataque e extinção. Caso emblemático deste tipo de som é ouvido na peça *As Slow as Possible*⁵⁹ (Tão Lento quanto Possível) de John Cage, transcrita para órgão pelo próprio compositor. Cada nota ou acorde da obra soa durante meses e, para sua execução, foi instalado um órgão na Igreja de St. Burchardi em Halberstadt, Alemanha, que iniciou, sem executante humano, a peça no dia 5 de setembro de 2000, e a tocará ininterruptamente por 639 anos. Cremos que o ouvinte, que não souber de antemão que o som é produzido por um órgão, não conseguirá identificá-lo, pois somente ouvirá sua fase de sustentação, sem as fases de ataque e extinção. Além de ouvir apenas um som contínuo, outro elemento que dificultará sua percepção e classificação, será o fato desta execução estar fora do contexto musical tradicional e de qualquer outro contexto conhecido.

Ressaltamos que na descrição e classificação do órgão, geralmente não são mencionados os registros peculiares a diferentes períodos históricos. A

58. CARPINETTI, Miriam Emerick de Souza. *Promenade aos Quadros “Schaeffer” e “Órgão Clássico”*. Trabalho acadêmico não publicado. Disponível para pesquisa desta dissertação através de “acervo pessoal”.

59. CAGE ORGELPROJECT. In: John Cage Organ Foundation. Disponível em: <<http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=dasprojekt&l=e>>. Acesso em: 25 set. 2004.

maioria dos autores não cita registros que fazem parte do órgão romântico tardio, também conhecido como órgão sinfônico (c. 1850-1950), apropriado para a interpretação de transcrições orquestrais e da literatura organística influenciada pela música orquestral do período romântico. Tampouco são mencionados registros percussivos e de alturas indefinidas, cujos envelopes apresentam características variadas, com diferentes formas de ataque; sustentação iterativa, na maioria dos casos; e, distintos tipos de extinção, apesar destes integrarem o instrumento há vários séculos.

Os órgãos, conforme sua construção, nacionalidade e época, podem reproduzir com mais propriedade determinados tipos de música. No *Traité d'Improvisation à l'Orgue*⁶⁰ (Tratado de Improvisação ao Órgão), Dupré dá um enfoque histórico e estilístico para a escolha de registros. Para a improvisação em estilo contrapontístico, indica a escolha de registros⁶¹ conhecidos desde o séc. XVI, quando este estilo floresceu. A seguir, informa que as importantes revoluções produzidas na fatura de órgãos durante o séc. XIX possibilitaram o desenvolvimento do órgão sinfônico, com seus novos timbres e gradações dinâmicas do *pianissimo* ao *fortissimo*. Evocando os timbres orquestrais, ensina a improvisar ao órgão em estilo sinfônico, contudo, faz notar que não há uma correspondência direta entre as famílias de instrumentos da orquestra (Cordas, Madeiras, Metais, Percussão) e as dos registros de órgão (Fundos, Mutações, Lingüetas), sendo, no entanto, possível fazer algumas analogias. Dupré tampouco menciona os registros de percussão e efeitos especiais.

Niland⁶² explica a importância do projeto tímbrico na organaria, a partir da seguinte premissa:

60. Op. Cit., 1925, p. 11.

61. Principals, Bourdons, “Douchaines” (Dulcianos), Flûtes (d’ “Allemaigne”), Prestants, Flageolets, “Trompes Clérons”, “Sacquebuttes” (Trombones), “Hautbois”, Voix Humaines, as famílias inteiras de Cornets, Plein-Jeux e os registros de Mutações separados.

62. Op. Cit., 1968, p. 43. (Tradução da autora).

Se um órgão deve servir a um propósito musical, seus registros devem ser dispostos conforme um desenho tonal inteligente [...] Os órgãos podem ser projetados para uso especial ou geral. As necessidades tímbricas dos diferentes períodos da história da música diferem grandemente, e em nenhum outro âmbito isso é mais evidente que na história do órgão.

Informa que, até alguns anos após a Segunda Guerra Mundial, todos os órgãos eram fabricados para uso específico. Contudo, apesar de continuarem fabricando este tipo de instrumento, há uma nova concepção de desenho tonal bastante difundida: a do órgão para uso geral, também conhecido como órgão eclético, capaz de realizar, com um limitado número de registros, todas as escolas importantes da literatura organística e o acompanhamento coral.

1. 2. Características fônicas e mecânicas

Na maior parte das descrições do funcionamento do órgão encontramos as seguintes informações: é um instrumento movido a ar, cujos sons são produzidos por tubos colocados sobre um reservatório de ar pressurizado, o someiro. Cada tubo soa quando a válvula que está abaixo dele é aberta, permitindo que o ar flua através de seu corpo. Os sistemas que promovem esta movimentação são chamados de trações.

1.2.1. Consola, fole e someiro

A **consola**, mesa de comando, é o móvel que concentra todos os elementos que o organista utiliza para controlar o instrumento. Estes elementos são: um ou mais teclados para as mãos (manuais) e um para os pés (pedaleira),

plaquetas ou puxadores de registros, botões que comandam as diversas combinações de registros, memórias, pedais de expressão e de crescendo de registros, pedaletes de memórias e comandos.

O termo encontrado em dicionários da língua portuguesa, como o *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*⁶³, para designar a mesa de comando do órgão é consolo; no entanto, decidimos empregar o gênero feminino, devido à sua disseminação no Brasil e Portugal. Citamos como exemplo, o emprego da designação consola no artigo *A Pesquisa Sobre Órgão no Brasil: estado da arte* escrito por Dorotéia Kerr (UNESP) e Any Raquel Carvalho (UFRGS)⁶⁴.

Um órgão, com vários teclados registrado com combinações de timbres e intensidades diferentes em cada um, possibilita a produção de diversos tipos de contrastes como: solo em um teclado com acompanhamento em outro e também registros de trios. George Ritchie e George Stauffer⁶⁵ explicam que os efeitos de eco encontrados na música antiga se realizam registrando os teclados com diferentes dinâmicas: um *forte* e o outro *piano*. Estes efeitos são conseguidos apenas mudando as mãos de um manual para outro, sem necessidade de troca, adição ou retirada de registros. Convém lembrar que até o séc. XVIII não havia a possibilidade de se fazer dinâmicas graduadas e somente era conhecida a dinâmica de terraço, na qual tocando teclados diferentes era possível obter efeitos contrastantes e ecos.

A maioria dos órgãos possui dois manuais e pedaleira, no entanto, encontramos exemplares que têm apenas um manual e outros que têm até sete. Os órgãos pequenos, às vezes, não têm pedaleira. No Brasil temos órgãos de

63. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; J.E.M.M. Editores, Ltda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

64. KERR, Dorotéia; CARVALHO, Any Raquel. *A Pesquisa Sobre Órgão no Brasil: estado da arte*. In: *Revista Acadêmica de Música Per Musi* [on line]. Nº 12. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/Num12_cap_02.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2008.

65. RITCHIE, George; STAUFFER, George. *Organ Technique Modern and Early*. New Jersey: Prentice-Hall, 1992. p. 58.

diversos tamanhos. Entre os de pequeno porte, José Carlos Rigatto⁶⁶ cita o da Igreja das Chagas do Seraphico Pai São Francisco, em São Paulo, um órgão italiano do séc. XVIII, cujo fole é acionado por dois pedais como os harmônios. Entre os de grande porte, temos dois que estão entre os maiores do mundo: um na Catedral da Sé da cidade de São Paulo, fabricado pela Balbiani Vegezzi Bossi (1954) e o da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora (Santa Rosa), em Niterói, Rio de Janeiro, fabricado pela Tamburini (1956). Ambos têm cinco manuais e estão listados no *Organ Database*⁶⁷ (Base de Dados do Órgão).

O **fole** é uma peça de madeira e couro dobrado usada para produzir vento pelo afastamento e aproximação de suas dobras. Antes do advento dos motores elétricos, o fole era acionado manualmente. Com ele se coleta o ar, o qual é soprado para um reservatório dentro do órgão, onde sua pressão é estabilizada. Em seguida, o ar é conduzido por tubagens adequadas para uma caixa fechada, o **someiro**.

O **someiro** é uma caixa de madeira, retangular e fechada, na qual são assentados os tubos. É dividido em canais alongados e colocado acima do secreto. Recebe o ar soprado pelos foles e o distribui para os tubos. Quando se pressiona uma tecla, abre-se uma válvula que permite a passagem do ar da caixa para o tubo, causando um determinado som. É oculto e inserido no corpo do instrumento, sendo seu comprimento proporcional ao número de teclas e ao tamanho dos tubos. A quantidade de someiros depende do tamanho do instrumento.

66. José Carlos Rigatto (1938) estudou organaria com Gustav Weissensrieder e Reine Michels. Trabalhou na firma Tamburini em Cremona, Itália (1968). RIGATTO, José Carlos. Entrevistas e mensagens pessoais. Set. 2007 a maio 2008.

67. ORGAN DATABASE. Disponível em: <http://www.die-orgelseite.de/orgelliste120_e.htm>. Acesso em: 04 set. 2007. Importante banco de dados com informações sobre aproximadamente 3.500 dos maiores órgãos do mundo.

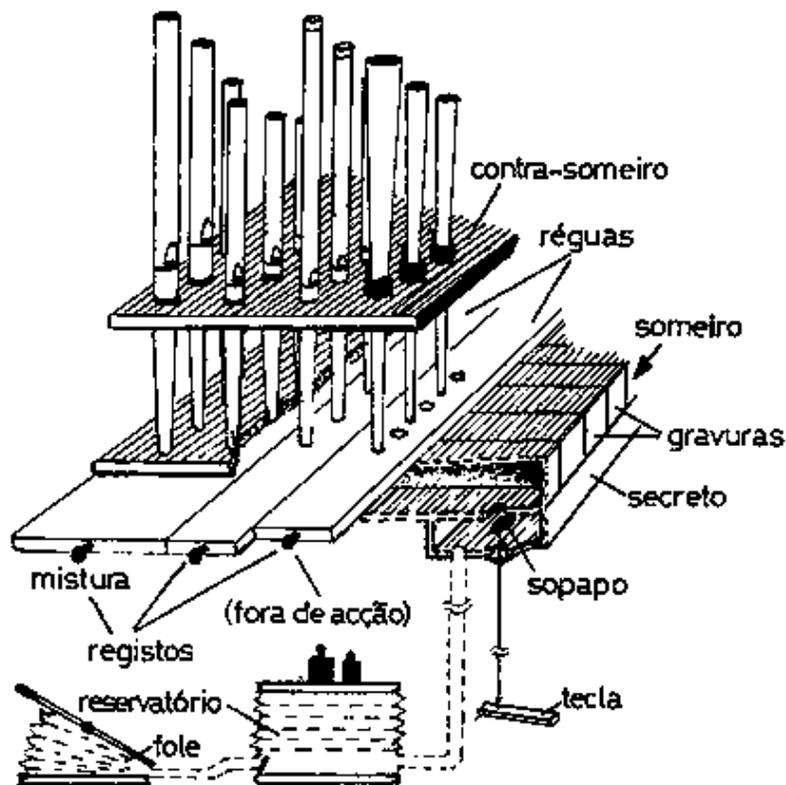


Figura 4 – Esquema do mecanismo do órgão.
 Fonte: Henrique, 1988, p. 351.

1.2.2. Tipos de tração

Tração é o sistema utilizado para que o ar seja introduzido em um tubo pela pressão de uma tecla, resultando em um som. No decorrer da história do órgão, encontramos quatro tipos de tração: hidráulica, pneumática, mecânica e elétrica.

A **tração hidráulica** presente nos modelos primitivos de órgão, como os criados por Ktesibius (c. 250 a.C.), mantinha a pressão do ar com o auxílio da pressão da água. Daí esses instrumentos receberem o nome de *Hydraulos*.

Henrique⁶⁸ nos informa que a tração hidráulica deixou de ser usada no séc. V d.C., quando foi substituída pela tração pneumática. Esta informação não pode ser comprovada, pois apenas encontramos suposições de que, com o advento da tração pneumática, a tração hidráulica caiu em desuso. Na **tração pneumática**, ao se pressionar uma tecla, é enviado ar sob pressão através de tubagens finas até as válvulas de alimentação dos tubos. Com seu surgimento o peso das teclas deixou de ter relação com a quantidade de registros selecionados. A **tração mecânica** é realizada por hastes articuladas, denominadas de “réguas de tração”, as quais comandam toda a movimentação dos teclados aos tubos, incluindo as trocas de registros e acoplamentos. Na **tração elétrica**, quando uma tecla é pressionada um contato elétrico é fechado, a eletricidade flui para o circuito que faz um solenóide abrir e fechar as válvulas de cada tubo. Todos os dispositivos do instrumento são acionados eletricamente.

Atualmente, os dois tipos de tração mais utilizados são a mecânica e a elétrica, visto que a pneumática, comum no início do séc. XX tornou-se obsoleta e apenas sobrevive em órgãos da época. Contudo, freqüentemente são encontradas trações híbridas que combinam mais de um tipo de trações em um único sistema. Por exemplo, a tração eletro-pneumática que combina a tração elétrica entre os manuais e o someiro com a tração pneumática, para abrir as bolsinhas⁶⁹.

Klotz⁷⁰ expõe sua preferência por combinar a tração mecânica das teclas com a tração elétrica dos registros. Este sistema permite “efetiva tração de combinações, que aliviam o organista de muita manipulação mecânica, permitindo-lhe dedicar maior atenção à arte de tocar, um aspecto importante para a interpretação da recente literatura organística”⁷¹.

68. Op. Cit., 1988, p. 352.

69. Rigatto informa que no Brasil encontramos alguns órgãos Tamburini com trações híbridas: o da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora de São Paulo (1950), o da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1954) e o da Igreja Nossa Senhora do Carmo de Campinas (1953). Estes instrumentos combinam as seguintes trações: elétrica (das teclas até o relé do someiro), pneumática (no relé - com um folezinho de bico) e mecânica (no someiro).

70. Op. Cit., 1969, p. 41. (Tradução da autora).

71. O sistema eletro-eletrônico implantado pela empresa Família Artesã Rigatto e Filhos no órgão Gebruder Spaethe (1908) que se encontra na Igreja Nossa Senhora de Fátima em São Paulo

Segundo Niland⁷², embora o órgão seja um instrumento musical, é também, sem dúvida, uma máquina e, para ser tocado inteligentemente, é necessário que o intérprete tenha conhecimento do seu funcionamento. Após esse primeiro comentário, Niland chama nossa atenção para a conscientização da ação de comando das teclas sobre as válvulas dos tubos, enfatizando que estas conexões ou trações variam consideravelmente quanto ao toque e à resposta musical.

Para facilitar a compreensão das características das diferentes trações, organizamos um quadro sinótico com informações colhidas nos escritos de Gene Bedient⁷³ e Klotz⁷⁴, que foram complementadas por Rigatto⁷⁵. Nele apresentamos a relação que há entre a tração e as possíveis localizações da consola, a sensibilidade ao toque, a resposta sonora obtida e a durabilidade de cada um destes sistemas. Não colocamos informações sobre a tração hidráulica e as trações híbridas.

é o mais moderno da América Latina, possuindo interface midi com possibilidade de gravação e mais de 2.500 memórias de registros.

72. Op. Cit., 1968, p. 9.

73. BEDIENT, Gene R. *Buying the Future... a Sound legacy*. Roca: Bedient Pipe Organ Company, 2000.

74. Op. Cit., 1969.

75. Op. Cit., set. 2007.

LOCALIZAÇÃO DA CONSOLA	
MECÂNICA	Geralmente é embutida ou está posicionada muito próxima ao corpo fônico, pois quanto mais distante estiver, maiores as varetas de ligação aos tubos e, maior a resistência das teclas.
PNEUMÁTICA	Permite que as fileiras de tubos fiquem mais distantes e a consola destacada do corpo fônico. Contudo, quanto maior a distância entre a consola e o corpo fônico, mais ar comprimido é necessário para sua ação.
ELÉTRICA	É possível movimentá-la à vontade no recinto. Isto permite ao intérprete, ouvir a mesma sonoridade que chega ao público. Isso lhe facilita a escolha dos registros, a regência do coro e a visão do interior da nave da igreja, sem uso de espelhos. Sua mobilidade é vantajosa em apresentações com orquestras, e diversas formações instrumentais e vocais.
SENSIBILIDADE AO TOQUE	
MECÂNICA	É a mais sensível ao toque do intérprete. O som dos tubos responde instantaneamente e o organista pode regular o ataque e a finalização das notas, obtendo nuances de interpretação. Contudo, o controle da velocidade da abertura e do fechamento das válvulas dos tubos é sutil.
PNEUMÁTICA	Não é sensível às diferenças de toque, havendo atrasos e desigualdades que não podem ser controlados pelo intérprete.
ELÉTRICA	Não é sensível ao toque do intérprete e, a resposta, é sempre imediata e uniforme.
RESPOSTA DO SOM	
MECÂNICA	Apresenta variedade sonora devido às sutilezas que podem ser obtidas pelo toque, ao aumentar ou diminuir a velocidade da entrada do ar nos tubos. Sua precisão dá clareza às texturas contrapontísticas.
PNEUMÁTICA	Apresenta diferentes atrasos de resposta em decorrência do tempo que o ar comprimido leva para acionar seu mecanismo. O fato do instrumentista não ter controle sobre os diferentes atrasos, gera um som impreciso, o que torna este tipo de tração imprópria para a realização de repertório contrapontístico.
ELÉTRICA	Para alguns, sua sonoridade é pouco agradável, em face ao mecanismo que libera o ar para dentro dos tubos de forma direta, imediata e sempre igual. No entanto, é bastante preciso para a realização de repertório contrapontístico.
DURABILIDADE	
MECÂNICA	É a mais durável, havendo pouca necessidade de troca de peças e partes de couro. Um bom órgão mecânico pode durar centenas de anos.
PNEUMÁTICA	Baixa longevidade, devido à fragilidade das peles das bolsinhas e à ação do tempo (temperatura e umidade). Sua expectativa de vida é de 50 a 75 anos.
ELÉTRICA	A durabilidade do solenóide é indeterminada, devido aos banhos que o metal recebe atualmente.

Quadro 1 - Características das diferentes trações.

Fonte: elaboração da autora realizada a partir de informações colhidas em: Bedient (Op. Cit., 2000, p. 7-8), Klotz (Op. Cit., 1969, p. 40-41) e Rigatto.

Para cada instrumento, o organista experiente escolhe o repertório, levando em conta as diferenças mencionadas neste quadro sinótico.

1.2.3. Classificação dos registros do órgão

Há várias formas de classificar os registros do órgão e, neste assunto também encontramos divergências entre os autores estudados. Dentre estes, Everett E. Truette⁷⁶ faz uma primeira divisão binária: **registros sonoros** e **registros mecânicos** que, por sua vez, são subdivididos binariamente em registros sonoros de **sons sustentados** e de **sons iterativos** ou **percussivos**; registros mecânicos de **acoplamento** e **trêmulo**.

À categoria de registros de **som sustentado** pertencem as famílias de tubos que podem ser subdivididas em: tubos **Labiais** e tubos com **Lingüetas**. À de registros de **sons iterativos** ou **percussivos** pertencem aqueles que podem, por sua vez, ser subdivididos em duas classes: **sem alturas definidas** e com **alturas definidas**.

Para mensurar o comprimento dos tubos é utilizada a unidade de medida inglesa *Pé*, equivalente a cerca de 30 cm, cuja sinalização é uma aspa colocada após o algarismo. Por exemplo: 8'. Encontramos diversas medidas nos diferentes tratados pesquisados, pois é uma medida aproximada que depende não só do comprimento, mas também do formato do tubo. António Mota⁷⁷ indica: Pé = 30,5 cm. Henrique⁷⁸ informa que os tubos variam aproximadamente de 10 metros a 1 cm, medida do menor tubo de um registro de 1'. Na figura 5, podemos ver a

76. Op. Cit., 1919, *Passim*. Os dispositivos mencionados serão apresentados nos itens 1.2.5. Acoplamentos (uniões) e Memórias e 1.2.6. Dispositivos modificadores dos timbres: trêmulo e pedais expressivo, crescendo e Tutti.

77. MOTA, António. "Tudo o que Você Queria Saber Sobre o Órgão, e Teve Medo de Perguntar..." ou "34 Perguntas Embaraçosas sobre Órgãos de Tubos". Nov. 2000. In: Planes, Bikes and Pipes! Site de António José Marques de Sá Mota. Disponível em: <<http://mota.no.sapo.pt/pipe/orgao.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2007.

78. Op. Cit., 1988, p. 346.

relação que há entre um *lá* tocado ao piano e as alturas que podem ser obtidas no órgão, fazendo soar tubos com diferentes comprimentos a partir da tecla correlata.



Figura 5 - Alturas correlatas: piano e órgão.
 Fonte: “adaptado de” Société de Musicologie de Languedoc, 1993, s/n.

A organaria da península ibérica tinha, entre suas singularidades, o fato dos tubos serem medidos em palmos. Goode⁷⁹ informa que esta era a unidade de medida usada nos órgãos espanhóis antigos, tendo as seguintes rela es: 52 palmos = 32’; 26 palmos = 16’; 13 palmos = 8’; 7 palmos = 4’. No livro *Instrumentos Musicais*⁸⁰, encontramos a disposi o fônica do órgão renascentista da Catedral de  vora (1562), com seus tubos medidos em palmos, mas com uma rela o diferente de medidas: 24 palmos = 16’, 12 palmos = 8’.

Para se tocar ao órgão, notas com alturas equivalentes às do piano, são utilizados registros cujo *d * mais grave é produzido por um tubo com 8’ de comprimento. São nomeadas como 8’ todas as fileiras que emitem as alturas correspondentes às alturas do piano, independentemente do comprimento real de seus tubos.   medida que tocamos a escala ascendente de um registro de 8’, os tubos v o gradualmente ficando menores. Se o primeiro tubo tiver 16’, todas as notas da fileira soarão uma oitava abaixo e, se tiver 4’, soarão uma oitava acima.

Como visto na figura 5, além das oitavas da fundamental (32’, 16’, 8’, 4’, 2’, 1’ e 1/2’), o órgão também possui registros que emitem outros intervalos

79. Op. Cit., 1964, p. 90.

80. Op. Cit., 1988, p. 348.

chamados de Mutações. Uma forma fácil de recordar qual o harmônico que soará em cada Mutação é observar o último algarismo da fração: os algarismos das 3^{as} e 5^{as} estão invertidos e o das 7^{as} e 9^{as} não. Assim: 1 1/3' é uma 5^a, 1 1/5' é uma 3^a, 1 1/7' é uma 7^a, 1/9' é uma 9^a. Esses intervalos ímpares emitidos pelas Mutações são combinados aos de fundamental com o intuito de enriquecer e modificar seu timbre, dependendo dos harmônicos a que se dá proeminência. Por modificar seu timbre, conforme as fileiras de tubos que são adicionadas, o órgão pode ser considerado como o mais antigo sintetizador e, sobre esta qualidade, escreve Sandra Soderlund⁸¹ no *A Guide to the Pipe Organ for Composers and Others* (Guia ao Órgão de Tubos para Compositores e outros):

O efeito da combinação de registros da mesma família soando juntos em diferentes alturas não é a de um instrumento tocando oitavado [...] o ouvido mistura as oitavas superiores, que são harmônicos naturais, com a fundamental, percebendo um som composto com mais brilho que um de 8' sozinho. Este é um importante conceito e a base da reginação. Tubos que soam os harmônicos superiores são harmonizados e afinados para se misturar à fundamental. O ouvido percebe este som composto como mais forte do que uma simples combinação de 8', mesmo que não seja, de fato, muitos decibéis mais forte.

A organaria da península ibérica tinha, entre suas singularidades, o fato dos tubos serem medidos em palmos. Goode⁸² informa que esta era a unidade de medida usada nos órgãos espanhóis antigos, tendo as seguintes relações: 52 palmos = 32'; 26 palmos = 16'; 13 palmos = 8'; 7 palmos = 4'. No livro *Instrumentos Musicais*⁸³, encontramos a disposição fônica do órgão renascentista da Catedral de Évora (1562), com seus tubos medidos em palmos, mas com uma relação diferente de medidas: 24 palmos = 16', 12 palmos = 8'.

81. SODERLUND, Sandra. *A Guide to the Pipe Organ for Composers and Others*. Boston: Wayne Leupold, 1994, p. 4. (Tradução da autora).

82. Op. Cit., 1964, p. 90.

83. Op. Cit., 1988, p. 348.

Para se tocar ao órgão, notas com alturas equivalentes às do piano, são utilizados registros cujo *dó* mais grave é produzido por um tubo com 8' de comprimento. São nomeadas como 8' todas as fileiras que emitem as alturas correspondentes às alturas do piano, independentemente do comprimento real de seus tubos. À medida que tocamos a escala ascendente de um registro de 8', os tubos vão gradualmente ficando menores. Se o primeiro tubo tiver 16', todas as notas da fileira soarão uma oitava abaixo e, se tiver 4', soarão uma oitava acima.

Como visto na figura 5, além das oitavas da fundamental (32', 16', 8', 4', 2', 1' e 1/2'), o órgão também possui registros que emitem outros intervalos chamados de Mutações. Uma forma fácil de recordar qual o harmônico que soará em cada Mutações é observar o último algarismo da fração: os algarismos das 3^{as} e 5^{as} estão invertidos e o das 7^{as} e 9^{as} não. Assim: 1 1/3' é uma 5^a, 1 1/5' é uma 3^a, 1 1/7' é uma 7^a, 1/9' é uma 9^a. Esses intervalos ímpares emitidos pelas Mutações são combinados aos de fundamental com o intuito de enriquecer e modificar seu timbre, dependendo dos harmônicos a que se dá proeminência. Por modificar seu timbre, conforme as fileiras de tubos que são adicionadas, o órgão pode ser considerado como o mais antigo sintetizador e, sobre esta qualidade, escreve Sandra Soderlund⁸⁴ no *A Guide to the Pipe Organ for Composers and Others* (Guia ao Órgão de Tubos para Compositores e outros):

Os registros sonoros também podem ser classificados em simples, nos quais cada tecla pressionada aciona um único tubo; e compostos, nos quais cada tecla pressionada aciona vários tubos. Além de nomes especificando as propriedades dos tubos, eles também recebem algarismos arábicos e romanos com diferentes significados: a) os algarismos arábicos, associados aos registros simples, indicam suas alturas, por exemplo: 8'; b) os algarismos romanos, associados aos registros compostos, indicam o número de fileiras que soam quando se pressiona uma única tecla, por exemplo: *Mixture III*, que é uma Mistura com três tubos para cada tecla.

84. SODERLUND, Sandra. *A Guide to the Pipe Organ for Composers and Others*. Boston: Wayne Leupold, 1994, p. 4. (Tradução da autora).

O critério binário de classificação das famílias de sons, sustentados em tubos Labiais (subdivididos em Principais, Flautas, Cordas) e Lingüetas, é o mais comum. No entanto, alguns autores utilizam outros. Audsley⁸⁵, que também os classifica binariamente, os divide em:

a) tubos de qualidade não imitativa, subdivididos em quatro famílias de timbres organísticos: 1. Puro; 2. Livre; 3. Flautas; 4. Cordas;

A organaria da península ibérica tinha, entre suas singularidades, o fato dos tubos serem medidos em palmos. Goode⁸⁶ informa que esta era a unidade de medida usada nos órgãos espanhóis antigos, tendo as seguintes relações: 52 palmos = 32'; 26 palmos = 16'; 13 palmos = 8'; 7 palmos = 4'. No livro Instrumentos Musicais⁸⁷, encontramos a disposição fônica do órgão renascentista da Catedral de Évora (1562), com seus tubos medidos em palmos, mas com uma relação diferente de medidas: 24 palmos = 16', 12 palmos = 8'.

Para se tocar ao órgão, notas com alturas equivalentes às do piano, são utilizados registros cujo *dó* mais grave é produzido por um tubo com 8' de comprimento. São nomeadas como 8' todas as fileiras que emitem as alturas correspondentes às alturas do piano, independentemente do comprimento real de seus tubos. À medida que tocamos a escala ascendente de um registro de 8', os tubos vão gradualmente ficando menores. Se o primeiro tubo tiver 16', todas as notas da fileira soarão uma oitava abaixo e, se tiver 4', soarão uma oitava acima.

Como visto na figura 5, além das oitavas da fundamental (32', 16', 8', 4', 2', 1' e 1/2'), o órgão também possui registros que emitem outros intervalos chamados de Mutações. Uma forma fácil de recordar qual o harmônico que soará em cada Mutaçãõ é observar o último algarismo da fração: os algarismos das 3^{as} e 5^{as} estão invertidos e o das 7^{as} e 9^{as} não. Assim: 1 1/3' é uma 5^a, 1 1/5' é uma 3^a, 1 1/7' é uma 7^a, 1/9' é uma 9^a. Esses intervalos ímpares emitidos pelas Mutações são combinados aos de fundamental com o intuito de enriquecer e modificar seu

85. Op. Cit., 2000, p. 15.

86. Op. Cit., 1964, p. 90.

87. Op. Cit., 1988, p. 348.

timbre, dependendo dos harmônicos a que se dá proeminência. Por modificar seu timbre, conforme as fileiras de tubos que são adicionadas, o órgão pode ser considerado como o mais antigo sintetizador e, sobre esta qualidade, escreve Sandra Soderlund⁸⁸ no *A Guide to the Pipe Organ for Composers and Others* (Guia ao Órgão de Tubos para Compositores e outros):

Certas singularidades de construção são consideradas para a classificação dos tubos labiais:

- a) **tubos abertos** – aparecem em maior número e produzem timbres com harmônicos pares e ímpares, por exemplo: Principais e Flautas;
- b) **tubos tapados** - soam uma oitava mais grave do que os tubos abertos de mesmo comprimento, pois a tampa faz o ar subir e descer no corpo do tubo, duplicando o comprimento da coluna de ar. Produzem mais harmônicos ímpares com timbre mais suave e gentil, dentre eles: *Bourdon* e *Gedackt*;
- c) **tubos semi-tapados** por uma espécie de chaminé - soam uma oitava abaixo com timbres suavizados, tal como os tubos tapados, entre outros: *Flauto a Camino*;
- d) **tubos harmônicos** - possuem um pequeno furo em seu ressoador que os faz emitir alturas uma oitava acima. Entre eles, citamos: a *Flûte Octaviante* e a *Flageolet Harmonique*. Alguns tubos harmônicos soam oitava acima por serem soprados com alta pressão.

Os registros recebem variados nomes que variam em razão de seu comprimento, forma, material, colocação ou função. Sobre seus nomes Klotz⁸⁹ afirma:

88. SODERLUND, Sandra. *A Guide to the Pipe Organ for Composers and Others*. Boston: Wayne Leupold, 1994, p. 4. (Tradução da autora).

89. Op. Cit., 1966, p. 47-48. (Tradução da autora).

[...] seus nomes fazem alusão a seu formato: Spitzflöte, Flachflöte, Spillpfeife, Offenflöte [...], ou à altura do registro: [...] Octave, Superoctave, Quinte, Terz [...]; podem ser descritivos no sentido de comparar seu timbre ao de um instrumento musical, [...]: Zimbel, Rauschpfeife, Kornett, Fugara [...], Salicional [...], Viola da Gamba, Nachthorn, [...]; um quarto grupo de nomes procura descrever características tímbricas: Quintade (tubo tapado e estreito que enfatiza o 3º harmônico, a 12ª - Quinta), [...] Nasat (Nasarder francês – “falar anasalado”); ainda outras circunstâncias são indicadas por certos nomes de registros: Mistura (o registro é composto de várias fileiras de tubos, uma “mistura” de tubos), Untersatz (por causa do comprimento de seus tubos esta fileira foi instalada em um someiro baixo), Hintersatz (indica a localização desta fileira “atrás” dos Principais); [...]. Prefixos freqüentemente fazem referências a timbres (Harfen-, Singend-, Geigend-, Lieblich-, Zart- [...]); à altura (Gross-ou Grob-, Klein-) ou ao material do tubo (Holz-, Metall-, Kupfer-).

Apresentamos, a seguir, um quadro sinótico das principais características dos Tubos Labiais:

FAMÍLIAS*	Flautas, Principais, Cordas
MATERIAIS	madeira, metal
FORMATOS	cilíndrico, cônico, triangular, piramidal
TOPO DO TUBO	aberto, tapado, semi-tapado
*Registros com características de duas ou mais famílias são denominados de Registros Híbridos.	

Quadro 2 - Quadro sinótico - Tubos Labiais.

Note-se que os autores pesquisados não abordam os registros de sons **iterativos** ou **percussivos**. Mesmo Truette⁹⁰, que os menciona em sua classificação, descreve pormenorizadamente apenas o funcionamento dos Sinos e

90. Op. Cit., 1919, p. 56-60.

Carrilhões. Soderlund⁹¹ lhes dedica apenas um parágrafo, que termina com o seguinte conselho de ordem prática dirigido aos compositores: “A menos que seja encomendada uma peça para um instrumento específico que tenha estes efeitos percussivos, é sábio não incluí-los, uma vez que poucos instrumentos os possuem”. Este é mais um assunto repleto de controvérsias no âmbito do conhecimento deste milenar instrumento, devido às diversas escolas de organaria e à singularidade dos instrumentos, especialmente se lembrarmos que alguns registros iterativos foram introduzidos ainda no início do séc. XV.

Truette⁹² informa que os registros iterativos encontrados atualmente em órgãos de igreja, de concerto e residenciais são os que têm alturas definidas (*Carrillon, Celesta, Chimes, Harp*), e que os registros com alturas indefinidas são parte importante dos órgãos modernos de teatro (*Bass Drum, Snare Drum, Tam-Tam, Gong, Triangle, Cymbals, Sleigh Bells e Swiss Bells*). De forma concisa, explica que a produção de seus sons se dá pela batida de algum tipo de martelo (madeira, metal ou feltro) sobre diferentes corpos de metal, vidro, madeira ou membranas.

A seguir, descreveremos brevemente alguns destes registros, que podem ser localizados por seus nomes na *Encyclopedia of Organ Stops*⁹³ (Enciclopédia de Registros de Órgão):

Zimbelstern ou **Étoile Sonore** (estrela sonora) – É, por muitos, considerado um “brinquedo” e não um registro musical. Popular na Alemanha do séc. XVI ao XIX é uma estrela de madeira ou metal com pequenos sinos em suas pontas que, freqüentemente, é colocada na parte externa do órgão. À medida que esta gira, por ação pneumática, seus pequenos sinos soam sem variações nos parâmetros de altura e duração. Em alguns casos seus sininhos têm alturas definidas, mas não podem ser acionados individualmente, soando

91. Op. Cit., 1994, p. 17.

92. Op. Cit., 1919, p. 15.

93. Op. Cit., Disponível em: <<http://www.organstops.org/c/Cymbelstern.html>>. Acesso em: set. 2007.

seqüencialmente. No site da *New Century Products*, encontramos a informação de que, devido ao pequeno porte de seus sinos, o *Zimbelstern* não é percebido como um registro e sim como um harmônico superior. Por este motivo, recomendam que em igrejas grandes, com mais de 1000 lugares, seja instalado o *Glockenstern*, de sua criação, que possui sinos maiores para um efeito mais proeminente. Atualmente, há *Zimbelstern* eletrônicos⁹⁴ que simulam eletroacústica e, seqüencialmente, diversas freqüências de sons sinos.

Pássaros – registros conhecidos na Europa desde o séc. XV, construídos de diversas maneiras, sendo o mais comum ter dois ou mais tubos pequenos de metal com suas pontas imersas em um recipiente com água, para imitar o canto dos pássaros. O canto do cuco é produzido por dois tubos com distância intervalar de 3ª menor, que tocam sucessivamente quando acionados. O órgão italiano de 1690, que está instalado no Instituto Ricardo Brenan, em Recife/Pernambuco, tem quatro tubos em um recipiente com água, como nos informa Rigatto.

Percussão, tormentas e trovoadas – Os tímpanos podem ser imitados pela alternância em *staccato* de dois grandes e muito sonoros tubos de madeira, geralmente afinados em intervalo de 5ª. Já o efeito de tormentas e trovadas pode ser obtido pelo acionamento do “Pedal de Tempestade”, o qual aciona seis ou sete tubos graves, especialmente de Lingüetas de 32’ da pedaleira, que são tocados ascendentemente em sucessão.

Apresentamos a seguir, alguns quadros com listas de registros simples e compostos, separados por famílias, com a nomenclatura encontrada nas principais escolas de organaria européias. Para a elaboração dos quadros, além dos autores já citados, consultamos os trabalhos de Dumontel⁹⁵, Cook⁹⁶, Marilyn

94. ZIMBELSTERN. In: NEW CENTURY PRODUCTS. Disponível em: <<http://www.zimbelstern.com/zModels.htm>>. Acesso em: 12 set. 2007.

95. Op. Cit., 1987.

Stulken⁹⁷ e Margot Woolard⁹⁸. Apesar de haver tradução para outras línguas, escolhemos colocar apenas as designações usadas na organaria ibérica, alemã, francesa, italiana e inglesa, por serem as mais conhecidas.

Devido à diversidade de instrumentos existentes, é impossível listar, neste estudo, a totalidade de registros usados e conhecidos. Portanto, apresentamos apenas os mais usuais. Alastair Disler⁹⁹, em seu *Multilingual Cross Reference* (Referência Cruzada Multilingual), faz ressalvas que também devemos considerar neste estudo:

É importante notar que os registros em si não são propriamente universais: um Montre francês não é nem um Open Diapason inglês nem um Prinzipal alemão, mas todos são tubos flautados abertos com aparência semelhante. As Lingüetas francesas e os Principais alemães tendem a ser mais brilhantes que seus congêneres, por exemplo. As Misturas são particularmente traiçoeiras, já que nos órgãos de cada país a sua função é muito diferente. Outro entrave é que muitos registros foram nomeados antes da padronização nominal¹⁰⁰, portanto muitas variações arcaicas persistem até nos órgãos modernos.

-
96. COOK, Don. *Organ Tutor 101: Basic Organ Skills for the Pianist*. version 1.1r. Provo: Creative Works Office/Brigham Young University, 2000. 1 CD-ROM.
 97. STULKEN, Marilyn K. *An Introduction to Repertoire and Registration for the Small Organ*. New York: American Guild of Organists, 1995.
 98. WOOLARD, Margot A. G. *Mini-Course in Basic Organ Registration: a course for the beginning organist*. New York: American Guild of Organists, 1990.
 99. DISLER, Alastair. *Multilingual Cross Reference*. In: PIPE-ORGANS.NET. Disponível em: <<http://www.theatreorgans.com/disley/table.html>>. Acesso em: 03 mar. 2008. (Tradução da autora).
 100. Contudo, em nenhuma fonte encontramos a existência de um documento que padronize os nomes dos registros. Assim, fizeram parte de nossos questionamentos quais bases levaram este autor a afirmar a existência de uma “padronização nominal”.

PRINCIPAIS				
São considerados como a “Espinha dorsal” do órgão devido a seu peso, riqueza e volume sonoro. Fazem parte dos registros de Fundos e são apropriados para a construção de coros com sonoridade grande e sólida. As diversas oitavas fundem-se formando um único timbre em que as inferiores dão profundidade e as superiores riqueza de harmônicos. A mesma denominação pode ser encontrada em tubos de diferentes dimensões (ex. Principal 32’, 16’, 8’).				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
*Flautado de 52 (32’)	Contraprinzipal Prinzipal	Principal Basse	Diapason Contra Principal Pedal Pipes	Principale Basso Principale Doppio Basso Profundo
*Flautado de 24 (16’)	Praestant Prinzipal	Principal	Diapason	Principale
*Flautado de 12 (8’) Flautadito (esp.)	Prinzipal Prestant Oktave Halbprinzipal	Montre Prestant	Diapason Open Diapason	Principale
*Flautado de 6 (4’) Flautadito Octava (real) (esp.) Oitava Real (port.)	Oktave, Prestant, Halbprinzipal Kleinprinzipal	Prestant	Octave, Octave Diapason Octave Principal	Ottava
Quincena	Superoktav Kleinoktave	Doublette Octavin Quinzième	Super Octave Fifteenth	Superoctava Quintadecima Decima Quinta
*Medida em palmos com seu equivalente em pés entre parêntesis.				

Quadro 3 - Principais.

Fonte: elaboração da autora, realizada com informações colhidas em: Audsley (2002, *passim*), Dumontel (1987, *passim*), Cook (2003, p. *Registration 2*), Disler (*Multilingual Cross Reference*), Goode (1964, *passim*), Mota (2000, *passim*), Niland (1968, *passim*), Stauff (2005/2008, *passim*), Stulken (1995, p. 3,4), Truette (1919, *passim*), Woolard (1990, p. 2-14).

MISTURAS				
<p>Tubos de metal pequenos e abertos da família dos Principais. São destinados a estender a extensão dos Principais com harmônicos superiores, criando um som rico e brilhante que é, por muitos, considerado como o som característico do órgão. As Misturas são o complemento necessário aos coros com base de 16'. Quanto mais grave a base (32', 64'), mais fileiras agudas são necessárias para se obter um coro brilhante.</p>				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Lleno (esp.)	Mixtur(e)	*Fourniture Grosse Fourniture	Furniture	
	Mixtur(e)	Petite Fourniture		
	Sharff Akuta		Sharp Sharp Mixture	
Címbala (esp.) Zimbala (esp.) Simbala (port.) Resimbala (port.)	Cimbel Cymbel Zimbel Zymbel	*Cymbale	Cymbal Cimball	Cimbalo
*Fourniture + Cymbale = Plein Jeu.				

Quadro 4 - Misturas.

Fonte: Id.

FLAUTAS (ABERTAS)				
<p>São mais suaves e possuem menos harmônicos que os Principais. Ideais para a construção de Coros suaves apropriados à interpretação de música leve e rápida. Podem ser combinadas a outros registros com o intuito de reforçar ou arredondar seu timbre. Quando unidas a uma fileira de tubos com afinação diferente produzem sons oscilantes. Geralmente o nome genérico Flauta é usado junto a um adjetivo que melhor caracteriza o timbre do registro, por exemplo: Blockflöte, Flûte Harmonique, Flauto Dolce, Flauta Major, Soloflötte, Pyramid Flute, Flûte Courte.</p>				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
	Hohlflöte Weitflöte	Mélodie Flûte Triangulaire	Melodia Melodica Suabe Flute	Flauto Traverso Flauto Amabile
Flauta (esp. / port.)	Flöte Offenflöte	Flûte Flûte Ouverte	Flute Open Flute	Flauto
	Nachthorn	Cor de Nuit	Night Horn	Pastorita
	Pfeife	Fifre	Fife	
Flautim (esp.)	Flageolett Kleinflöte	Flageolet	Flageolet	Flageoletta Flautino Piccolo
Veintidocena (esp.)	Sufflet	Sifflet	Twenty-Second Octave Fifteenth	
FLAUTAS (HARMÔNICAS)				
<p>Emitem sons uma oitava acima daqueles que seu comprimento deveria produzir, devido a terem um orifício em seu ressoador ou serem sopradas com maior pressão. Seus timbres foram aceitos universalmente por sua proeminência e distinção.</p>				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Flauta Armónica (esp.)	Harmonieflöte	Flûte Harmonique Flûte Octaviante Harmonique	Harmonic Flute	
		Flageolet Harmonique Octavin	Harmonic Piccolo	Ottavina

Quadro 5 - Flautas Abertas e Harmônicas.
Fonte: Ibid.

FLAUTAS TAPADAS				
<p>Com o topo tapado soam uma oitava abaixo do que as flautas com o mesmo comprimento, apresentando proeminência de outros intervalos que não os de uníssono e oitava. No ato de harmonizar pode-se favorecer o aparecimento de determinados harmônicos em concordância com a estética e finalidade do órgão. Por terem a metade do comprimento, favorecem a economia de espaço vertical e material.</p>				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
	Contra Bourdon Subbass Majorbass	Grand Bourdon Soubasse Sous Basse	Grand Bourdon Major Bass	Subbasso
	Quintadena Schällnpfeifen Gedecktpommer Pommer	Quintadene Quintadiner	Quintaden	
Bordón Flautado Violón Flautado Tapado (esp.)	Bordun Gedackt Gedackt-Pommer Holzgedact	Bourdon	Bourdon Stopped Diapason	Bordone
Corno de Gamuza	Bokflöte	Cor de Chamois		Corno di Camoscio
Tapadillo Octava Tapada (esp.)	Gedeckt	Flûte Bouchée	Stopped Diapason	Flauto Coperto
FLAUTAS SEMITAPADAS				
<p>Com uma chaminé no topo do tubo produzem sons mais suaves e claros que as flautas tapadas. Como as tapadas, também soam uma oitava abaixo.</p>				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Espigueta (esp.) Flauta de Chimenea (esp.)	Rohrflöt[e] Rohrschelle	Flûte à Cheminée Flûte Couverte	Chimney Flute	Flauto Camino

Quadro 6 - Flautas tapadas e semi-tapadas.
Fonte: Ibid.

MUTAÇÕES SIMPLES				
<p>Uma fileira de tubos que soa em outra altura que não a de uníssonos ou oitava. As mais comuns são as de 3ª (Mi) e de 5ª (Sol) e são adicionadas às fileiras de uníssonos e/ou oitavas para obtenção de diferentes timbres. As Mutações geralmente fazem soar alturas da série harmônica, mas órgãos grandes que possuem muitas fileiras de fundamentais e suas oitavas, suportam mutações estranhas à série.</p>				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Sol: 21 1/3' 10 2/3' 5 1/3' 2 2/3' 1 1/3' 2/3'				
	**Grossnasat	**Gros Nasard	**Fifth	**Quinta
*Docena **Nasardo	*Quint *Quint 6' (5 1/3') *Quint 3' (2 2/3') **Nasat **Quintnasat	*Quinte **Nasard	*Twelfth *Octave Quint *Open Twelfth	*Quinte *Duodecima **Nasardo **Flauto in XII
*Decinovena *Pequena quinta **Octava de Nasardos **Dotzena Nazarda	*Quint *Quintlein 1 1/3' **Nasat **Quintnasat **Klein nasat	*Quint **Larigot **Petit Nasard	*Nineteenth	*Decima Nona *Decimanona
Mi: 12 4/5' 6 2/5' 3 1/5' 1 3/5' 4/5'				
	**Grossterzflöte 3 1/5'	**Grosse Tierce	**Tenth	**Decima
Decisetena **Decisetena nasarda (Nasardo en decisetena)	**Terz 1 3/5' **Tertia **Terzflöte	**Tierce	**Seventeenth	**Corneta **Decima Settima **Decimasetima **Decisetena nasarda
*Principais; **Flautas				
<p>Outras Mutações, algumas muito raras, podem ser encontradas:</p> <p>Réb (3 13/17'; 1 15/17'; 16/17'; 8/17'; 4/17'); Ré (7 1/9'; 3 5/9'; 1 7/9'; 8/9'; 4/9'; 2/9'); Mib (3 7/19'; 1 13/19'; 16/19'; 8/19'; 4/19'); Fá (5 9/11'; 2 10/11'; 1 5/11'; 8/11'; 4/11'; 2/11'); Fá# (2 18/23'; 1 9/23'; 16/23'; 8/23'; 4/23'); Sol# (2 14/25'; 1 7/25'; 16/25'; 8/25'; 4/25'); Lá (4 12/13'; 2 6/13'; 1 3/13'; 8/13'; 4/13'; 2/13'); Sib (9 1/7'; 4 4/7'; 2 2/7'; 1 1/7'; 4/7'; 2/7'; 1/7'); Si (4 4/15'; 2 2/15'; 1 1/15'; 8/15'; 4/15'; 2/15').</p>				

Quadro 7 - Mutações simples.

Fonte: Ibid.

MUTAÇÕES COMPOSTAS	
Mutações que produzem modificações de timbre. Também podem ser classificadas como Misturas.	
PETIT JEU DE TIERCE	Bourdon 8', Flûte 4', Nasard 2 2/3', Quarte de Nasard 2', Tierce 1 3/5'
GROS JEU DE TIERCE	Bourdon 16', Bourdon 8', Gros Nasard 5 1/3', Flûte 4', Grosse Tierce 3 1/5'
GRAND JEU DE TIERCE	É a soma das duas combinações anteriores.
CORNET	Bourdon 8', Prestant 4', Nasard 2 2/3', Doublette 2', Tierce 1 3/5'
SESQUIALTERA	Nasard 2 2/3', Tierce 1 3/5'
QUINTALTERA	Grosse Tierce 3 1/5', Grosse Septième 2 2/7'
TIERCIANE	Nasard 2 2/3', Tierce 1 3/5', Piccolo 1'
ALIQUOT	Grosse Quinte 5 1/3', Grosse Tierce 3 1/3', Septième 2 2/3', Neuvième 1 7/9'
Mutações Compostas sem fileira de 3ª - Doublette, Ruaschquinte, Cimbale, Progressio Harmônica, Plein Jeux, Founiture, Mistura e Ripieno.	
Mutações Compostas com fileira de 3ª - Sesquialtera, Aguda (Scharff), Cornet, Carillon.	
A tradução dos registros individuais que compõem estas Mutações pode ser conferida no Quadro 3 de Principais e nos Quadros 5 e 6 de Flautas.	

Quadro 8 - Mutações compostas.

Fonte: Ibid.

CORDAS				
Tubos estreitos com um timbre mordente, rico em harmônicos e similar ao da família das cordas de orquestra; sem ter, contudo, o som inimitável da fricção do arco na corda. Adicionam cor e vitalidade às combinações de registros, fornecendo belos e únicos efeitos, de dinâmica muito suave. Qualquer um destes registros quando associado a outro da mesma família, afinado um pouco acima ou abaixo, torna-se um registro oscilante.				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Flautado Violon (esp.)	Gambe Kniegeige	Gambe Viole de Gambe Violoncelle	Gamba String Gamba Cello	Gamba Viola da Gamba Violoncello
	Äoline	Éoline	Aeoline	Eolina
	Liebesgeige	Viole d'Amour	Viola	Viola d'Amore
		Dulciane	Dulcian(a)	Dulciana
	Violone	Violon	Violone	Violone
Violeta (esp.)			Octave Violin	Violetta
	Weidenpfeife Weidenflöte	Salicional	Salicional	Salicionale

Quadro 9 - Cordas.

Fonte: Ibid.

HÍBRIDOS					
Tubos com diâmetros intermediários, formatos e materiais diversos, cujos timbres não se encaixam totalmente em nenhuma das famílias, possuindo características de duas ou mais. A união de uma fileira de tubos híbridos e uma fileira de tubos afinada levemente acima ou abaixo, produz um registro oscilante, por exemplo: Gemshorn Céleste, Erzähler Céleste, Spitzflöte Céleste, Salicional Celeste, Gamba Celeste.					
	IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Flauta + Principal		Gemshorn Bokflöte	Cor de chamois	Gemshorn	Corno Camoscio
Flauta + Principal				Italian Principal Venetian Flute	
Flauta + Corda	Flauta de espigüeta (Cuspida)	Spitzflöte Spielflöte Spitzpfeife	Flûte à Point Flûte à Fuseau	Spire Flute	Flauta a Fuso
Principal + Corda	Principal violino	Geigen Geigenprincipal Geigenprinzpal		Geigen Diapason Violin Diapason	
Principal + Corda		Salizional (8') Salicet (4')			Salizionale
Corda + Lingüeta		Fugara		German Gamba	
Flauta + Principal + Corda		Erzähler			

Quadro 10 - Híbridos.
Fonte: Ibid.

LINGÜETAS CORAIS				
<p>Conferem grandiosidade ao som do órgão. Um coro de Lingüetas de 16', 8' e 4' fornece grande força e clareza a passagens de acordes destacados. As Lingüetas de 32' e 16' aumentam a profundidade dos registros fundamentais e, as agudas, adicionam "fogo e brilho". Muitos destes registros funcionam bem tanto em coro como em solo.</p>				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Contrás de Bombarda (esp.)	Contre mbarde Bomhard Pommer	Contre Bombarde	Contra Bombarde Bombardon	Bombardone
	Posaune Ophicleïd	Trombone Ophicléide	Trombone Ophicleide	Trombone Officleide
				Fagottone (32') Contrafagotto (16')
	Contra Dulcian Dulcian Dolcian	Dulciane		
Baixonilho Baixo (port.) Baxoncillo Bajón (esp.) Tromba Campana (esp.)	Fagott(e)	Basson	Bassoon	Fagotto (8')
	Waldhorn Waldhörner	Cor[s] de Chasse	Hunting Horn	Corno(etto) di Caccia
*Trompeta (esp.)	*Trompete *Trommet	*Trompette	*Trumpet	*Tromba
	*Hoboe	*Hoboe	*Hautboy	*Oboe
*Clarim (port.) *Clarín (esp.) *Trompeta Alta (esp.)	*Klarin (?)	*Clairon *Trompette Clarion	*Clarion *Trumpet Clarion	*Clarino *Clarone *Trombetta
<p>*às vezes em chamada = projetados na horizontal, à frente do instrumento.</p>				
<p>Há inúmeras variantes dos registros acima citados com diversos nomes e timbres. Entre outros citamos os seguintes: Dulzian, *Trompeta Magna, *Trompeta Imperial, *Trompeta Real, *Trompeta de Batalha, French Trumpet, *Festival Trumpet, Tuba Imperial. Também existe uma grande variedade de Lingüetas imitativas orquestrais, não listadas aqui. Entre estas citamos o Cornopean que pode ser usado tanto em coro como em solo e geralmente é encontrado no Recitativo.</p>				

Quadro 11 - Lingüetas corais.
 Fonte: Ibid.

LINGÜETAS SOLÍSTICAS					
Possuem timbres especiais usados, de forma independente, como registros de solo. Podem ser acompanhadas com um registro contrastante em outro manual. Podem ser subdivididas em três grupos: Família dos Oboés, dos Clarinetes e dos Clarinetes com ressoadores curtos.					
	IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
OBOÉ	*Oboé (Boé)	*Hoboe	*Hautbois	*Oboe	*Oboe
	*Chirimia (esp.) *Charamela (port.)	*Schalmey	*Chalumeau	*Shawm	*Scialumò
CLARINETES	Clarinete	Clarinette Klarinett(e)	Clarinette	Clarinet Clarionet	Clarinetto
	Dulzaina Dulçaina	Dulzian Dulcian	Dulciane Douçaine	Dolzaina	Dolciano Dolce Suono
		Krummhorn Krumhorn	Cromhorne Cromorne Cormorne Cornehorne	Cremona Cromorno Crumhorn	
CLARINETES com ressoadores curtos		Ranket Ranquet Rackett	Ranquette	Raket	
	*Regal	*Regal	*Régale	*Regal	*Regale
	Voz Humana	Menschenstimme	Voix humaine		Voce Umana
*às vezes em chamada.					
LINGÜETAS HARMÔNICAS = Seguindo o mesmo princípio de construção das Flautas Harmônicas, estas Lingüetas possuem ressoadores com o dobro do comprimento. Um Harmonic Trumpet 8' tem um ressoador de um Bombarde 16' mais estreito e, um Harmonic Clarion 4', tem um ressoador de um Trumpet 8'.					
LINGÜETAS LABIAIS = Tubos Labiais desenvolvidos com a intenção de produzir timbres parecidos aos das Lingüetas ou imitar timbres orquestrais. Também feitos para manter afinação similar aos dos tubos Labiais: Clarinet Flute, Contra Saxophone, Echo Oboe, Flue/Labial Clarinet, Flue/Labial CorAnglais, Flue/Labial Euphone, Flue/Labial Oboe, Muted Horn, Saxophone, Tuba Mirabilis.					
LINGÜETAS HÍBRIDAS = Rohr Schalmei (Schalmey + Krummhorn); Musette (Schalmey + Cromorne).					

Quadro 12 - Lingüetas solísticas.

Fonte: Ibid.

OSCILANTES				
Seu timbre possui uma ondulação produzida pelos batimentos gerados por diferença de afinação entre duas fileiras de tubos. Uma fileira é afinada um pouco abaixo ou acima da afinação geral do instrumento. São muito úteis como registros de detalhe ou para acompanhamento de solos. O nome Celeste, associado ao de outro registro, indica um registro oscilante.				
IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Unda Maris	Meerflöte			Voce Umana
	Engelstimme	Voix Angélique		Flauto Angelico
Voz Celeste		Voix Céleste		
	Schwebung	Céleste	Celeste	

Quadro 13 - Oscilantes.

Fonte: Ibid.

ITERATIVOS					
Com ALTURA INDEFINIDA – Registros geralmente feitos em conformidade com os instrumentos que imitam. Produzem a mesma altura indefinida em toda a sua extensão independente da tecla acionada: Bass Drum, Castanets, Chinese Gong, Chinese [Wood] Block, Crash Cymbal, Cymbal, Klaxon Horn, Muted Snare Drum, Pajaritos, Parade Drum, Persian Cymbal, Rain, Sleigh Bells, Snare Drum, Steamboat Whistle, Surf, Tambourine, Tap Cymbal, Tom Tom, Triangle, Wind, Zimbelstern.					
	IBÉRICO	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
ALTURA INDEFINIDA		Zimbelstern	Étoile Sonore		
	Pajaritos (esp.) Passarinhos (port.)	Nachtigall	Rossignol Oiseau	Nightingale Bird Whistle Canary	Usignuolo
	Imitacion de Tempestad (esp.)	Donner Sturm	Orage, Effet[s] d'Orage Tonnerre	Storm Pedal Thunder Pedal	
Com ALTURA DEFINIDA – São registros cromáticos, geralmente com pequena extensão e acionados a partir de um dos manuais. Carillon, Celesta, Chimes, Chrysoglott, Cloches, Glockenspiel, Harp, Marimba, Marimba Harp, Orchestral Bells, Vibraphone, Xylophone.					
ALTURA DEFINIDA	Campanilla (esp.)	Glockenspiel	Carillon Cloches	Chimes Harp Orchestral Bells	Campanelli
Alguns registros apresentam apenas uma ou duas alturas. O canto do cuco pode ser imitado com dois pequenos tubos afinados em intervalo de 3ª e os tímpanos podem ser imitados por dois grandes e sonoros tubos de madeira afinados em intervalos de 5ª, tocados alternadamente. São acionados com os pés, por um dispositivo mecânico ou pneumático.					
		Kuckuck		Cuckoo	Cuculus

Quadro 14 - Iterativos.

Fonte: Ibid.

Outro fator importante na geração dos variados timbres encontrados em registros com o mesmo nome se deve à sua harmonização, pois harmonizar é dar cor ao som dos registros. É no ato de harmonizar que se pode dar proeminência a determinados harmônicos, em detrimento de outros. Quando há repetição de registros em um órgão, é possível, mesmo que algumas fileiras de tubos tenham o mesmo formato e as mesmas medidas, fazê-los projetar timbres diferenciados ao modificar seus lábios. Ao harmonizar, o organeiro busca o melhor som dos tubos tocados individualmente e em conjunto, em conformidade com a acústica circundante.

1.2.4. Divisões do órgão - Teclados (manuais e pedaleira)

Os tubos dos órgãos são separados fisicamente em divisões, com timbres específicos e suprimentos de ar próprios, que são controladas por meio de teclados localizados na consola. Cada um dos teclados, por controlar uma divisão que se constitui em um instrumento completo, costuma receber a denominação de órgão e os mais usuais são: Grande Órgão, Órgão Positivo, Órgão Recitativo e Pedal. Normatizando a distribuição dos registros no órgão, Camin¹⁰¹ cita informações contidas no livro *L'Organiste* (O Organista) de Joseph Guédon, afirmando que:

Para os instrumentos de pouca importância, é preciso chegar ao ponto em que os registros, oferecendo separadamente um interesse particular, formem, quando reunidos, um conjunto compacto. Para os órgãos maiores importa que cada teclado seja autonomo [sic]. Quer isto dizer que cada teclado deve ser, de per si [sic], um órgão completo.

Devido à completude de cada teclado, em diversos países os órgãos são nomeados pluralmente: *Grandes Orgues de Chartres* (França), *Les Grandes*

101. GUÉDON, apud CAMIN, 1941, p. 25.

Orgues Fisk de la Cathédrale de Lausanne (Suíça), *The Great Organs of First Church de Los Angeles* (EUA)¹⁰², entre outros.

Órgãos modernos possuem 61 notas (5 oitavas) nos teclados manuais e 32 notas (2,5 oitavas) na pedaleira, começando sempre na nota dó. Em órgãos antigos, freqüentemente encontramos teclados com extensões menores. Entre estes teclados reduzidos, encontram-se os de oitava curta (com 44 ou 45 notas), cuja oitava mais grave não possui as teclas Dó# 1, Ré# 1, Fá# 1 e Sol# 1¹⁰³. Esta medida era tomada para economizar material, já que na oitava grave estão localizados os maiores tubos e também, por serem notas não utilizadas nos sistemas modal e hexacordal do repertório antigo. Há também teclados manuais com extensões iniciando uma 5ª abaixo, como os ingleses, com uma extensão de cinco oitavas partindo da nota fá. O Brasil importou diversos órgãos com teclados iniciando na nota fá para as igrejas anglicanas. Nesta categoria se encontra o órgão London que se encontra na Matriz de Laranjeiras, no Sergipe, citado por Rigatto.

Extensões de manuais e pedaleiras encontradas em órgãos de diversas escolas de organaria podem ser vistas na figura 6:

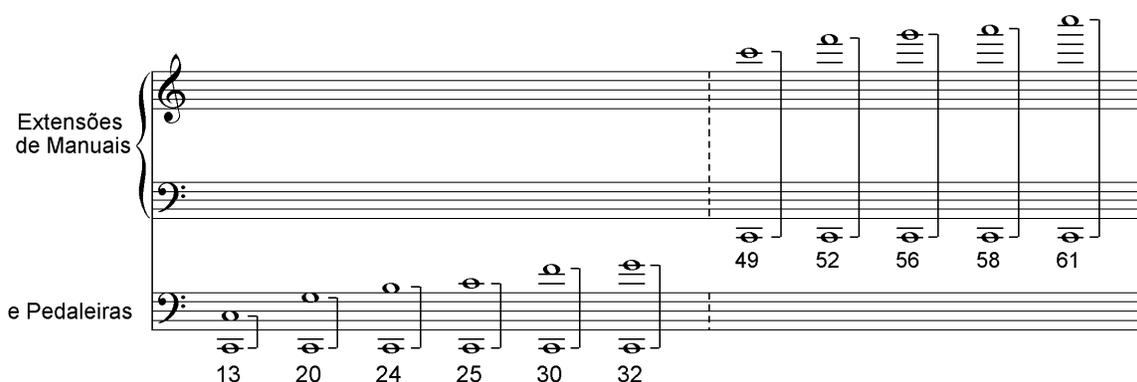


Figura 6 - Extensões de teclados.

Fonte: Elaboração da autora.

102. Na Commonwealth Ave. 540, L.A. EUA, está o maior órgão do mundo, instalado em igreja, com aproximadamente 346 fileiras, 265 registros, 233 vozes, 18 divisões e mais de 20.000 tubos, cuja consola principal têm cinco teclados.

103. Não indicamos as alturas que podem ser obtidas ao tocar as teclas do órgão, pois elas variam conforme a reginação escolhida.

Mesmo que o seu teclado contenha cinco oitavas, o órgão é o instrumento acústico com maior extensão sonora. Isto se deve às diversas alturas que podem ser obtidas, com diferentes dimensões de tubos tocados por meio da mesma tecla. Note-se que a tessitura de alguns órgãos de maior porte excede os limites da percepção auditiva humana tanto para o grave como para o agudo. Pode iniciar no Dó 64' (8Hz) e estender-se grandemente na região aguda. A figura 7 mostra a extensão possível do instrumento, dependendo de sua disposição fônica.

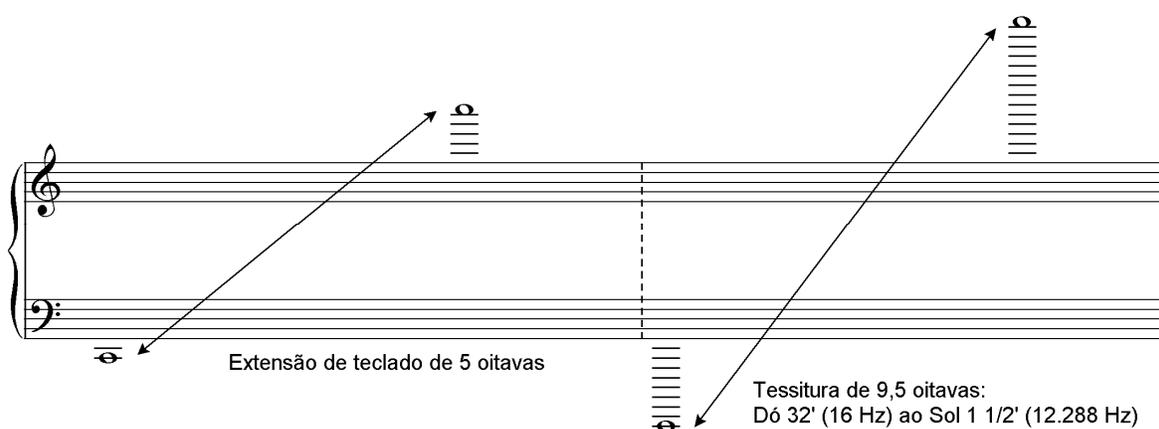


Figura 7 – Extensão de teclado versus tessitura do órgão. Adaptado de Davis, p. 190.
Fonte: W. W. Norton & Company, 1985.

Como já foi mencionado, o órgão não obedece a uma padronização, havendo diferenças de número e ordem dos manuais nas consolas. Nos órgãos digitais é possível inverter os manuais com o simples acionamento de um registro, o que permite controlar os tubos de uma divisão diferente. Com este dispositivo, o organista pode tocar com registros do Grande Órgão¹⁰⁴ no primeiro ou no segundo manual. Apresentamos, a seguir, um quadro¹⁰⁵ com a nomenclatura e posição dos

104. Principal teclado do órgão.

105. As traduções dos nomes encontrados neste quadro se encontram no *Quadro 16 - Abreviaturas e nomes dos teclados manuais e pedaleira em sete idiomas*, que se encontra ao final deste item.

teclados em órgãos de três manuais, conforme a sua procedência. Note-se, que a denominação alemã determina a posição física do teclado em relação ao organista e, a francesa, determina sua função musical.

	ALEMANHA	FRANÇA	HOLANDA	EUA / INGLATERRA
Manual III [Manual superior]	Oberwerk, Brustwerk ou Schwellwerk	Récit	Bovenwerk, Borstwerk ou Schwellwerk	Swell
Manual II [Manual do meio]	Hauptwerk	Positiv	Hoofdwerk ou Groot	Great
Manual I [Manual inferior]	Positiv ou Rückpositiv	Grand Orgue	Positief ou Rugwerk	Choir e/ou Positive

Quadro 15 - Ordem dos manuais conforme a nacionalidade do instrumento.

Fonte: Quadro realizado a partir de informações colhidas em Davis (1985, p. 187).

A seguir, faremos uma breve descrição das qualidades de cada teclado, com informações baseadas nos seguintes autores: Camin¹⁰⁶, Niland¹⁰⁷, Ritchie e Stauffer¹⁰⁸, Societé de Musicologie de Languedoc¹⁰⁹ e Soderlund¹¹⁰.

Grande Órgão¹¹¹ ou Principal – Este é o teclado mais importante do órgão e nos instrumentos com dois manuais é o inferior. Em órgãos com três manuais, este pode ser o primeiro ou o segundo, dependendo da nacionalidade do instrumento. No GO se encontram os registros de Fundo com diâmetros maiores e força, e as maiores Mutações compostas. Comumente, nele encontramos um coro de Principais (8', 4', 2', geralmente uma Mutaçãõ de 2 2/3', e uma ou mais Misturas), mas também é possível encontrar um coro mais suave composto de

106. Op. Cit., 1941, p. 15-18.

107. Op. Cit., 1968, p. 45-60.

108. Op. Cit., 1992, p. 59.

109. SOCIÉTÉ DE MUSICOLOGIE DE LANGUEDOC. *Petit Lexique des Registres de L'Orgue en Six Langues*. Béziers: Societé de Musicologie de Languedoc, 1993, p. 9-10.

110. Op. Cit., 1994, p. 10-15.

111. Doravante utilizaremos a abreviatura GO.

Salicionais, Flautas e Bordões que possibilitam a utilização deste teclado para a realização de acompanhamento. Instrumentos maiores também têm Lingüetas fortes no GO (podendo ter até um coro de 16', 8' e 4'), mas, nos menores, é costumeiro colocar as Lingüetas em um teclado expressivo, tornando mais maleável a sonoridade do instrumento. Órgãos com dois manuais que possuem Mutações e Lingüetas de solo no GO possibilitam a interpretação de duetos com outros teclados. Os outros manuais geralmente podem ser acoplados (unidos) a ele, obtendo-se assim as combinações com dinâmica mais forte.

Expressivo ou **Recitativo**¹¹² – Costuma ser o teclado superior em órgãos com dois ou três manuais, e o segundo em importância. Difere em caráter e função do GO porque seus tubos estão encerrados em uma caixa de madeira com persianas, chamadas de “caixas expressivas”. Estas surgiram primeiramente na Espanha e na Inglaterra, durante o período barroco, e suas persianas normalmente funcionavam em apenas duas posições: totalmente abertas ou totalmente fechadas. Seu propósito inicial era o de obter efeitos de eco sem mudar de teclado ou de reginação. Exemplo deste tipo de caixa se encontra no órgão da Igreja Conceição da Praia, da cidade de Salvador, na Bahia, conforme informações de Rigatto, que possui três posições: fechada, meio aberta e totalmente aberta. Nos órgãos românticos franceses, a caixa expressiva atingiu seu máximo poder, pois Cavallé-Coll a encerrou com persianas grossas e perfeitamente ajustadas, que produzem maiores contrastes de timbres e dinâmica. Ao serem abertas e fechadas, por meio do seu pedal de comando, são obtidas dinâmicas graduadas dos registros da divisão sob “expressão” e das combinações de outros teclados aos quais esteja acoplado. Este pedal se encontra logo acima da pedaleira, na parte central da consola. Nesta divisão se encontra o coro de Lingüetas fortes de 16', 8', e 4', e registros de solo como *Voix Humaine*, *Oboe* e *Clarinete*.

112. Doravante utilizaremos a abreviatura *Rec*.

Positivo¹¹³ – Em consolas com três ou mais manuais este é o inferior, com exceção dos órgãos franceses, nos quais é o segundo de baixo para cima. Quando localizado no balcão, atrás do organista, é chamado de **Positivo de costas**. Seus tubos não são encerrados e falam diretamente na sala com som claro e brilhante, apresentando clareza de articulação nas passagens rápidas. É um teclado apropriado ao acompanhamento coral ou para a realização do baixo contínuo na orquestra barroca. Frequentemente é usado acoplado ao GO para enriquecer seu timbre ou aumentar seu volume. Também pode ser utilizado de forma antifonal, em diálogos. Quando em duo com o GO, são usadas combinações de registros contrastantes, porém com volumes equilibrados. Muitas vezes recebe registo de solo, sendo então acompanhado com bordões do GO. Seu coro de Principais, geralmente tem base de 4', chegando até a Mistura aguda. Frequentemente, sua pirâmide inferior, iniciada em 8', é preenchida com Bordões, tendo, às vezes, 16'. Costuma ter uma ou mais Mutações e uma Lingüeta *Cromorno* 8' e, se não houver um *Cornet* no *Rec*, a mesma estará no *Pos*.

Solo – Nas consolas com quatro manuais, o solo fica no topo e, como o próprio nome indica, este manual é composto de registros de solo que variam grandemente de instrumento para instrumento. Costuma ter uma Lingüeta de 8' que, às vezes, está *en chamade*, o que significa que seus tubos estão horizontalmente colocados na frente do órgão, direcionados aos ouvintes, provocando grande impacto auditivo e visual no espectador. Também possui Lingüetas mais suaves e Cordas. Geralmente, esta é uma divisão encerrada em caixa expressiva que tem um pedal para controle de suas persianas.

Bombarda – Ocupa o quarto ou quinto lugar na consola. Este teclado somente é encontrado em órgãos de grandes dimensões, sendo projetado para suprir enorme volume de som, quando acoplado ao GO. Isto é necessário em

113. Doravante utilizaremos a abreviatura *Pos*.

momentos em que é preciso acompanhar o canto de grandes massas corais ou, para dar o último grau de crescendo quando se deseja obter a máxima força e volume. Não é um teclado necessário para a interpretação da literatura organística. Nele, encontramos um ou mais coros de Lingüetas, mais potentes que as do *Rec.* O nome deste teclado é derivado da *Bombarde* 16', que ali se encontra e que é acompanhada de *Trompete* 8' e *Clarion* 4'. Estas Lingüetas são sustentadas por um poderoso coro de Principais e Misturas brilhantes. Camin informa que, sendo a base deste teclado 16', a base do *Ped* deverá ser de 32' e, que nesse caso, deve-se encontrar na pedaleira uma *Contra-bombarda* 32' e um *Subcontra* (Principal) 32'. Isto acontece porque a pedaleira deve ter como base, uma oitava abaixo da do teclado para se obter o equilíbrio entre ambos. Geralmente é uma divisão não encerrada em caixa expressiva. Às vezes, esta divisão não possui um teclado próprio, sendo seus registros chamados a partir de outro manual.

Para tocar eficientemente o repertório sinfônico é necessário, em muitas passagens, tocar dois manuais com a mesma mão, utilizando a técnica *thumbing down*, que consiste em tocar, ao mesmo tempo, uma linha melódica com o polegar em um teclado e o acompanhamento com os outros dedos no teclado imediatamente superior. Para facilitar esse procedimento, e para que se alcance com mais facilidade os manuais superiores dos órgãos de grande porte, os organeiros os aproximam e inclinam. É o que vemos na figura 8, que retrata a consola do maior órgão de tubos em funcionamento no mundo, o *Wanamaker Grand Court Organ*, de 1904:

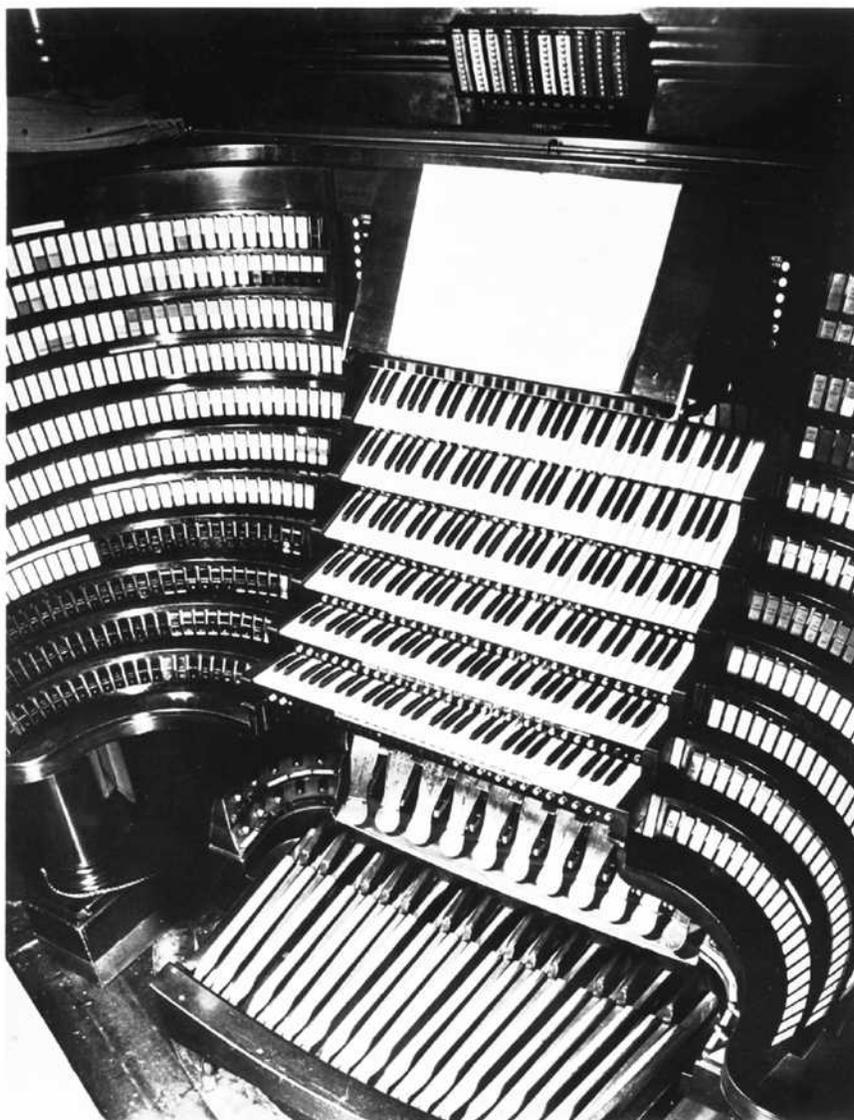


Figura 8 - Consola do órgão Wanamacker (1904).

Fonte: <http://www.agophila.org/pages/instruments/wanamaker.html>.¹¹⁴

Pedaleira¹¹⁵ – Teclado para ser tocado com os pés, cujas teclas podem ser paralelas ou radiais; planas, semi-côncavas ou côncavas. Alguns órgãos pequenos possuem apenas um registro de 16' no *Ped*, contudo, esta divisão pode

114. Localizado na loja de departamentos Macy's em Philadelphia, PA - EUA. WANAMAKER GRAND COURT ORGAN. In: The Philadelphia Chapter. American Guild of Organists. Disponível em: <<http://www.agophila.org/pages/instruments/wanamaker.html>>. Acesso em: 05 maio 2008.

115. Doravante utilizaremos a abreviatura *Ped*.

chegar a ser tão completa quanto a do maior manual de um órgão, chegando a ter Misturas. A título de exemplo, citamos o órgão Walker, do Mosteiro de São Bento, em São Paulo, que tem desde um *Untersatz 32'* até um *Nachthorn 2'* e uma mistura aguda, *Rauschbass 4 fach*¹¹⁶. Alguns dos registros exclusivamente encontrados nesta divisão são o *Choralbass* – geralmente usado para solos na tessitura de tenor - e o *Clarion 2'*. Todos os manuais podem ser acoplados à pedaleira, em conjunto ou separadamente.

Nas figuras 9 e 10 podemos ver dois tipos de *Ped*¹¹⁷: a radial e a reta, vistas de cima, e a parte da consola na qual são encaixadas. Ambas são côncavas, para facilitar o alcance das teclas extremas, com medidas padronizadas pela BDO - Bund Deutscher Orgelbaumeister¹¹⁸ (Federação de Organeiros da Alemanha). Extensão de 30 notas, até a nota fá.

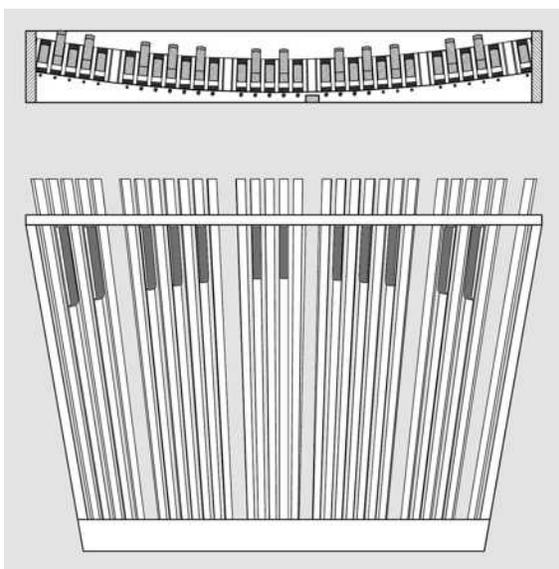


Figura 9 - Pedaleira BDO radial e côncava.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Pedal_keyboard

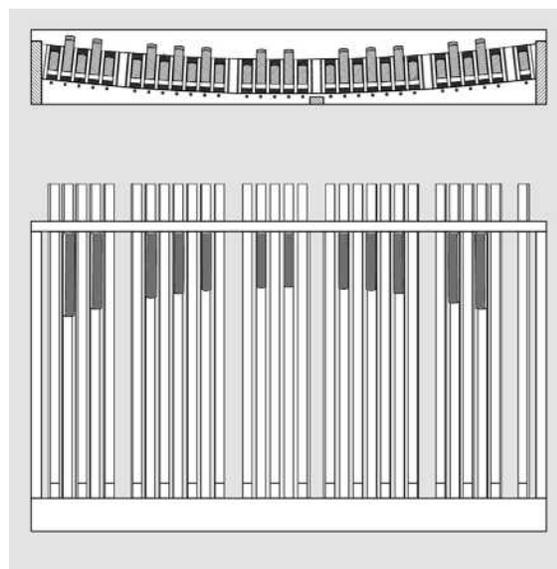


Figura 10 - Pedaleira BDO reta e côncava.
Fonte: Id.

116. AQUINO, José Luís de. Encarte dos programas do *Festival Internacional São Bento de Órgão*. São Paulo: Mosteiro de São Bento, 1994, penúltima página, s.n.

117. PEDALEIRAS BDO E AGO. Pedal keyboard. In: Wikipedia The Free Encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pedal_keyboard>. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:pedalierbdo1.jpg#filehistory>>. Acesso em: 06 jul. 2007.

118. BUND DEUTSCHER ORGELBAUMEISTER. Disponível em: <<http://www.b-d-o.de/>>. Acesso em: 08 jun. 2008.

Na figura 11 é possível se observar a pedaleira radial e côncava, que segue o formato e medidas da AGO - American Guild of Organists¹¹⁹ (Associação de Organistas dos EUA). Sua extensão é de 32 notas, até a nota sol.

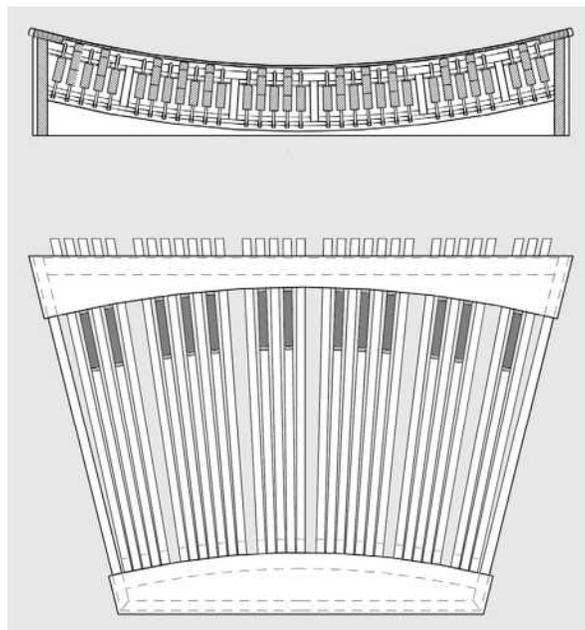


Figura 11 - Pedaleira AGO radial e côncava.
Fonte: Ibid.

As pedaleiras são polifônicas e possibilitam o toque de várias vozes ao mesmo tempo, como veremos no estudo comparativo dos Quadros de Moussorgsky. Aconselha-se, porém, a não exceder a distância de 3ª maior para os intervalos harmônicos a serem tocados pelo mesmo pé com o talão e a ponta.

Soderlund¹²⁰, em seu guia para compositores, faz diversas observações sobre a escrita idiomática e a forma de se tocar a pedaleira:

119. AMERICAN GUILD OF ORGANISTS. Disponível em: <<http://www.agohq.org/home.html>>. Acesso em 08 jun. 2008.

120. Op. Cit., 1994, p. 19. (Tradução da autora).

O organista toca a pedaleira com as pontas dos pés e os talões. Ambos os pés são usados na maioria das vezes, a não ser que um esteja ocupado abrindo ou fechando a caixa de expressão ou mudando a registoção em um pedalete. As partes mais confortáveis de se tocar na pedaleira são as de pontas alternadas, como os sujeitos das fugas de Bach, por exemplo. Evidentemente, é possível tocar várias notas sucessivamente com um dos pés alternando ponta e talão, mas esse procedimento somente é possível em um andamento mais lento. O maior intervalo que se pode tocar confortavelmente com um pé geralmente é a 3ª maior. Por conseguinte, vários saltos em uma única direção em andamento rápido não têm um bom resultado na pedaleira. Os organistas podem cruzar os pés para tocar arpejos, mas na melhor das hipóteses o resultado não é seguro. Uma parte bem escrita para pedaleira pode ser tocada rapidamente e o efeito é brilhante. Entretanto uma má escrita para pedal pode tornar uma peça acessível proibitivamente difícil. Conferir a “tocabilidade” [grifo nosso] de qualquer parte para pedal é sempre uma boa idéia. Até Bach trocou algumas notas aqui e ali nos sujeitos das fugas para torná-las executáveis.

Em alguns instrumentos as divisões estão distantes umas das outras, o que evidencia as texturas antifonais. Contudo, às vezes, é mais difícil a interpretação, pois o som de cada divisão pode chegar à consola em tempo diferente.

No quadro que se encontra anexado ao *Petit Lexique des Registres de L'Orgue en Six Langues* (Pequeno Léxico dos Registros do Órgão em Seis Idiomas), publicado pela Société de Musicologie de Languedoc, estão relacionados os nomes e abreviaturas dos manuais e da pedaleira, como são apresentados na literatura organística. Adicionamos, ao mesmo, uma coluna à esquerda com terminologia em português e, da mesma forma, algumas traduções e abreviaturas complementares, assinaladas com asteriscos:

ABREVIATURAS E NOMES DOS TECLADOS						
PORTUGUÊS	FRANCÊS	ALEMÃO	ESPAÑHOL	ITALIANO	HOLANDÊS	INGLÊS
Grande Órgão (GO)	Grand-Orgue (GO)	Hauptwerk (HW)	Gran Organo (GO) Organo Major	Grand' Organo (GO)	Hoofdwerk (HW)	Great Organ (GO) *(Gt.)
Positivo (Pos)	Positif (Pos)	Positiv	Positivo (Pos)	Positivo (Pos)	Positief (Pos)	Positive (Pos)
Cadeira Positivo	Positif Intérieur (Résonance)	Unterwerk (UW) *Unterklavier (UK)	Cadereta	*Positivo Tergale	Onderpositief (UW)	*Choir Organ *(Ch. O.) *Positiv
Positivo de costas	Positif de dos *Chayère	Rückpositiv (RP)	Cadereta Positivo de espalda	Positivo Tergale	Rugpositief (RP) Rugwerk	Choir Organ (Ch. O.) Chair Organ
Positivo de peito	Positif de poitrine	Brustwerk (BW) Brustpositiv (BP)	Positivo Pectoral Positivo de pecho	*Positivo	Borstwerk (BW) Borstpositief (BP)	
Supra grande órgão	Récit (tuyaux au-dessus du GO)	Oberwerk (OW) *Oberklavier (OK)	*Órgano alto		Bovenwerk (B)	
Positivo de coroa	Positif de couronne	Kronwerk (KW) Kronpositiv (KP)	Corona		Kroonwerk (KW) Kroonpositief (KP)	
Solo	Solo	Solo	Solo	Solo	Solo	Solo
Recitativo	Récit expressif (Rec Exp)	Schwellwerk (SW)	Recitativo expresivo Teclado expresivo	Recitativo espressivo	Schwellwerk (SW)	Swell Organ *(Sw.)
Bombarda	Bombarde (BD) Grand Choeur (Gr. Ch.)	Bombardwerk	Teclado de bombardarda Gran Coro	*Bombarda	Bombarde	Bombarde Organ
Eco	Écho (Ech)	Echo (Ech) *Fernwerk	Eco Organo de eco	Eco *Organo Eco	Echo (Ech)	Echo Organ
	Clavier intérieur derrière le GO	Hinterwerk			Hinterwerk	
Pedaleira (Ped)	Pedale (Ped) *Pédalier	Pedal (Ped) Pedalwerk	Pedal (Ped) Pedalero	Pedale Basseria *Pedaliera	Pedaal (Ped) *Pedaal Klavier	Pedal Organ (Ped)

Quadro 16 - Abreviaturas e nomes dos teclados manuais e pedaleira em sete idiomas.
Fonte: adaptado de Societé de Musicologie de Languedoc, 1993, ANEXO, s.n.

A seguir, apresentamos os dispositivos que modificam os timbres do órgão: acoplamentos e memórias, trêmulo, pedais de expressão, crescendo e Tutti.

1.2.5. Acoplamentos (uniões) e Memórias

Camin¹²¹, ao classificar os registros do órgão, os divide em quatro grupos: 1) Registros Labiais de Fundos; 2) Registros Labiais que fazem ouvir outros harmônicos que não os do som fundamental; 3) Registros de Lingüetas; e, 4) Registros mecânicos, que modificam a emissão do som. Numerando estes últimos, escreve:

Registros servindo para modificação do som (trêmulo); para uniões em uníssonos ou oitavas dos vários teclados e do pedal; para colocar ou anular registros; para modificar instantaneamente a reginação utilizada, etc. São chamados registros mecânicos.

Acoplamentos ou **uniões** são registros mecânicos que possibilitam maior flexibilidade à reginação, pois permitem que os registros de diferentes divisões do órgão sejam conectados uns aos outros. Ligam um ou mais manuais ao *GO* e, um ou mais destes, ao *Ped.* Podem ser acionados por puxadores ou tabletes, localizados acima do manual. Também podem ser acionados com os pés, por meio de alavancas ou pistões, localizados na parte inferior da consola. Existem dois tipos de uniões ou acoplamentos:

a) Os que funcionam exclusivamente no âmbito de determinada divisão, permitindo que se toquem os registros escolhidos em outras alturas. São conhecidos como: **Super** (todos os registros selecionados soam uma oitava acima) e **Sub** (todos os registros soam uma oitava abaixo). Estas oitavas

121. Op. Cit., 1962, p. 2, 3.

adicionadas soam junto com as originais. Em alguns órgãos, os acoplamentos aparecem com os nomes da divisão escolhida e da altura que será adicionada. Por exemplo: *Great to Great 16'* = todos os registros do GO soarão uma oitava abaixo, ao mesmo tempo em que se ouvem suas alturas originais; *Swell to Swell 4'* = todos os registros do Rec soarão uma oitava acima, e também nas alturas originais.

b) Os que funcionam entre dois ou mais teclados, transferindo som de um para outro. Seus nomes indicam as divisões que são unidas, por exemplo: II/I, III/I, *Rec ao GO*, *Pos ao GO*. Quando usadas estas denominações, os sons são transferidos em sua altura original, mas também podem ser acopladas outras alturas, por exemplo: II/I Super ou II/I Sub. Na literatura organística francesa são usados os seguintes termos: *tirasse* = acoplamento dos manuais à pedaleira, e *accouplement* = acoplamento entre manuais.

Truette¹²² informa que em órgãos modernos, freqüentemente encontra-se um dispositivo mecânico anulador de oitava para cada teclado denominado *Unisson Off*¹²³. Não sendo um acoplamento, funciona combinado a eles, fazendo silenciar as alturas reais dos registros e permitindo que se ouçam apenas as alturas acionadas pelos acoplamentos de 16' e ou 4' que estiverem acionados. Note o exemplo: se for acionado um Principal 8' + Acop. 16' + Acop. 4' teremos, como resultado, a seguinte combinação: Principais 16' + 8' + 4'. No entanto, se acrescentarmos, a essa combinação, o anulador de oitava, a registo resultante será: Principal 16' + Principal 4', pois será silenciado o registro na altura inicial de 8'. Se for acionada uma Flauta 4' + Acop. 16' + Acop. 4' + *Unisson Off*, o resultado será: Flauta 8' + Flauta 2'.

Camin¹²⁴ menciona outro tipo de anulador. Nas palavras do autor, "Anul. 16' e oit. grav. man. é um botão que nos permite anular uma registo grave no

122. Op. Cit., 1919, p. 75.

123. Este dispositivo foi instalado, pela primeira vez no Brasil, no órgão da Igreja Cruz dos Militares do Rio de Janeiro pela empresa Família Artesã Rigatto e Filhos.

124. Op. Cit., 1941, p. 57.

teclado, incluindo 16' e equivalentes, fazendo-a soar quando necessário, sem ser preciso mover os registros”. Estes anuladores de oitava e de registros graves permitem uma maior flexibilidade de registo.

A seguir, expomos um quadro com as traduções dos acoplamentos à oitava (uníssono), uma oitava abaixo e uma oitava acima, em cinco idiomas.

PORTUGUÊS	ALEMÃO	FRANCÊS	INGLÊS	ITALIANO
Suboitava	Suboktavkoppel	Octave grave	Sub-octave coupler	Subottava
Acoplamento	Koppel	Accouplement	Coupler	Accoppiamento
Superoitava	Superoktavkoppel	Octave aiguë	Super-octave coupler	Superottava

Quadro 17 - Acoplamentos em cinco idiomas.
Fonte: elaboração da autora.

Memórias – Com a estética romântico-sinfônica do séc. XIX, em que as mudanças de timbres foram se tornando mais freqüentes numa mesma composição, surgiu a necessidade de desenvolver dispositivos para auxiliar o organista a realizar estas modificações com maior rapidez. Estes dispositivos permitem que sejam feitas escolhas de combinações de registros, que serão usados no decorrer da composição, fixando-as nas memórias, as quais serão acionadas em momento oportuno durante a interpretação da obra. Rigatto nos informa que, nos atuais órgãos computadorizados é possível salvar quase 3.000 combinações diferentes.

Pistões ou pedaletes colocados na parte inferior da consola, e botões centralizados logo abaixo dos manuais, têm várias funções: os pistões divisionais memorizam a registo de apenas uma divisão; os pistões gerais permitem o controle do instrumento como um todo; as combinações, geralmente são fixadas com um botão localizado perto dos manuais, à esquerda; todas as registros podem ser anuladas por um botão anulador, localizado à direita da consola; alguns botões têm combinações fixas que controlam o instrumento como um todo,

seguindo um critério de dinâmica: *p*, *mf*, *f*, Tutti. Alguns destes botões são duplicados por pedaletes, permitindo que o organista os acione com as mãos ou com os pés, utilizando o que estiver menos ocupado naquele momento.

1.2.6. Dispositivos modificadores dos timbres: trêmulo e pedais expressivo, crescendo e Tutti

O **trêmulo** é uma imitação do vibrato da voz humana, obtida por uma pulsação regular do ar suprido pelos someiros. Goode¹²⁵ nos lembra que o tremulante é considerado um registro, apesar de não ser uma fileira de tubos, mas sim um dispositivo mecânico, que cria uma pulsação regular na pressão do ar, produzindo um efeito interessante e pouco usual. Recomenda seu uso em combinações delicadas – de solo ou conjunto – evitando seu emprego em dinâmica forte. Segundo Klotz¹²⁶, um bom trêmulo, raramente usado, pode produzir efeitos muito bonitos. Este autor considera que um bom tremulante deve vibrar aproximadamente 120 vezes por minuto.

Soderlund¹²⁷, por sua vez, nos informa que, dependendo da forma como o trêmulo é construído, pode afetar um só registro, uma divisão inteira ou o órgão como um todo. A velocidade da ondulação varia de instrumento para instrumento e, em alguns órgãos, pode ser controlada, à imitação dos órgãos franceses antigos que possuíam um trêmulo suave e um forte (*Tremblant doux* e *Tremblant fort*). A autora ainda alerta para que o trêmulo não seja usado em associação aos registros naturalmente oscilantes, como a *Céleste*.

Woolard¹²⁸ também faz recomendações a respeito do uso correto deste dispositivo. Adverte que este artifício tem um melhor efeito quando usado em

125. Op. Cit., 1964, p. 33.

126. Op. Cit., 1969, p. 82-83.

127. Op. Cit., 1994, p. 15.

128. Op. Cit., 1990, p. 12.

combinações leves e delicadas, podendo intensificar uma monodia, tocada com um *Cornet*, ou algum registro de solo de 8', assim como “colorir” passagens com acordes estáticos. Ressalta, ainda, que não se deve usar o tremulante em hinos e nas combinações fortes.

Segundo Rigatto, atualmente há um sistema controlado eletronicamente por um potenciômetro colocado no painel da consola, que permite graduar a intensidade dos batimentos. Este sistema possibilita o uso diferenciado do trêmulo, em conformidade com o repertório executado.

O **pedal de expressão** abre e fecha a grossa persiana de madeira que encerra os tubos de uma determinada divisão dentro da caixa expressiva. Em órgãos pequenos, somente os tubos do *Rec* são encerrados, contudo, em órgãos modernos de grande porte, podem ser encontradas mais divisões expressivas, chegando alguns órgãos a ter todas as divisões sob expressão. Havendo mais de uma divisão expressiva, haverá mais de um pedal de expressão na parte central da consola, logo acima da pedaleira. A intensidade de som produzida pelos tubos é sempre igual, no entanto, quando as persianas estão fechadas, ouvem-se menos os harmônicos superiores e há uma pequena modificação do timbre, que se torna mais abafado. Este pedal permite, com a diminuição de parte dos harmônicos, sutis efeitos de crescendo e decrescendo. Engel¹²⁹ explica que a caixa expressiva normalmente deve estar aberta para que se ouçam os timbres reais dos tubos sem distorção. Também sugere que o organista considere a possibilidade de subtrair registros com o intuito de diminuir o volume, ao invés de usar este pedal.

O **pedal de crescendo**, geralmente está à direita do pedal de expressão e, quando comprimido, acresce os registros progressivamente, a partir dos mais suaves, somando-os até atingir sua quase totalidade. Quando é retraído, produz um efeito de diminuição pela retirada gradual dos registros, até sobraem apenas os da combinação inicialmente escolhida. A ordem dos registros que entram no crescendo é programada na fábrica, variando conforme o construtor do

129. Op. Cit., 1986, p. 36.

órgão; sempre exclui os registros oscilantes, somente podendo ser mudada, pelo intérprete, nos instrumentos computadorizados. Em algumas consolas existem indicadores visuais que mostram o nível de crescendo atingido.

Ritchie e Stauffer¹³⁰ informam que, em certos órgãos alemães, os pedais de crescendo tomaram forma de um rolo, feito para ser acionado pelos pés e chamados de *Rollschweller* ou *Walze*. Estes dispositivos, para acréscimo rápido de registros, são mais usados no repertório do séc. XX, no repertório de Max Reger e em improvisações. Para alguns organistas, o pedal de crescendo é um desserviço à registoção artística, por acrescentar e retirar os registros sempre na mesma ordem.

Edwin Lemare¹³¹ (1865-1934 – Inglaterra/EUA) não apreciava o efeito sempre igual de crescendo, produzido por este mecanismo, e assim alertava:

Sobretudo, cuidado com uma horrível invenção chamada “Pedal de crescendo”, responsável por performances pouco artísticas, desajeitadas e mecânicas, [...] na ajuda para vencer as dificuldades de acionamento dos registros [...] Enquanto esta “ajuda à ignorância” existe e é usada, não haverá nenhum real avanço na arte da performance artística do órgão, nem na individualidade.

Na figura 12 podem ser vistos os pedais de expressão - identificados com algarismos romanos - e o de crescendo, da consola Möller (1959), do órgão de Longwood Gardens. Próximos aos pedais de expressão e crescendo, podem ser vistos os dispositivos acionadores de memórias: acima estão as alavancas e aos lados os pedaletes. Também são mostrados os botões de comando do órgão, localizados abaixo dos manuais; os tabletes de acoplamentos, acima dos manuais e dos dois lados os puxadores de registros.

130. Op. Cit., 1992, p. 63.

131. LEMARE, Edwin. The Art of Organ-Playing. In: *The Organ Music of Edwin H. Lemare*. (Prefácio). Wayne Leupold (Ed.). Colfax: Wayne Leupold, 1990. (Tradução da autora).



Figura 12 - Consola Möller do órgão de Longwood Gardens.
Fonte: <http://www.longwoodgardens.org>¹³².

O **pedal de Tutti**, ou *sforzando*, permite que sejam acrescentados os registros que não entraram com o pedal de crescendo, atingindo-se assim, a plenitude sonora do instrumento. Em alguns casos, possuem níveis com adição gradativa de registros. Aqui, como no pedal de crescendo, tampouco entram os registros oscilantes. Este artifício pode ser acionado por um pedalete à direita da consola, logo acima da pedaleira; ou por um botão próximo ao manual do GO.

A maioria dos organistas usa apenas o *p.d.* para acionar os pedais de expressão, crescendo e Tutti, mas é desejável que se desenvolva a técnica de alternar os pés, para que se acionem alternadamente as teclas do *Ped.* e os pedais de expressão e crescendo.

132. LONGWOOD GARDENS. In: Longwood Gardens. Site oficial. Disponível em: <http://www.longwoodgardens.org/EVENT_Pipe_Organ_and_Gallery.html>. Acesso em: 04 maio 2008. p. 11.

1.3. Registro

1.3.1. O que é registrar?

Registrar é escolher e combinar os timbres necessários à interpretação ao órgão. Para que haja uma boa gravação é preciso conhecer os registros individualmente, levando-se em consideração diversos fatores como: estilo da peça, características do órgão e da acústica.

Camin¹³³, em sua tese sobre a arte da gravação, faz as seguintes comparações: “Os registros do órgão correspondem, para o organista, aos timbres da orquestra para o compositor, ou às cores para o pintor”. Já Audsley¹³⁴ comenta que a excelência e precisão da técnica de manual e pedal, são imperativas para a boa execução de uma obra para órgão; contudo, a técnica é apenas o esqueleto que deverá ser revestido de carne e nervos poderosos, que neste caso, são os belos timbres escolhidos e combinados de forma artística.

Audsley afirma que não há regras universais definidas que direcionem o organista na importante arte da gravação, citando os seguintes motivos: a) não há padronização de timbre em registros com nomes similares, produzidos por diferentes organeiros, em diversas épocas e com distintas condições de harmonização; b) os órgãos diferem grandemente em suas disposições fônicas. Posto isto, afirma que uma gravação considerada altamente satisfatória e artística em um órgão, pode ter um efeito oposto em outro. Afirmamos, portanto, que as gravações encontradas nas partituras devem ser adaptadas para cada órgão e cada recinto.

133. Op. Cit., 1962, p. 2.

134. Op. Cit., 2002, p. 2-13.

1.3.2. Texturas habitualmente usadas e suas registrações

Há uma escassez de referências sobre as adaptações que devem ser feitas nas registrações que acompanham as partituras e que são utilizadas tradicionalmente pelos organistas. Como afirmamos anteriormente, é necessário modificar as combinações de registros em dependência do órgão e da acústica circundante. Na maior parte da literatura abordada em nosso estudo, encontramos o princípio de registrar segundo a textura da peça e escolhemos usar este conceito por tratar-se de um princípio musical básico e de fácil compreensão.

Cook é um dos autores que explica a registração a partir da textura musical e devido à sistematização e clareza de seu trabalho, utilizamos suas informações neste item. No *Organ Tutor 101: Basic Organ Skills for the Pianist* (Tutorial de Órgão 101: habilidades organísticas básicas para o pianista), este autor inicia sua exposição explicando que, a gradação de classificação dos tubos, é um meio de clarificar o conhecimento de suas características com o intuito de combiná-los. Em primeiro lugar são classificados por altura, o que proporciona uma sensação geral de ordem à lista de registros, além de demonstrar a importância individual dos mesmos: 8', 4', 2', por exemplo. Em seguida, são classificados em famílias de timbres, o que nos ajuda a conhecer a função de cada um, de forma singular.

Após a exposição desta forma abreviada de conhecimento das características dos registros, Cook usa a textura musical¹³⁵ como critério para a construção de três tipos básicos de registração. Conceitua a textura como a natureza e função dos elementos verticais e horizontais da obra, os quais podem ser classificados e hierarquizados, utilizando dois parâmetros: o número de partes (linhas melódicas, vozes, camadas) e sua natureza (proeminência, hierarquia). A compreensão deste princípio de registração é facilitada quando se percebe que a maior parte das texturas pode ser incluída nestes três tipos de registração:

135. Op. Cit., 2003 – *Registration*, p. 5.

- a) Registração de CORO: as partes manuais são tocadas em um único teclado, com uma parte de pedal balanceado. Todas as vozes soam em conjunto, com o mesmo timbre e volume, tanto nos manuais quanto no *Ped*;
- b) Registração de SOLO E ACOMPANHAMENTO: uma parte é tocada com timbre de solo em um manual, o acompanhamento é tocado com regisração de coro em outro, e o pedal é balanceado em relação ao acompanhamento. Todas as vozes do acompanhamento compartilham timbre e volume, sendo consideradas como uma única parte. O solo deve ser ressaltado por registro contrastante ou volume maior que o acompanhamento. Solos tocados no *Ped* são acompanhados nos manuais;
- c) Registração de TRIO/DUO: nos trios, duas partes são tocadas em diferentes manuais e uma terceira no *Ped*. As três partes recebem regisrações contrastantes, com igual volume. Os duos podem omitir a parte do pedal ou de um dos manuais, sendo possível tanto um duo a dois manuais, quanto a um manual e *Ped*. Os duos também recebem regisrações contrastantes com volume equilibrado.

Reproduzimos, a seguir, o quadro sinótico das regisrações proposto por Cook, em que são listados os seguintes critérios: número de partes, natureza e proeminência das mesmas, regisração adequada a cada textura, função do *Ped* e exemplos de repertório a registrar:

NÚMERO DE PARTES MANUAIS	NATUREZA E PROEMINÊNCIA RELATIVA DAS PARTES	TIPO DE REGISTRAÇÃO	FUNÇÃO DO PEDAL	EXEMPLOS
SE:		ENTÃO:		
Se há DUAS OU MAIS PARTES (duas ou mais partes manuais <u>com pedal</u> ou <u>sem pedal</u>) -OU-	e <u>nenhuma parte é proeminente</u> ou de natureza melódica -	então use uma regisração de CORO -	e qualquer parte de pedal funcionará como uma voz de baixo (normalmente construída com base de 16').	- Hinos somente no manual - Hinos no manual com o baixo na pedaleira - Prelúdios e fugas - Interlúdios de muitos prelúdios corais
	e <u>uma parte é proeminente</u> ou de natureza mais melódica -	então use regisração de SOLO E ACOMPANHAMENTO -	e qualquer parte de pedal funcionará como voz de baixo (normalmente construída com base de 16') ou como voz de solo (base de 16', 8', ou 4').	- Hinos com solo no soprano ou no tenor - Alguns prelúdios corais simples - As seções de melodia coral de muitos prelúdios corais - "Trios" com uma ou duas partes proeminentes
Se há somente DUAS PARTES MANUAIS (somente duas partes manuais <u>com pedal</u> ou <u>sem pedal</u>)	e <u>ambas as partes manuais são proeminentes</u> ou de natureza melódica (ou ambas as partes manuais E a parte de pedal) -	então use uma regisração de TRIO/DUO	e qualquer parte de pedal funcionará como uma voz de baixo (normalmente construída com base de 16') ou como uma terceira parte melódica independente (base de 16', 8' ou 4'). (sem pedal nos duos [ou sem um dos manuais]).	Trios e duos reais

Quadro 18 - Três tipos primários de regisração
Fonte: Cook, 2003, *Registration*, p. 5. (Tradução da autora).

Exemplos de diferentes texturas, suas registrações e adaptações, serão mostradas no próximo capítulo, ao realizarmos o estudo comparativo dos Quadros.

1.3.3. Princípios gerais para escolha de combinações

Cook recomenda o conhecimento da série harmônica, além do conhecimento dos diferentes timbres, para a escolha e combinação de registros, havendo a possibilidade de se construir registrações compactas e “ocas”. Para obter combinações compactas, o organista deve somar registros de todas as alturas disponíveis: 8', 4', 2 2/3', 2', sendo que, à medida que as alturas são acrescentadas, obtem-se maior volume sonoro e adensamento harmônico. Para construir combinações ocas, é necessário omitir uma ou mais alturas, resultando em registrações como 16' e 4', 16' e 2', 16' e 1', 8' e 2', entre outras possibilidades.

Este mesmo autor assinala outro fator importante na escolha da registração: o desejo de se obter uma combinação com predominância da riqueza ou clareza de harmônicos. Se as partes ou vozes são equivalentes em importância, a escolha é a registração de CORO. Refinando essa escolha, é necessário observar se as partes são homorítmicas, caminhando todas unidas em acordes, ou heterorítmicas, sendo cada uma livre para seguir seu curso melódico e rítmico. Se as partes evoluem de forma acordal, pode-se escolher uma combinação com grande riqueza de harmônicos, mas, se as vozes são independentes, deve-se escolher uma combinação que promova a clareza e o entendimento de cada voz individualmente.

Seguindo essa linha de raciocínio, Cook fornece fórmulas para a construção de combinações mais claras ou mais ricas de registração de CORO. Inicialmente, nos dois casos, colocam-se registros de todas as alturas, com base

de 8' para os manuais (às vezes 16') com uma oitava mais grave no *Ped.* Se a base do manual é 8' a do *Ped.* deve ser 16'; se a do manual é 16' a do *Ped.* deve ser 32', e assim por diante. A diferença é que, na construção, com o intuito de assegurar a clareza das vozes, deve-se escolher um único registro por altura. As diversas alturas somadas resultarão em diferentes graus de dinâmica. Um CORO de Principais terá um volume moderado com alturas de 8' e 4'; com aumento de brilho ao se acrescentar um 2', e maior volume acrescentando-se uma Mistura. Para uma dinâmica mais suave, deve-se construir um CORO de Flautas.

É possível misturar tubos de diferentes famílias, mesmo mantendo um único registro por altura; e, eventualmente, duplicar alguma altura cujo registro inicial escolhido não apresente o volume necessário. No entanto, deve-se ouvir com atenção o resultado, pois a junção de mais de um registro da mesma altura, resulta em maior riqueza harmônica com perda de clareza. Na reginação visando riqueza, além da duplicação de alturas, deve-se seguir uma regra básica de equilíbrio, que implica em ter um maior número de registros mais graves. Se há um registro de 4', deverá haver dois de 8'. Neste tipo de construção é habitual a mistura de famílias.

Seguindo o critério de proeminência das vozes, Cook esclarece que, se o organista estiver em dúvida entre escolher uma reginação de TRIO/DUO ou uma de SOLO E ACOMPANHAMENTO, deve observar a função das partes. Se as três têm atividade melódica e rítmica similares, a escolha correta é TRIO/DUO; mas, se uma das partes é mais ativa, ou melodicamente mais interessante, SOLO E ACOMPANHAMENTO é a opção certa.

Outro aspecto abordado por Cook, além da textura, é a forma musical. Enfatiza que, tornar clara a forma musical para o ouvinte, é mudar a reginação quando se encontram divisões formais na peça, tais como novos temas, repentinas mudanças de humor, estilo musical ou volume. O autor afirma que bom gosto registracional implica em poucas mudanças de reginação, especialmente quando se trata de música barroca, pois é regida pela teoria dos afetos. No

período barroco, geralmente, um mesmo afeto e conseqüentemente a mesma regisração se estende por toda a peça ou por uma seção inteira.

O autor descreve a regisração ideal para cada forma, na seguinte ordem:

- a) peças divididas em movimentos: sonatas, prelúdios, fantasias, tocatas e fugas, em geral, recebem uma regisração para cada movimento (com acréscimo de registros para evidenciar pontos culminantes). A pausa entre os movimentos é o lugar ideal para variar ou contrastar a regisração;
- b) formas seccionais longas, como os Prelúdios de Dietrich Buxtehude (1637-1707), cujas partes com texturas e afetos contrastantes são marcadas com fermatas, podem receber mudanças de regisração e teclados;
- c) as pausas entre as repetições das formas estróficas (hinos) são bons momentos para mudanças de regisração (não obrigatórias);
- d) formas estróficas, com estribilhos, são favorecidas por regisrações em que o estribilho é ressaltado, especialmente quando este é mais jubilante que as estrofes;
- e) formas binárias (AB), com *ritornello* em cada parte, podem receber regisrações diferentes em suas repetições, contudo, é interessante promover o equilíbrio, utilizando as mesmas regisrações de A em B (Por exemplo: A no GO e sua repetição no Pos, o mesmo acontecendo em B);
- f) formas com valorização de ecos, como as peças de Jan P. Sweelinck (1562-1621) devem utilizar dois manuais, um com regisração forte (GO) e outro com regisração mais leve ou mais suave (Pos ou Rec).

1.4. Notação

Devido à delimitação desta pesquisa, na qual usamos como ilustração as transcrições para órgão dos Quadros, não abordaremos as notações inovadoras do séc. XX. Escolhemos centrar-nos na escrita musical tradicional, por

ser amplamente utilizada por compositores de nosso tempo. Paul Griffiths¹³⁶, na Enciclopédia da Música do Século XX, informa:

Muitos compositores, entre eles Carter e Babbitt, por exemplo, descobriram que é possível escrever música, mesmo no último quarto do século XX, com a notação musical normal, embora fazendo um uso singularmente exigente dela. Já outros, em busca de novos sons e novos meios de provocar uma resposta musical dos intérpretes, têm sido obrigados a procurar outras soluções; as partituras de Cage, Stockhausen, Berio e Ligeti incluem a maioria das inovações importantes.

A música de órgão, geralmente é grafada em três pentagramas, sendo os dois superiores para grafar os valores musicais a serem tocados nos manuais e o inferior para os do *Ped.*, como podemos ver no trecho da transcrição para órgão realizada por Blarr, demonstrada na figura 13:

VI Samuel Goldenberg und Schmuyle
Zwei Juden: der eine reich, der andere arm

Andante, Grave-energico



B. Blarr

Figura 13 - Zwei Juden: der eine reich, der andere arm. Blarr, comp. 1,2.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

As exceções se dão por motivos práticos:

a) as peças são grafadas em dois pentagramas quando há pouco ou nenhum uso do *Ped.* Confira a transcrição de Wills na figura 14, que apresenta

136. GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. Trad. Marcos Santarita; Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 157-158.

uma versão do trecho mostrado na figura 13, grafada em apenas dois pentagramas:

6. Two Polish Jews, One Rich, the Other Poor

Gt. Fonds. 8' Sw.to Gt.

Sw. Fonds. 8' Oboe (Vox humana) Trem.

Ped. Flute 8' Sw.to Ped.

397 **Andante. Grave energico** (♩ = 48)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante. Grave energico' with a quarter note equal to 48 beats. The score includes dynamics such as *f* (forte) and *sf* (sforzando), and features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The piece is numbered 397.

Figura 14 - Two Polish Jews, One Rich, the Other Poor. Wills, comp. 1=397\3=399.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

b) quando há necessidade de dar maior clareza a textos complexos, estes podem ser grafados em um número maior de pentagramas. É o que se vê na figura 15, onde Guillou usou cinco pentagramas, com o intuito de mostrar com clareza a registração: o *Cornet* está em um pentagrama, o *Trompette* em outro e os Fundos nos três inferiores:

Allegro giusto

The musical score is titled "Allegro giusto" and is for measures 1-4 of "Promenade V." by V. Guillou. It is arranged for organ and orchestra. The organ part is written on two systems of two staves each, labeled "Man." (Manual) and "Péd." (Pedal). The orchestral part consists of three staves: "Cornet", "Trompette", and "Fonds 8'". The organ part includes "Fonds 8'" and "Fonds 16', 8'" registrations. The tempo is "Allegro giusto" and the time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Figura 15 - *Promenade V.* Guillou, comp. 1-4.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Não há uma regra na escrita de órgão, quando o mesmo participa do contexto da orquestra. Sua notação, muitas vezes, é apresentada em dois pentagramas, ficando o executante encarregado de fazer a distribuição das vozes entre os manuais e o *Ped.* Em *Del Mar*¹³⁷ encontramos:

Liszt, na sua *Sinfonia Fausto*, Elgar, Strauss, Respighi, Bruckner, Mahler, Vaughan Williams e Britten são todos bastante meticolosos ao escrever suas partes de órgão em três pentagramas, demonstrando que não é uma questão de época ou de país, mas de cada compositor individualmente. [...] Saint-Saëns escreve somente em 2 pentagramas, assim como Holst em *Os Planetas*. [...] Nesses casos os compositores deram apenas uma figuração bidimensional daquilo que é essencialmente música tridimensional. Essa restrição não implica em ignorância por parte dos compositores [...], mas que estes sabem que suas intenções serão totalmente realizadas por qualquer organista competente em base da notação suprida.

137. DEL MAR, Norman. *The Anchor Companion to the Orchestra*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1987. p. 172. (Tradução da autora).

Segundo Mota¹³⁸, os manuais são contados sempre de baixo para cima, sendo o inferior o Manual I. Levando em consideração o fato de que os teclados podem estar ordenados de formas diferentes na consola, não se deve nomeá-los, nas partituras, com algarismos romanos (Manual I, Manual II, Manual III). Este procedimento foi encontrado em alguns trechos da transcrição dos Quadros realizada por Guillou.

No *Organ Tutor*, Cook¹³⁹ ensina a registrar apontando as seguintes considerações sobre esta questão da numeração encontrada nas partituras:

Números romanos maiúsculos - I, II, III – tem diversos significados. Em algumas escolas de composição, especificam os manuais. No entanto, este não é um procedimento consistente entre elas já que a ordem dos manuais na consola varia de escola para escola. [...] Se um número romano aparece em um pentagrama, refere-se a um manual (de sua escolha) e se outro número romano aparece em outro pentagrama, ao mesmo tempo ou mais adiante, refere-se a outro manual (também de sua escolha). Para cada peça que você registra e para cada órgão que você toca, cada número romano pode se referir a um manual diferente.

Acreditamos, portanto, que seja melhor colocar o nome do teclado conforme a função exercida dentro do contexto musical, visando definir sua interpretação.

Os acoplamentos não precisam ser indicados pelo compositor, pois os organistas os usarão em conformidade com as dimensões do instrumento, da sala e do tipo de textura musical.

Ritchie e Stauffer¹⁴⁰ alertam que César Franck, e os compositores franceses em geral, usam sinais de dinâmica para indicar a posição das persianas da caixa expressiva. Os sinais *pianissimo* e *forte* não fazem referência ao nível de intensidade das combinações de registros, mas sim à posição do pedal de expressão. Correspondem aproximadamente a: *pp* = totalmente fechado; *p* = ¼

138. Op. Cit., 2000, p. 15.

139. Op. Cit., 2000, *Manual Indication*. (Tradução da autora).

140. Op. Cit., 1992, p. 59.

de abertura; *mf* = $\frac{3}{4}$ de abertura e *f* = totalmente aberto. Movimentos de abertura e fechamento das persianas são indicados por sinais de *diminuendo* e *decrescendo*.

Stainer¹⁴¹ afirma que, as partituras de piano evoluíram no registro do fraseado, e que as de órgão não acompanharam esse processo. Também ressalta o fato de que os compositores costumam indicar listas minuciosas de registros, os quais terão efeitos muito diversos nos diferentes instrumentos, mas não indicam articulações e fraseados. Concordando com Stainer, cremos que as articulações e fraseados devem ser cuidadosamente anotados na partitura, com o intuito de clarificar, para o intérprete, as reais intenções do compositor.

Existem sinais para indicar a pedilhação, que são:

- a) \blacktriangle - quando colocado acima de uma nota, esta deverá ser tocada com a ponta do *p.d.*; quando colocado abaixo, deverá ser tocada com a ponta do *p.e.*;
- b) \bullet ou **U** - quando colocado acima de uma nota, a mesma deverá ser tocada com o talão (calcanhar) do *p.d.*; quando colocado abaixo, deverá ser tocada com o do *p.e.* Não há obrigatoriedade de utilização destes sinais, os quais geralmente são encontrados em métodos de órgão para auxiliar os iniciantes. No repertório regular, geralmente aparecem apenas em trechos nos quais possa haver alguma dúvida, como vemos na figura 16:

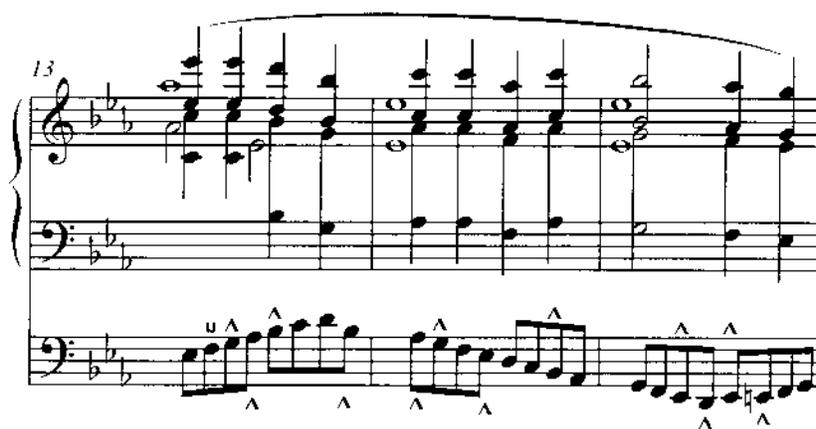


Figura 16 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, comp. 13-15.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

141. Op. Cit., 2003, p. 88-89.

Para tocar e compor bem para órgão é necessário compreender como opera a escuta, observando, entre outras coisas, que o efeito buscado muitas vezes não condiz com a escrita. É inútil escrever músicas para órgão que busquem atingir os limites quantitativos inferiores de duração, pois o rigor dessa escrita não será percebido pelo ouvido, que apenas registrará um pontilhismo. Este conceito foi explicado por Schaeffer¹⁴² no Tratado dos Objetos Musicais: “A lei da selva também é aplicável aos sons: os menores são devorados pelos maiores”.

Não são apenas as durações das notas dentro da trama que devem ser pensadas com cuidado, mas também as combinações de registros. Os registros suaves, quando chamados a reforçar uma registoção forte, não são percebidos e desviam uma parcela do ar que deveria ser utilizada pelos mais fortes, diminuindo-lhes o vigor e prestando um desserviço ao resultado geral.

Sinais de notação indicativos de registoção, dinâmica, articulação, expressão e dedilhados são opcionais, como veremos nos exemplos contidos no estudo comparativo dos Quadros. Entretanto, cremos que o compositor deve grafar com o máximo de precisão tudo o que o intérprete necessitará para a correta interpretação da obra.

1.5. Técnica do organista

Os organistas do séc. XIX somente ensinavam alunos possuidores de técnica pianística avançada. Sobre essa filosofia de ensino, Domitila Ballesteros¹⁴³ reúne uma série de informações que nos oferecem uma visão panorâmica da escola organística francesa. A autora informa que, Jacques Lemmens (1823-1881) foi o primeiro a considerar imprescindível o domínio da técnica pianística para se atingir a do órgão e, seus sucessores, tais como Alexandre Guilmant (1837-1911),

142. Op. Cit., 1967, p. 119.

143. BALLESTEROS, Domitila. *Jeanne Demessieux's Six Études and The Piano Technique*. Rio de Janeiro, 2004, p. 53-67.

Charles-Marie Widor (1844-1937), Marcel Dupré (1886-1971) e Jeanne Demessieux (1921-1968), entre outros, seguiram esse mesmo critério. Esta filosofia de ensino vigorou até meados do séc. XX e pode ser constatada na maioria dos métodos de órgão, sendo habitual encontrar comparações entre as técnicas de órgão e as de piano, como meio de tornar mais imediato o entendimento da técnica organística.

Devido à recente valorização da retórica na interpretação da música anterior a 1750, Ritchie e Stauffer¹⁴⁴ lançaram um novo método de órgão que aborda a técnica antiga e a moderna. Estes autores consideram que a abordagem homogênea do toque legato para todos os instrumentos e todo tipo de música não é mais adequada. No prefácio de seu método, dissertam sobre os dois tipos de técnica: uma para o repertório moderno (escrito depois de 1750) e outra para o repertório antigo (anterior a 1750), afirmando que a técnica moderna tem muito em comum com a do piano, que utiliza como toque regular o *legato* e, que a técnica antiga, envolve um estilo mais articulado. Enfatizam¹⁴⁵ ainda que:

[...] o toque *legato* é a norma na técnica moderna: Articulações como *staccato*, *marcato* e *non legato* são vistas como ajustes especiais feitos dentro do contexto *legato*. [...] O toque regular da música antiga era mais articulado que a técnica de *legato* moderna, e não é surpreendente descobrir que as mãos e pés eram empregados de maneira diferente, com diferentes padrões de dedilhados e pedilhados.

Estes mesmo autores¹⁴⁶ fazem observar que o órgão é, provavelmente, o mais atlético dos instrumentos; exigindo movimentos precisos, e muitas vezes ágeis, das mãos e dos pés. Realçam, também, a necessidade do desenvolvimento da coordenação motora para tocar com precisão, e da economia de movimentos para evitar a fadiga. Comparam as técnicas do piano e do órgão afirmando que, enquanto o primeiro exige mais resistência, o segundo exige maior flexibilidade.

144. Op. Cit., 1992, Prefácio, p. ix.

145. Op. Cit., 1992, p.1. (Tradução da autora).

146. Ibid., p. 4.

O organista se depara com instrumentos muito diferentes entre si, que podem conter variações como: tamanho das consola, número e extensão de teclados, distâncias entre os mesmos, medida e peso das teclas, extensão e formato da pedaleira, distância entre consola e tubos, disposições fônicas e acústicas diversas. Tudo isto o obriga a estudar, desde o início, em diversos instrumentos, de modo a desenvolver a flexibilidade e facilidade de adaptação. Não é possível, como no piano, cujos teclados têm sempre as mesmas dimensões, estudar objetivando a automatização dos movimentos.

1.5.1. Posição ao instrumento

Ao compararmos as técnicas do órgão e do piano, observamos que: adaptação rápida, equilíbrio ao instrumento e movimentação dos membros inferiores são as principais diferenças. Como ressalta Ballesteros¹⁴⁷, o uso da pedaleira impede o organista de apoiar os pés no chão, como faria um pianista, o que traz prejuízo a sua agilidade e o faz buscar, na postura e uso dos membros superiores, seus pontos de equilíbrio.

Por essa razão, encontramos, na maioria dos métodos de órgão, diversos conselhos sobre postura e equilíbrio. Fernando Germani¹⁴⁸ em seu *Metodo per Organo* (Método para Órgão) tece as seguintes considerações:

Postura correta e leveza de movimentos são dois fatores indispensáveis para o estudo do órgão. Os estudantes não devem sentar confortavelmente para trás no banco, pois essa posição faz o peso do corpo recair nos músculos das pernas impedindo sua liberdade [de movimentos]. A posição correta é sentar bem à frente no banco, para que as pernas fiquem perfeitamente livres para mover-se.

147. Op. Cit., 2004, p. 88.

148. GERMANI, Fernando. *Metodo per Organo in 4 parti*. Parte I. Roma: Edizioni de Santis, 1978. Parte I. *Osservazione*. p. s.n. (Tradução da autora).

Outra questão bastante abordada é a posição e movimentação das pernas e pés, havendo escolas com diretrizes variadas surgidas devido ao tipo de repertório interpretado e pedaleira utilizada. A técnica francesa de pedalização, mais adequada ao uso em pedaleiras radiais, pede que os joelhos e tornozelos estejam juntos todo o tempo como podemos ver nas observações feitas por Germani, ao complementar o texto acima citado:

Os joelhos devem ser mantidos juntos todo o tempo, fazendo inclinar os pés levemente para dentro. Esta inclinação deve ser mantida e acentuada por meio de pressões leves, mas contínuas. Somente com o pé nesta posição oblíqua é possível tocar sem medo de atingir dois pedais ao mesmo tempo.

A técnica de pedaleira alemã prescinde da movimentação de joelhos e tornozelos unidos.

Ainda comparando as técnicas para a interpretação ao piano e ao órgão, Ballesteros¹⁴⁹ cita as considerações feitas por Félix Clément no *Méthode d'orgue, d'harmonie et d'accompagnement* (Método de Órgão, Harmonia e Acompanhamento):

No piano, o *staccato*, os acordes em bloco e quebrados, os *arpeggios* volantes, o contínuo deslocamento das mãos, a maior ou menor força de ataque às teclas, que determinam a qualidade do som e expressão, nenhum deles pode ser gerado sem os movimentos das articulações do punho e do antebraço. Ao contrário, o uso destas articulações é, e deve ser nula ou quase, quando se toca o órgão.

Ballesteros¹⁵⁰ também recomenda a memorização do repertório, por ser de importante ajuda, para a interpretação de saltos nos manuais e na pedaleira, já que o organista trabalha em três níveis físicos distantes: a) no inferior estão a

149. CLÉMENT apud BALLESTEROS, 2004, p. 61-62. (Tradução da autora).

150. Op. Cit., 2004, p. 124-125.

pedaleira, os pistões de controle e pedais de expressão e crescendo de registros; b) no nível intermediário, na altura do tórax, estão os manuais e puxadores de registros; c) no mais alto nível a partitura, cuja altura depende da quantidade de manuais encontrados no órgão. A memorização do repertório visa liberar o organista da partitura para que possa trabalhar mais concentradamente nos dois níveis inferiores.

Complementando o conselho de Ballesteros, nos dirigimos àqueles que não costumam memorizar todo o repertório. Para que possam focar apenas os dois níveis superiores, devem utilizar técnica de toque de pedaleira sem visão. Esta técnica consiste em sentar-se corretamente, pousando suavemente o *p.e.* entre as teclas *sib* e *dó#* e o direito entre *mib* e *fá#*. Assim é possível encontrar facilmente e sem auxílio visual, desde os primeiros exercícios, as notas *si*, *dó*, *mi*, *fá* e suas adjacentes. Esta técnica, *Ellingford-Myers system*, é adotada nos métodos de Charles Henry Phillips¹⁵¹, C. H. Trevor¹⁵² e Stainer¹⁵³, entre outros. Mesmo usando este tipo de técnica, é recomendável memorizar o repertório, já que as mudanças de teclados e a grande quantidade de controles a serem operados durante a execução, desviam a atenção e os olhos da partitura.

1.5.2. Coordenação

Para Stainer¹⁵⁴, as dificuldades peculiares ao domínio e à performance do órgão, se comparadas às do piano, são:

a) tocar com os pés;

151. PHILLIPS, Charles Henry. *Modern Organ Pedalling*. Londres: Oxford University Press, 1969. *Introduction*. p. s.n

152. TREVOR, C. H. *The Oxford Organ Method*. Londres: Oxford University Press, 1971, p.3.

153. Op. Cit., 2003, p. 36.

154. Op. Cit., 2003, p. 30.

- b) independência de movimentos entre mãos e pés, separadamente e combinados;
- c) uso dos toques *legato* e *staccato*;
- d) mudança dos registros e de vários dispositivos mecânicos [sem prejudicar a execução];
- e) tocar com expressão [utilizando sutilezas de articulação, regulação, agógica e uso de caixa expressiva].

Stainer¹⁵⁵ também enfatiza a necessidade de se adquirir total independência das mãos, pois ao órgão seu cruzamento é mais freqüente do que ao piano. Explica que a literatura organística faz freqüente uso de dois teclados, com registros contrastantes em qualidade, mas equilibrados em volume; e que nessas condições é possível às vozes ou texturas permanecerem puras e distintas, mesmo quando ocorrem os cruzamentos.

Sobre a técnica e coordenação, Klotz¹⁵⁶ ressalta que a preparação para o ataque, é essencial: “mãos e pés devem estar posicionados sobre as teclas antes do ataque (técnica de transporte); isto se aplica especialmente aos saltos, mudanças de manuais e ataques com os talões”.

1.5.3. Articulação e toque expressivo

Stainer¹⁵⁷ observa que o aluno, ao querer tocar órgão de forma expressiva, logo percebe que seus sentimentos musicais não podem ser expressos da mesma forma que ele faria ao tocar piano. Também afirma que, o desconhecimento desta realidade é a fonte de interpretações pobres e insatisfatórias.

155. Op. Cit., 2003, p. 52.

156. Op. Cit., 1969, p. 172 (Tradução da autora).

157. Op. Cit., 2003, p. 30.

Sendo a característica do som do órgão, a sustentação com uma extinção mais rápida que a do piano, a precisão do toque ao órgão é de suma importância, tendo, o organista, que se preocupar tanto com o ataque quanto com a exata finalização de cada nota. Outra diferença notável é que ao piano, com diferentes formas de ataque, podem ser obtidas nuances expressivas para cada nota musical. Mas, ao órgão, isso não é possível, sendo necessário buscar a expressão pela variedade de articulação. Nos órgãos mecânicos, tanto o ataque, quanto a finalização da nota, podem ser sutilmente controlados, sendo o dedilhado um meio poderoso para a execução de uma variada articulação.

Stainer¹⁵⁸ afirma que para tocar com a expressão apropriada, o organista deve dominar as seguintes habilidades: a) a arte do fraseado; b) o contraste entre o toque ligado e o separado; c) o uso do pedal de expressão; d) a seleção dos registros. Também ressalta a necessidade de se adquirir agilidade, não só de dedos e pés, mas também de trocas de registros.

Dupré e Klotz fazem recomendações a respeito do uso da articulação e da agógica. Para Dupré¹⁵⁹, as duas formas de se produzir um som “vivo” ao órgão são as freqüentes respirações, como a dos cantores, que geram oposições entre sons ligados e separados e as diferenças de tempo (pequenos ralentandos nas cadências por serem pontos de importância estrutural). Nesta mesma linha de pensamento, visando uma interpretação expressiva Klotz¹⁶⁰ afirma: “... *legato* é o toque básico do órgão; *staccato* tem um efeito consideravelmente maior no órgão do que no piano, [...]. O *legato* pode ser intensificado, por minuciosos e variados overlappings”. Faz observar, assim, a combinação de toques e articulações diferentes para dar clareza ao texto: “uma parte tocada com um *legato-marcato* será bem percebida se tocada contra outras partes tocadas com *portato-leggiero*. Aconselha a preparar com fineza de agógica as entradas de temas e acordes

158. Op. Cit., p. 88-89.

159. Op. Cit., 1925, p. 9-10.

160. Op. Cit., 1969, p. 171-172. (Tradução da autora).

finais, observando que, nas peças com pedal de Dominante, o lugar certo de se fazer o ritardando final é antes, e não depois deste.

Dupré¹⁶¹ observa que, sendo necessária uma articulação variada ao órgão, ainda assim, o toque legato é de primeira importância, devido à necessária sustentação do som. Uma série de dedilhados possíveis na interpretação ao piano, pelo uso do pedal de sustentação, não podem ser utilizados ao órgão. A seguir, lista os principais processos necessários à obtenção do *legato*: “1º O *glissando*; 2º O cruzamento e a Passagem dos dedos; 3º A Substituição”. Klotz¹⁶² faz referência ao “extraordinário domínio de dedilhado e pedalização”, necessários para a interpretação de texturas polifônicas ao órgão, enfatizando os seguintes procedimentos:

[...] uso regular do polegar nas teclas pretas; cruzamento por cima e por baixo do polegar, até com o quinto dedo; cruzamento dos dedos 4 sobre 5 e 3 sobre 4 (mão direita ascendendo, mão esquerda descendendo) e disposições similares; *glissando* de polegar de tecla branca para tecla branca, assim como de tecla branca para preta e vice versa [e de preta para preta]; cuidadosa e sistemática distribuição das vozes internas entre as duas mãos [...]. pedalização, com ponta e talão [simultaneamente], em intervalos de segundas e terças com um pé, [...] pedalização de partes a três e quatro vozes [...]. *glissando* [na pedaleira] de teclas preta para preta, branca para branca e preta para branca [e branca para preta].

Carlton T. Russell¹⁶³ e Hector C. Parr¹⁶⁴, em seus artigos *Making the Monster Musical: Articulation in American Organ Playing* (Tornando o Monstro Musical: Articulação na Interpretação Organística Norte-americana) e *Organs and the Music Lover* (Órgãos e o Amante de Música), respectivamente, comentam o

161. Op. Cit., 1925, p. 6.

162. Op. Cit., 1969, p. 171-172. (Tradução da autora).

163. RUSSEL, Carlton T. *Making the Monster Musical: Articulation in American Organ Playing*. In: *Clavier*. Out. 1980. EUA, 1980, p. 34-36.

164. PARR, Hector C. *Organs and the Music Lover*. In: *Hector Parr's Pages*. Disponível em: <<http://www.c-parr.freemove.co.uk/hcp/muslov.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2008. Inglaterra, 2000

quanto o órgão é mal afamado. Russell inicia seu artigo citando uma frase dita por Igor Strawinsky (1882-1971) em referência ao órgão: “O monstro nunca respira”¹⁶⁵. Nesse estado de espírito aventa a hipótese de que os músicos, talvez duvidem da validade musical dos esforços empreendidos pelos organistas e pergunta: “como pode este instrumento glorioso, com seu repertório solístico sem rivalidades, a não ser pelo do piano, estar sujeito a esse desprezo?”.

Uma das razões apontadas por Russell é o fato dos não-organistas freqüentemente acharem que as interpretações ao órgão não convencem e não entusiasmam. Alega que, apesar da agilidade pianística e variedade de colorido tímbrico que a tração elétrica proporciona, os órgãos eletro-pneumáticos são responsáveis por interpretações aborrecidas, um pouco por culpa da falta de articulação. Continuando sua exposição, exalta as possibilidades de articulação oferecidas pela leve e sensível tração mecânica moderna, já que esta possibilita espécies de articulação totalmente diferentes. Alega, então, que ao responder a cada variedade de toque (mais do que à variedade tímbrica), a tração mecânica induz o organista a tocar melhor e de forma mais interessante.

Os dois autores recomendam aos organistas, que pensem como cantores. Russel aconselha ao organista respirar [na interpretação ao órgão, respirar significa cortar o fluxo de som] entre e durante as frases. Parr observa o fato de que os instrumentistas de cordas e sopros estão a apenas um estágio de distância das partes produtoras de som de seus instrumentos, porém o organista lida com uma máquina complexa e sem alma, a qual precisa ser controlada com fineza por controle remoto. Também afirma que a voz, por fazer parte do corpo pode ser controlada com maior delicadeza que o órgão, mas que, ainda assim o organista pode fazer boa música ao formar boas frases.

Em suas considerações, Parr recomenda, ao organista, ouvir sua interpretação de uma forma totalmente diferente. Apesar dos muitos anos de treinamento ao órgão e dos conhecimentos de contraponto, articulação, regulação, construção de órgão, arquitetura e acústica, entre outros, o organista

165. STRAWINSKY Apud RUSSEL, Op. Cit., 1980. (Tradução da autora).

deve ouvir sua interpretação como o ouvinte leigo faria, com o intuito de atraí-lo. Afirma que, diversas combinações de registros utilizadas tradicionalmente, conforme a textura das músicas, podem não soar bem em determinados instrumentos; portanto, o organista deve usar sua sensibilidade para registrar, de forma a tornar clara para o ouvinte leigo, a estrutura da música. Cita, entre outros, o caso particular de instrumentos que não possuem registros suficientemente brilhantes para liderarem o canto congregacional nos quais o organista deverá tocar tudo uma oitava acima.

Russell comenta que, o estudo de tratados a respeito de interpretação barroca e a disciplina e intimidade do treino ao cravo, estão levando os organistas a fazer o “monstro respirar e cantar de uma maneira arrebatadora”. Sugere então, ao organista, seguindo as orientações de Bach e outros mestres do passado, que use a música vocal como modelo. Após decidir qual é a emoção básica da peça ou seção, o organista deverá respirar entre e dentro das frases, como um cantor ou instrumentista de sopro faria e só isso já tornaria mais interessante até a interpretação em órgãos com tração eletro-pneumática. Deverá também, abordar as notas e subgrupos de frases como se fossem as consoantes que o cantor pronunciaria. Complementa suas comparações, afirmando que os dois extremos, o toque completamente ligado ou completamente *staccato* estão errados, devendo o organista buscar toda a variedade possível.

Relacionando acústica e articulação, Russell comenta que a acústica seca necessita um toque mais ligado e a reverberante um mais articulado. Faz considerações sobre as regras existentes nos livros didáticos de órgão sobre notas repetidas, corte das notas ligadas no tempo forte (que destrói as dissonâncias), edições com pausas e sinais de cesura para ajudar a articular, afirmando que estas geram interpretações rígidas. A seguir, Russell dá um voto de confiança ao talento dos alunos e pergunta: não será mais fácil ensinar a ouvir a música do que fazê-los aprender uma série de regras mecânicas? Conclui que, além de aprender, no estágio inicial, regras de interpretação como o

Affektenlehre¹⁶⁶, notes inégales, ponto duplo ou ornamentação de um adagio italiano, o aluno também deve aprender a equilibrar o conhecimento e a imaginação, fazendo, do órgão, um meio realmente expressivo, tornando o “monstro” musical.

Tendo, neste primeiro capítulo, falado das particularidades que distinguem o órgão e que foram abordados sob temas concernentes à sua construção, fônica, notação e técnicas interpretativas, no próximo capítulo ilustraremos estes mesmos temas com exemplos retirados das transcrições para órgão dos Quadros.

166. Termo explicado em: LATHAM, Alisom. *The Oxford Dictionary of Musical Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2004. *Passim*.

CAPÍTULO 2

ESTUDO COMPARATIVO DAS TRANSCRIÇÕES PARA ÓRGÃO DOS QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO DE MOUSSORGSKY

O órgão foi a minha primeira orquestra. Se você nunca tocou órgão, nunca conheceu a alegria de sentir-se um mestre da música, soberano de toda gama de sons e sonoridades. Perante esses teclados e pedais e paleta de registros, senti-me quase como um semideus, segurando em minhas mãos os cordéis que controlavam o universo da música¹⁶⁷.

167. MUNCH, Charles. I Am a Conductor apud RAKICH, Christa. In: Encarte do CD *Transcriptions from St. Justin's*. Intérprete: Christa Rakich. Órgão. Afka, 1997. CD SK-541. (Tradução da autora).

2.1. Sobre o estudo comparativo

2.1.1. Introdução

Creemos que aqueles que têm o desejo de conhecer melhor o idioma do órgão, poderão fazê-lo com mais facilidade ao observarem as diferentes soluções sonoras e gráficas dadas a um mesmo discurso musical. A observação de diferentes soluções é possível ao comparar transcrições de um mesmo texto musical, por isso, não utilizaremos neste estudo obras escritas originalmente para órgão, por compositores organistas, pois são únicas e tornam mais difícil o trabalho de comparação. As diferentes soluções encontradas nestas transcrições serão facilmente entendidas e ilustrarão com riqueza o idiomático do instrumento.

Escolhemos transcrições de uma obra originalmente escrita para piano, editadas, publicadas e gravadas por diversos organistas. Queremos salientar a originalidade deste enfoque, pois não há outra pesquisa que compare diferentes transcrições para órgão.

Neste trabalho, não discutimos o mérito das transcrições e de seu uso em concertos. Durante algumas décadas os organistas somente valorizaram o repertório originalmente escrito para o instrumento. As transcrições, no entanto, têm sido presença constante em concertos e gravações nos últimos anos. É interessante notar que todas as gravações dos Quadros são dos últimos 25 anos e que a transcrição de Blarr, a mais antiga, foi prefaciada em 1979, e publicada em 1981. Isto se deve, entre outras coisas, às maiores possibilidades de nuances expressivas devidas aos avanços tecnológicos atingidos na organaria moderna.

As diferenças de escrita e de resultado sonoro, encontradas nestas transcrições, são devidas às adaptações feitas para órgãos de variadas dimensões, com fônicas diversas e situados em locais com acústicas diferentes.

2.1.2 Explicação de procedimentos

Iniciamos o estudo, transcrevendo informações encontradas nas partituras estudadas, tais quais: títulos originais das peças que compõem a suíte e suas traduções, referências aos quadros vistos na exposição (alguns foram perdidos), andamentos e indicações metronômicas. Algumas destas informações estão neste capítulo e as demais no Apêndice - Informações Complementares.

Em seguida, identificamos e classificamos as diferentes estruturas e texturas do discurso musical para piano, verificando quais elementos foram mantidos e quais inovaram dentro do universo das transcrições estudadas. Identificamos e enumeramos quais timbres e recursos expressivos do órgão foram utilizados para registrar cada peça, considerando sua estrutura e textura. E, finalmente, comparamos as soluções e problemas encontrados nas transcrições, estabelecendo alguns princípios de utilização dos recursos do órgão.

O estudo comparativo é apresentado na seguinte ordem:

- a) os Quadros são abordados de forma linear, na mesma seqüência apresentada por Moussorgsky;
- b) são apresentados em primeiro lugar trechos da versão pianística (geralmente da revisão de R-Korsakow, por ser a primeira publicada), seguidos das transcrições para órgão que apresentam modificações de maior relevância para aquele trecho;
- c) a ordem de apresentação das transcrições parte geralmente daquelas mais semelhantes à versão pianística, chegando finalmente às mais orquestrais;
- d) exceções a esta seqüência, evitam redundâncias ou valorizam procedimentos únicos entre as diferentes versões.

As indicações de andamento colocadas no início do estudo de cada Quadro são as que estão registradas no livro de Russ¹⁶⁸. Seguindo orientação de Maria Lúcia Pascoal, ainda que Russ e outros autores mencionem as tonalidades dos Quadros, em nosso trabalho utilizamos em seu lugar o conceito Centro, criado por Walter Piston, pois em Moussorgsky a tonalidade não é clara. O compositor está contribuindo para a ruptura com a tonalidade pela técnica que utiliza: modal/tonal, superposições, outras escalas.

2.1.3 Enumeração das transcrições e gravações

Como a obra não foi publicada pelo autor, chegando-nos na forma manuscrita, escolhemos inicialmente, como ponto de partida para nossas comparações, três edições para piano, que listamos a seguir na ordem cronológica de edição:

REVISOR	CIDADE	EDITORA	ANO	PRIMEIRA EDIÇÃO
R-KORSAKOW, Nicolai	Wiesbaden	Breitkopf	1983	Bessel, 1886
LAMM, Pavel	Nova York	Dover	1990	Musique de l'URSS, 1939
BRICARD, Nancy	Van Nuys	Alfred	2002	Dover, 2002

Quadro 19 - Edições dos Quadros para piano.

As edições de R-Korsakow e de Lamm, foram escolhidas devido ao seu valor histórico, já que foram as fontes consultadas pelos outros revisores. Também escolhemos a de Bricard, por ser uma análise comparativa abrangendo as principais versões existentes: a primeira realizada por R-Korsakow; a obra integral de Moussorgsky para piano editada por Lamm; a versão fac-símile do autógrafo,

168. Op. Cit., 1999, p. 35-49.

editada e prefaciada por Emilia Fried (1982); tendo consultado também quase todas as versões existentes.

No quadro seguinte, estão listadas em ordem cronológica de edição, as transcrições para órgão comparadas em nosso estudo. Excetuando a de Charles Camilleri¹⁶⁹, representam a totalidade das transcrições publicadas, até o presente momento.

TRANSCRITOR	CIDADE	EDITORA	ANO
BLARR, Oskar	Bonn	Rob. Forberg Musikverlag	1981
HESFORD, Bryan	Corby	Fentone	1983
HESFORD, Bryan	Corby	Fentone	1987
JOHN, Keith	Londres	United Music	1992
WILLS, Arthur	Banchory	Fagus-music.com	2004
GUILLOU, Jean	Mainz	Schott Musik International	2005

Quadro 20 - Transcrições para órgão dos Quadros.

Nas transcrições, encontramos exemplos de diferentes tradições musicais, sendo as de Blarr e Guillou as mais contrastantes. Numa primeira observação, notamos que a transcrição de Blarr pode ser utilizada em órgãos com menos recursos tecnológicos de gravação, enquanto as de Guillou, John e Wills, que contam com mudanças mais frequentes de registros, necessitam mais memórias e mais dispositivos que facilitem essas mudanças.

Blarr segue a tradição de gravação característica da Alemanha, que consiste em criar combinações fônicas a partir das diferenças dinâmicas apresentadas pelo discurso musical, ao invés de detalhar cores específicas, para as diferentes figuras apresentadas dentro da trama. Essa tradição é fortemente

169. MUSSORGSKY. *Pictures from an Exhibition*: órgão. Transcrição de Charles Camilleri. [s.n.: Lengnick], [19—?]. 1 partitura. Disponível em <<http://www.complete-music.co.uk/tribute2.htm>>. Acesso em: jun. 2007.

baseada no pensamento abstrato: motivos¹⁷⁰, desenvolvimentos, forma e assim por diante, deixando em segundo plano, a preocupação com os timbres.

Blarr fica mais preso à versão original para piano, a qual foi gerada dentro do espírito da música vocal russa. Kyle Gann¹⁷¹, em nota de concerto da Sinfônica de Cincinnati, informa-nos que o legado musical deixado por Moussorgsky é quase inteiramente vocal e que “para Moussorgsky, a chave para criar música russa era basear-se no idioma russo”. Declara também, que dentre as transcrições orquestrais, a mais próxima ao espírito russo é a de Sergei Gorchakov (1954), por ser menos colorida, seguindo a prática de orquestração encontrada em Boris Godunov, ópera na qual Moussorgsky emprega uma sonoridade mais homogênea, preponderantemente de metais. Sugere que, por isso, a transcrição orquestral de Gorchakov é a menos conhecida no ocidente, tendo uma orientação tímbrica oposta à de Ravel. Gann, também comenta que Russ¹⁷² diminui o valor da transcrição de Gorchakov por ser “plana”. cremos, no entanto, que esta solução tímbrica aproxima-a da música vocal russa, parâmetro escolhido por Moussorgsky por integrar a escola nacionalista de composição.

170. Termo explicado em: SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991. p. 35.

171. GANN, Kyle. Modeste Mussorgsky: Kartinki s vĭstavski [Pictures from an Exhibition]. orchestrated by Sergei Gorchakov. Nota de programa para a Orquestra Sinfônica de Cincinnati. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por miriamcarpinetti@yahoo.com.br. em 05 mai. 2007.

172. Op. Cit., 1999, p. 78.

A transcrição de Guillou segue a tradição francesa, caracterizada por uma grande variedade tímbrica. É uma versão sinfônica para órgão que a torna mais próxima à versão orquestral de Ravel. Wills e John também participam desta tradição, por isso suas edições trazem numerosas informações sobre escolha de teclados e registros.

Além dos múltiplos timbres, há muitas outras características da música orquestral para órgão. Algumas delas são citadas por Peter Conte¹⁷³:

A interpretação de música sinfônica requer habilidades muito diferentes daquelas da técnica organística regular. No repertório orquestral, a melodia reina. Tocar melodias individuais com registros de diferentes timbres, preferencialmente aqueles que casam melhor com seus equivalentes sinfônicos especificados pelo compositor na partitura orquestral, apresenta um enorme desafio técnico. Para resolver este problema, os grandes intérpretes de transcrições do começo do século XX, entre eles Edwin Lemare e W. T. Best desenvolveram a técnica de “thumbing down”, em que a melodia é tocada em um manual e seu acompanhamento é tocado no adjacente, ambos com a mesma mão. Isto permite ao organista tocar quatro melodias distintas com diferentes timbres simultaneamente, mais uma ou duas com os pés. Outra característica marcante são as suaves e sutis variações de dinâmica. O organista sinfônico consegue isso por meio da precisa manipulação de persianas de expressão, e cuidadosas e sincronizadas adições e subtrações de registros.

Ouvimos diversas gravações desta obra que listamos em ordem cronológica, observando que alguns dos intérpretes, são os próprios transcritores:

173. CONTE, Peter R. In: Encarte de *A King of Instruments Reborn. MAGIC!* Philadelphia: Gothic, 2005. Encarte CD, p. 18. (Tradução da autora).

INTÉRPRETE	TRANSCRITOR	INSTRUMENTO	GRAVADORA (MÍDIA)	ANO DA GRAVAÇÃO
MOISEIWITSCH, Benno	---	Piano	Naxos Historical (CD)	1945
HOROWITZ, Vladimir	---	Piano	BGM Music (CD)	1947
*EMERSON, LAKE & PALMER	EMERSON, LAKE & PALMER	Banda de Rock Progressivo	Rhino (CD e DVD)	1972
GIULINI, Carlo Maria / Orquestra Sinfônica de Chicago	RAVEL, Maurice	Orquestra Sinfônica de Chicago	Deutsche Grammophon (CD)	1976
RICHTER, Sviatoslav	---	Piano	Le Chant du Monde (CD)	1984
JANDÓ, Jenő.	---	Piano	Naxos (CD)	1988
JOHN, Keith	JOHN, Keith	Órgão	Priory (CD)	1988
**LIPS, Friedrich	LIPS, Friedrich	Acordeon	Russian Disc (CD)	1993
CHOROZINSKI, Andrzej	BLARR, Oskar	Órgão	MDG (CD)	1997
*RAKICH, Christa	RAKICH, Christa	Órgão	Afka (CD)	1998
*VOLKE, Frank	VOLKE, Frank	Órgão	Motette (CD)	1998
*KAUNZINGER, Günther	KAUNZINGER, Günther	Órgão	Novalis (CD)	1999
*TRAFKA, William	TRAFKA, William	Órgão	Pro Organo (CD)	1999
*WIEBUSCH, Carsten	WIEBUSCH, Carsten	Órgão	Fermate (CD)	1999
WILLS, Arthur	WILLS, Arthur	Órgão	Helios (CD)	1999
BRIGGS, David	JOHN, Keith	Órgão	Lammas (CD)	2002
SETCHELL, Martin	JOHN, Keith	Órgão	NCC - New Zealand (DVD)	2003
*CARPENTER, Cameron	CARPENTER, Cameron	Órgão	SeeMusicDVD.com (CD e DVD)	2006
*Transcrições não grafadas				
**Transcrição provavelmente não grafada				

Quadro 21 – Gravações dos Quadros (CDs e DVDs).

Além destas fontes, consultamos a dissertação: “Um Estudo sobre o conteúdo descritivo na interpretação da obra ‘Quadros de Uma Exposição’ de Moussorgsky” de Diva Evelyn Reale (1992)¹⁷⁴, na qual a autora compara as edições do original para piano, com análise harmônica e formal.

Temos notícia de que o Dr. Attilio Mastrogiovanni defendeu uma tese sobre a versão para piano, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Esta tese não foi encontrada.

174. REALE, Diva E. *Um Estudo Sobre o Conteúdo Descritivo na Interpretação da Obra “Quadros de Uma Exposição” de Mussorgsky*. 1992. 391 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Rio de Janeiro, 1992.

2.1.4 Os Quadros e suas diferentes visões



Figura 17 – Capa da primeira edição para piano da obra Quadros¹⁷⁵.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition.

Moussorgsky compôs esta obra em memória ao desenhista, ilustrador e arquiteto Victor Hartmann (1834-1874) que havia falecido recentemente e dedicou-a ao historiador e crítico musical, Vladimir Vasilyevich Stasov (1824-1906). A obra capta as sensações sentidas por Moussorgsky durante a apreciação dos quadros

175. PICTURES AT AN EXHIBITION. In: Wikipedia The Free Encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition>. Acesso em: 20 maio 2007.

de seu amigo Hartmann, em uma exposição póstuma. Emerson¹⁷⁶ imagina que sem este tributo musical, provavelmente Hartmann teria sido esquecido e afirma que quatro, dos dez quadros representados na obra de Moussorgsky estão desaparecidos, sobrevivendo apenas em descrições verbais e na música de Moussorgsky.

Russ¹⁷⁷ afirma que o manuscrito dos Quadros foi preparado, mais ou menos, em 20 dias, aproximadamente entre 02 a 22 de junho de 187. Gann¹⁷⁸, porém conjectura:

[...] como ele [Mussorgsky] freqüentemente trabalhava suas composições mentalmente e as tocava para seus amigos antes de escrevê-las ([procedimento] típico de compositores com pouco estudo acadêmico), é provável que muito da composição tenha tomado forma nos meses anteriores.

Não havendo inicialmente, como explica Russ¹⁷⁹, interesse de nenhum editor nos manuscritos dos Quadros, a primeira edição foi feita postumamente por R-Korsakow. Emerson¹⁸⁰ informa um pouco sobre a história editorial e a aceitação da obra nos anos subseqüentes:

Após o falecimento de Moussorgsky, quando [a editora] Bessel & Co. obteve todos os direitos (sem pagamento) das obras não publicadas do autor, Rimsky-Korsakov editou esta obra também [...]. Quadros foi impressa em 1886. Ela permaneceu como uma curiosidade pianística até a orquestração de Ravel em 1922 – quando todas as suas versões foram restauradas a uma vida plena.

176. Op. Cit., 1999, p. 123.

177. Op. Cit., 1999, p. 16.

178. GANN, mensagem pessoal recebida por e-mail, 05 maio 2007. (Tradução da autora).

179. Op. Cit., 1999, p. 22.

180. Op. Cit., 1999, p. 123. (Tradução da autora).

Diversos editores a partir de R-Korsakow dedicaram-se a revisar esta obra, porém o primeiro a editá-la em sua forma original foi Lamm, em 1939. Posteriormente surgiram estudos musicológicos sobre as edições para piano, sobre as orquestrações, transcrições para outros instrumentos solistas e diversas formações instrumentais.

Russ¹⁸¹ avalia que a obra Quadros é apenas um conjunto de dez pequenas peças entremeadas de interlúdios, não muito idiomáticas para piano. Conjectura que no universo de obras de qualquer outro compositor, esta seria considerada uma obra de menor importância, se comparada às suas composições sinfônicas, de câmara e óperas. Considerando que esta é uma inversão de valores, expõe no prefácio de seu livro, a seguinte questão: “[...] por que deveria ser um livro dedicado aos Quadros de Musorgsky?” Respondendo em seguida: “[...] devido à concepção única da obra original e de sua história sem paralelos, nas mãos de editores e transcritores”. Também nos informa¹⁸² que as transcrições orquestrais de Sir Henry Wood, Leopold Stokowsky e Walter Goehr incluem o menos russo dos instrumentos, o órgão. Considera, no entanto, que este¹⁸³ “parece oferecer uma sensível solução para os problemas dos Quadros, já que é um instrumento de teclado, com um número muito maior de timbres e infinito poder de sustentação”.

Esta obra nos oferece um variado leque de impressões musicais assim apresentadas por Marcel Marnat¹⁸⁴: não descreve a exposição vista por Moussorgsky, mas a restitui psicologicamente, da mesma forma como o fazem os grandes afrescos históricos. Moussorgsky não nos abandona em nenhum momento, pois os Quadros são compostos a partir de variações do tema *Promenade*, que o personifica, com o intuito de nos apresentar seus sentimentos, durante a visita à exposição. Este tema, que não aparece regularmente, introduz a variedade e certo ritmo, aparecendo sempre modificado em função da impressão

181. Op. Cit., 1999, ix. (Tradução da autora).

182. Op. Cit., 1999, p. 79. (Tradução da autora).

183. Op. Cit., 1999, p. 86. (Tradução da autora).

184. Op. Cit., 1962, p. 161,162. (Traduções da autora).

que o compositor acaba de sentir: “melancolia depois de *Il Vecchio Castello*, recolhimento depois de *Catacombae*, um tanto animado, um tanto distraído, dependendo da visão do compositor durante sua visita à exposição”. Marnat nos informa que o tema nos apresenta o compositor “perdido nas lembranças que lhe sugerem o passado (*Il Vecchio Castello*), exaltado ante o espetáculo do trabalho e da miséria (*Bydlo*), ou eletrizado por uma diabrura popular [...] (*Ballet des Poussins dans leur Coque*)”. Também esclarece que a tradição popular inspira a fogosa improvisação da *Cabane sur pattes de poules* e que uma variação em grandes acordes litúrgicos restitui a emoção de *Catacombae* enquanto a apreciação de uma cena sobre dois personagens *Samuel Goldenberg* e *Schmuýle*, suscita uma duplicidade de sentimentos. [Estes personagens foram retratados por Hartmann em dois quadros diferentes, que não estavam na exposição e foram fundidos em uma única peça por Moussorgsky].

Russ¹⁸⁵ comenta que o mais difícil e pianístico dos Quadros foi inspirado na cena de mulheres gritando no mercado de *Limoges*. Para encerrar a suíte, Moussorgsky une ao tema *Promenade*, sons de sinos e um hino que relembra o início do cristianismo na Rússia. Segundo este autor, este Quadro final produz um clímax único, somente atingido pela orquestra sinfônica.

As transcrições para órgão estudadas mantêm as impressões referidas por Marnat e Russ, acrescidas e enriquecidas pelo colorido de timbres variados, possibilitados pelo órgão e pelo aumento da gama dinâmica.

185. Op. Cit., 1999, p. 45 e 49.

2.2. ESTUDO COMPARATIVO: ENUMERAÇÃO DAS ESTRUTURAS, TEXTURAS, RECURSOS TÍMBRICOS E EXPRESSIVOS UTILIZADOS NAS TRANSCRIÇÕES

2.2.1. *Promenade I* [fr. *Passeio I*]



Figura 18 - Moussorgsky em 1874.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition.

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto. Centro Sib. Tem uma única seção (*comp.* 1-24). Este primeiro tema é uma imagem sonora de Moussorgsky andando de um quadro a outro enquanto aprecia a exposição, e segundo Bricard¹⁸⁶, a alternância métrica de 5/4 e 6/4, ilustra o andar desajeitado do compositor que à época pesava mais de 90 Kg. É o prelúdio da obra Quadros, que sempre variado, transmite a emoção de cada momento. No decorrer da suíte aparece mais quatro vezes como *Intermezzi* e mais duas vezes incorporado aos Quadros: *Con Mortuis in Lingua Mortua* e em *Bogatyrskie Vorota (vo stol nom gorode vo Kieve)*.

Este tema recorrente, como pode ser visto na figura 19, é introduzido por uma frase monódica de dois *comp.*, em tessitura de soprano, que em sua imediata repetição, é harmonizada a quatro vozes, em um estilo antifonal. Por sua boa construção, esta melodia é citada como exemplo no livro *Musical Composition* (Composição Musical) de Reginald Smith Brindle¹⁸⁷, que alude às colcheias nela inseridas, as quais quebram a monotonia, resultando em uma “bem esculpida melodia”.

Também é citado por Walter Piston¹⁸⁸, quando discorre sobre harmonia e escalas modais em seu livro *Armonía*:

O crescente predomínio desta “harmonia modal” no final do século XIX deve-se também ao uso das escalas modais na música folclórica, que teve grande influência nos chamados *compositores nacionalistas*. A tendência foi, talvez, maior nos da Europa Oriental, em especial os compositores russos, cujo estilo, amiúde claramente homofônico e à base de acordes, reflete a influência dos coros a capella da Igreja Ortodoxa. No exemplo seguinte, encontramos uma melodia pentatônica acompanhada por acordes que primeiro acentuam os graus VI, V e III, e somente depois regressam à tônica; o brusco V do V que segue, sugere um pouco o modo lídio.

186. Op. Cit., 2002, p. 11.

187. BRINDLE, Reginald S. *Musical Composition*. New York: Oxford, 1992 p. 15.

188. PISTON, W. *Armonía. Revisada e ampliada por Mark DeVoto Tufts University*. Edición em lengua castellana y traducción de SpanPress Universitária. 5 ed. Cooper City: Span Press Universitaria, 1998. p. 450. (Tradução da autora).

Allegro giusto, nel modo russo

Sib: VI V⁶ VI V III V I VI V del V (6) V
(Lidio)

Figura 19 - *Promenade I* - Piston, p. 450, *comp.* 1-4.
Fonte: Span Press Universitaria, 1998.

A transcrição mais parecida com a versão pianística é a de Blarr, apresentada na figura 20. Seguindo a tradição alemã, não determina a registo a ser utilizada, indicando apenas a dinâmica *f* no primeiro *comp.*, procedimento que para os organistas pressupõe a registo de *Organo Pleno*. O baixo (*comp.* 3-4) é dado à pedaleira e é grafado na região de tenor, com a indicação do registo mais grave a ser usado (16' – *Basis*). Esta registo faz ouvir a oitava inferior, tornando desnecessária sua grafia e execução. Sua transcrição não traz diferença de timbre entre a melodia solo e sua repetição harmonizada, não sendo explorada possível diferença tímbrica do estilo antifonal. Diferentemente de outros instrumentos e formações vocais, no órgão o acréscimo de vozes sempre cresce o volume, à semelhança da dinâmica do período barroco, que apresenta diálogos entre solo e ripieno.

(1874) **Promenade** Modest Moussorgsky (1839-1881)
Oskar Gottlieb Blarr

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto

16' Basis

Figura 20 - *Promenade I* – Blarr, *comp.* 1-4
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

John, transcritor inglês, estudou com Guillou, organista francês. Talvez esta seja a razão de sua transcrição seguir a tradição do órgão sinfônico desenvolvida na França. Indica variada registoção em francês, no início de cada trecho, determinando minuciosamente os meios a serem utilizados no decorrer do mesmo.

Note na figura 21, que John inicia acoplando todos os manuais ao GO e ao *Ped*; registra os manuais com Fundos de 8' e 4' e o *Ped* com Fundos de 16' e 8' - seguindo a regra de equilíbrio sonoro usual ao órgão, que exige o uso de uma oitava mais grave no *Ped* (*G.P.R.: Fonds 8', 4' e Péd: Fonds 16', 8', Tirasses*). Por não utilizar registros agudos em nenhum dos manuais, acrescenta mais uma voz na *m.e.* (a partir do quarto tempo do *comp.* 3), para aumentar o volume e a densidade. No prefácio de sua edição, explica seu procedimento: “Mesmo um simples acorde, distribuído de certa maneira para o piano, pode produzir um desequilíbrio de som e ressonância no órgão, precisando alguma alteração”¹⁸⁹.

1. PROMENADE

G.P.R.: Fonds 8', 4'
Péd.: Fonds 16', 8', Tirasses

Transcription by
KEITH JOHN
(b. 1953)

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza

sostenuto e marcato

Figura 21 - *Promenade I* – John, *comp.* 1-3.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Observe na figura 22, que diferentemente das duas transcrições anteriores que colocam a melodia inicial e a resposta coral no mesmo teclado e com a mesma registoção, Wills escolhe registoções diferentes. Pede um

189. Op. Cit., 1992, Prefácio, p. s.n. (Tradução da autora).

Trompete ou uma Tuba para o solo (Solo: *Trumpet or Tuba*) e Fundos de 16' até Misturas para o coral (*Gt. Fonds. 16' to Mixt.*). Diferentemente do exemplo de Guillou, cujo exemplo vemos na figura 23, não pede base de 32' para a pedaleira.

Solo: Trumpet or Tuba
 Gt. Fonds. 16' to Mixt.
 Sw. Full (Box open) Sw.to Gt.
 Ped. 16'8' + Sw. & Gt.

MODEST MUSSORGSKY
 Transcribed by ARTHUR WILLS

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto
 (♩ = 84)

The musical score consists of three measures. The first measure is marked 'Solo f' and the second and third measures are marked 'Gt. f'. The tempo is 'Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The time signature is 2/4 and the key signature has one flat.

Figura 22 - *Promenade I* - Wills, comp. 1-3.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Guillou, seguindo tradição francesa, dispõe o texto musical separado por timbres em quatro pautas diferentes: um para o solo e outros três para a resposta coral. Como vemos na figura 23, apresenta a melodia com um registro de Oboé ou Trompete Solo (*Hautbois ou trompette solo*), no primeiro e o coral com registros de Fundos, nos outros três. Outra diferença digna de nota é o fato de registrar a melodia com base de 8' e o coral com base de 16', para os manuais (*Fonds 16', 8'*) e 32' para a pedaleira (*Fonds 32', 16'*). Esta versão com tessitura grave tem uma sonoridade que nos remete aos coros da Igreja Ortodoxa Grega. Há nesta transcrição, além da variação tímbrica uma variação de tessitura, na qual a melodia é mantida com base de 8' e a resposta coral é dada uma oitava abaixo.

Promenade

Allegro giusto, nel modo rustico, senza allegrezza ma poco sostenuto

Hautbois ou trompette solo

Man.

Fonds 16', 8'

Péd.

Fonds 32', 16'

Figura 23 - *Promenade I* – Guillou, comp. 1-4.

Fonte: Schott Musik International, 2005.

A partir do *comp.* 9, deste primeiro *Promenade*, encontramos algumas diferenças interessantes entre a versão de piano, que vemos na figura 24 e suas transcrições.

Figura 24 - *Promenade I* – R-Korsakow, comp. 9-16.

Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Blarr que afirma, no prefácio de sua transcrição, seguir de perto a escrita original da versão pianística, apenas divide as vozes superiores entre as mãos passando o baixo não oitavado para o *Ped.* Grafa as vozes da *m.e.* na clave de sol, para evitar linhas suplementares (*comp.* 10). Veja este procedimento na figura 25.



Figura 25 - *Promenade I* – Blarr, *comp.* 9-10.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Como se vê na figura 26, John dobra algumas vozes, acrescentando vozes na *m.e.* para compensar o uso de uma reginação menos densa, fundamentada em harmônicos de oitava e sem Mutações de 3^{as} e 5^{as}.



Figura 26 – *Promenade I* – John, comp. 7-12.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou pede (*comp.* 9) a entrada das Lingüetas no *Rec* (*R. avec Anches*), o que além de modificar o timbre, também aumenta o volume sonoro. Cria articulações diferenciadas e simultâneas nas vozes internas (*comp.* 10) ao usar valores rítmicos diferentes, com o intuito de favorecer os sons contínuos característicos do instrumento, como se vê na figura 27. Escreve novamente em quatro pentagramas (*comp.* 14) para evidenciar graficamente os contrastes entre a sonoridade escura e densa dos Fundos de 16' e 8' (*Fonds* 16', 8') e a sonoridade clara e brilhante dos detalhes em “registro oca” de Flautas de 8' e 1' (*Flûtes* 8', 1'), que não contém os registros intermediários de 4' e 2'. Este procedimento é mostrado na figura 28.

9 R. avec Anches

p

Figura 27 – *Promenade I* – Guillou, comp. 9-12.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

13

Flûtes 8', 1'

Fonds 16', 8'

Figura 28 - *Promenade I* – Guillou, comp. 13-16.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.2. *Gnomus* – [lat. Gnomo]

Sempre vivo. Centro Mib. Segundo Russ¹⁹⁰, este quadro também desaparecido, retratava um grotesco gnomo de madeira que Hartmann idealizou para colocar na árvore de natal do *Artists' Club* (1869). Na figura 29, podemos ver como foi transformado em música o sentimento de Moussorgsky ante sua visão.

O compositor apresenta uma estrutura contínua composta de variações da breve melodia, apresentada nos três primeiros compassos. Outros elementos marcantes são: a seqüência descendente de tríades iniciada no *comp.* 19, o intervalo de 4^a aumentada ascendente e a melodia que aparece nos *comp.* 40, 49 e 60, sempre interrompida por variações da melodia introdutória.



Figura 29 - *Gnomus* – R-Korsakow, *comp.* 1-8.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Os primeiros *comp.* deste Quadro receberam tratamentos bem diferentes nas transcrições para órgão. Como podemos observar na figura 30, Blarr faz uma transcrição da melodia na sua tessitura mais grave, sem as oitavas superiores, dividindo-a entre as duas mãos, por se valer da possibilidade de utilizar a registoação para obtenção das oitavas. Este procedimento simplifica a execução ao manual. As oitavas superiores são conseguidas com a registoação iniciada com 16' (16' *Basis*), sem especificação do limite de altura. Isto significa que a registoação dos manuais será iniciada com registros de 16' e serão

190. Op. Cit., 1999, p. 36.

acrescentados registros de 8', 4', 2' e talvez Misturas, até atingir a dinâmica *ff*. Nos *comp.* 4-6, cuja dinâmica tem um caráter de eco, esta pode ser obtida com o fechamento da caixa expressiva ou com a mudança das mãos para um teclado com registros mais suaves. Os efeitos de *sforzando* são conseguidos pelo aumento de vozes, quando a pedaleira duplica as notas do manual.

I Gnomus

The musical score for 'I Gnomus' is presented in three systems. The top system is for the piano, with a treble and bass clef. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo markings are 'Sempre vivo', 'meno vivo', and 'sempre vivo'. Dynamic markings include *ff*, *sf*, *p*, and *sf*. The middle system is a single bass line labeled '16' Basis'. The bottom system is another single bass line labeled '16' Basis' with a fermata over the first measure.

Figura 30 - *Gnomus* – Blarr, *comp.* 1-9.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Veja na figura 31 que, Wills, como Blarr, pede uma registoção com base de 16' que inclui até as Misturas (*Gt. Fonds 16' to Mixt.*). Toda indicação genérica de Fundos que especifica as alturas iniciais e finais, pressupõe a pirâmide total desses registros, sem saltar nenhum. Partindo dos registros de 16', serão acrescentados os registros de 8', 4', 2', chegando até as Misturas. Também como Blarr, Wills consegue o efeito de *sf* com reforço do *Ped.* Contudo, acrescenta indicações de mudanças de manuais e fechamento da caixa expressiva com o sinal > entre parêntesis (*comp.* 4=28).

1. GNOMUS

(1 29)

Gt. Fonds 16' to Mixt.
Sw. Full (Box open) Sw.to Gt.
Ped. 16'8' + Sw. & Gt.

The musical score for '1. GNOMUS' is presented in two systems. The first system, starting at measure 25, features a guitar (Gt.) part in the upper staff and a swan (Sw.) part in the lower staff. The tempo is marked 'Sempre vivo' (♩ = 72) and the dynamics are 'ff' and 'sf'. The second system, starting at measure 31, continues the guitar part and introduces a new melodic line for the swan, marked '8va⁻¹'. The tempo remains 'sempre vivo' and the dynamics are 'ff', 'sf', and 'p'. The score concludes with a final measure at measure 34.

Figura 31 - *Gnomus*. Wills, comp. 1=25\10=34.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Guillou coloca, inicialmente, a melodia no *Ped* com regisração forte e base de 32', utilizando registros de Fundos, Lingüetas curtas e Mutações graves (*Fonds, Anches courtes et Bassons, 32', 16', Mutations graves*). Faz o efeito de eco no manual com uma Lingüeta suave de 16' (*Ranquette*). Continua a melodia no *Ped* e para conseguir o efeito de *sf*, utiliza um procedimento inverso aos que foram apresentados até agora. Como podemos ver na figura 32, em vez de adicionar notas ao *Ped*, acrescenta notas oitavadas em *staccato* em outro manual, que além da Lingüeta suave de 16', tem Fundos de 8' e *Cornets*¹⁹¹ (*Fonds 8', Cornets, Ranquette 16'*).

191. *Ranquette* e *Cornet* não têm tradução para o português.

1. Gnomus

The musical score for '1. Gnomus' is presented in two systems. The first system is divided into two sections: 'Sempre vivo' and 'Meno vivo'. The piano part is written for 'Man.' (Mandolin) and 'Péd.' (Pedal). The piano part includes 'Fonds, Anches courtes et Bassons, 32', 16', Mutations graves'. The second system is marked 'Sempre vivo' and includes 'Fonds 8', Cornets, Ranquette 16'' and 'ff' (fortissimo) dynamics. The score is in a key signature of three flats (B-flat major/C minor).

Figura 32 - *Gnomus*. Guillou, *comp.* 1-12.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Na figura 33, vemos que diferentemente dos anteriores, John transcreve os primeiros *comp.* exclusivamente para o *Ped*, com mudanças de registo para a obtenção das diferentes dinâmicas. Os três primeiros *comp.* são registrados com Fundos e Lingüetas de 32', 16' e 8' sem acoplamentos (*Péd.*: *Fonds et Anches 32', 16', 8' (sans tirasses)*). Nos *comp.* seguintes são substituídas as Lingüetas de 32', 16' e 8' por Lingüetas doces de 16' (*Péd.*: - *Anches 32', 16', 8' + Anches doux 16'*), voltando à primeira registo no *comp.* 7. É o único transcritor que não utiliza o acréscimo de vozes para obter os *sf*, os quais deverão ser realizados por meio da articulação e intenção do intérprete, evidenciando a acentuação proposta por Moussorgsky.

2. GNOMUS

G.P.R.: Tutti

Vivo **Meno vivo**

Péd.: Fonds et Anches 32', 16', 8' (sans tirasses) Péd.: - Anches 32', 16', 8' + Anches doux 16'

ff *p*

Vivo

Péd.: + Anches 32', 16', 8'

ff *sf* *sf* *sf*

Figura 33 - *Gnomus*. John, comp. 1-9.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

A melodia do *comp.* 45, que no original para piano é oitavada, recebe na transcrição de Guillou, o reforço do *Ped* para aumentar o volume e a intenção de força. Em seguida, como pode ser visto na figura 34, este autor obtém um efeito estereofônico ao alternar as notas do *Ped* e do manual (*comp.* 47-48), devido à distância que há entre os tubos destas divisões. Este efeito difere de instrumento para instrumento dependendo da distância existente entre as divisões do órgão¹⁹².

192. Isto acontece com o órgão Tamburini, da Basílica de Nossa Senhora Auxiliadora de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, que possui duas consolas e 11.130 tubos sonoros, divididos em três corpos sonoros bem distintos: o GO colocado sobre a porta de entrada, o Coral e o Eco localizados respectivamente à esquerda e à direita, do Altar Maior. Da porta dianteira da Basílica ao Altar Maior há uma grande distância, que causa um relevante efeito de movimentação espacial do som. SOARES, Calimério. O Grande Órgão Tamburini da Basílica Nossa Senhora Auxiliadora de Niterói. In: *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Brasil-Europa Correspondência Euro-Brasileira*. 1991, Nº 13, p. 5. Disponível em: <<http://ismps.de/revista/CM13-06.htm>>. Acesso em: 07 maio 2005.

43

Vivo

Meno mosso

ff

come primo

ff

Figura 34 - *Gnomus*. Guillou, *comp.* 43-49.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Em trecho posterior, vemos que, na versão pianística, os acordes do *comp.* 90 são dobrados e tocados por ambas as mãos, e o *comp.* 91 é silente, como podemos ver na figura 35.

cresc.

mf

cresc.

f

sempre vivo

1

Figura 35 - *Gnomus*. R-Korsakow, *comp.* 85-91.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Nas transcrições de Guillou e John, vemos aportes originais que não haviam sido escritos em nenhuma outra transcrição. John, além de colocar trinados no *Ped*, como vinha fazendo desde o *comp.* 71, culmina substituindo a quátera de onze notas do *comp.* 87, por um glissando cromático, em que os pés tocam simultâneamente: o esquerdo as teclas brancas e o direito as pretas, como se vê na figura 36.

R. Fonds et anches 16', 8', mutations
Tir. R.

6

glissando
(black and white notes)

Figura 36 - *Gnomus*. John, comp. 84-88.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Creemos que é necessário agir com prudência quando se pensa em adicionar um glissando a um determinado texto musical diatônico, pois é uma figuração que sobressai muito. Schaeffer¹⁹³ alerta a respeito destes sons excêntricos e os classifica em uma zona periférica, num lugar limite, do que é considerado um objeto musical conveniente por chamarem demasiada atenção para si. A esse respeito, Jorge Antunes¹⁹⁴ escreve:

Sempre chamamos a atenção de nossos alunos de Composição para o fato de que vários dos recursos sonoros aqui mencionados, utilizando *glissandi*, *portamenti*, ondulações e vibratos, devem ser aplicados com alguma cautela. Com justificativas que se apóiam na Semântica Musical, alguns destes sons variados têm conotação grotesca, principalmente quando ouvidos isoladamente, porque a vivência do cotidiano, assim como os acidentes e incidentes instrumentais, limitaram o campo de suas possíveis significações musicais.

Creemos, no entanto, que este glissando se encaixa perfeitamente dentro do ambiente deste Quadro, pois é um elemento grotesco, descrevendo um ser de mesmo aspecto. Esta nova forma de se produzir som, com efeitos de

193. Op. Cit., 1966, p. 452-458.

194. ANTUNES, J. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum, ca. 1989. p. 56.

glissandi e *clusters*¹⁹⁵, faz parte do idiomático do órgão a partir do séc. XX, como explicado por Ritchie e Stauffer¹⁹⁶.

Como se observa na figura 37, Guillou, no *comp.* 90, suprime as notas da *m.e.*, desnecessárias por causa da registoção e em seu lugar coloca uma escala cromática ascendente, que preenche o *comp.* 91 e invade os dois primeiros tempos do *comp.* 92. Relembramos que o *comp.* 91, na versão de Moussorgsky, era totalmente preenchido por pausa.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 90 shows a few chords in the top staff and a few notes in the middle staff. Measure 91 features a prominent ascending chromatic scale in the middle staff, starting from a low note and moving upwards. Measure 92 continues this chromatic scale, with the top staff showing some chords and the middle staff showing the continuation of the scale. Measure 93 shows a final chord in the top staff and some notes in the middle staff. Dynamics include 'ff' and 'tr' markings.

Figura 37 - *Gnomus*. Guillou, *comp.* 90-93.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.3 *Promenade II*

Moderato commodo assai e con delicatezza. Centro Láb. A segunda versão do tema *Promenade* apresenta um caráter diferente, talvez, renunciando a delicadeza do *Quadro II Vecchio Castello*.

Na figura 38, vemos que nesta segunda oportunidade, Moussorgsky apresenta a melodia na *m.e.* em tessitura grave e dinâmica *p* (*comp.* 1,2). Em seguida, é harmonizada com o acréscimo de três vozes na região aguda (*comp.* 3,4).

195. Termo explicado em: KOELLREUTTER, Hans J. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990. *Passim*.

196. Op. Cit., 1992, p. 339-344.



Figura 38 - *Promenade II*. R-Korsakow, *comp.* 1-4.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

A continuação da melodia (*comp.* 5-6) é trabalhada da mesma forma: monodia na *m.e.*, com um adensamento da textura, que passa a ter acordes de quatro vozes na *m.d.* (*comp.* 7-8). Este adensamento é visto na figura 39 e implica em maior intensidade. É bom lembrar, que no órgão, este tipo de textura, com várias notas na mesma mão, não consegue ser tocado perfeitamente ligado.



Figura 39 - *Promenade II*. R-Korsakow, *comp.* 5-8.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Veja na figura 40, como ao finalizar o trecho, a melodia inicial é harmonizada a três vozes, que passam da *m.d.* (*comp.* 9,10) para a esquerda (*comp.* 11,12), sendo sempre acompanhada por um descante¹⁹⁷ de apoio harmônico na mão oposta.

197. Termo explicado em: SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 263.



Figura 40 - *Promenade II*. R-Korsakow, *comp.* 9-12.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Decidimos considerar como transcrições literais, as que possuem as mesmas notas e figurações rítmicas do original, mesmo que sua distribuição nos manuais e pedaleira apresentem diferenças. Portanto, consideramos que as transcrições para órgão deste trecho são quase todas literais, havendo importantes diferenças de registo. Como já foi mencionado, Blarr é o único que não as indica. Apresenta a melodia no *Ped*, utilizando registo com base de 8' (8' – *Basis*) e dinâmica *p*. Em trechos em que há três vozes para uma única mão (*comp.* 3,4), os organistas naturalmente, redistribuem-nas entre as duas mãos, para facilitar o ligamento dos acordes, preservando assim a principal característica sonora do órgão, que é a sustentação do som. Essas vozes de acompanhamento devem ser tocadas em um teclado expressivo, pois há indicação de abertura e fechamento das persianas da caixa expressiva (< >) nos *comp.* 3 e 4. O controle do pedal de expressão será facilitado pelo uso alternado dos dois pés. Estes procedimentos podem ser vistos a seguir, na figura 41.

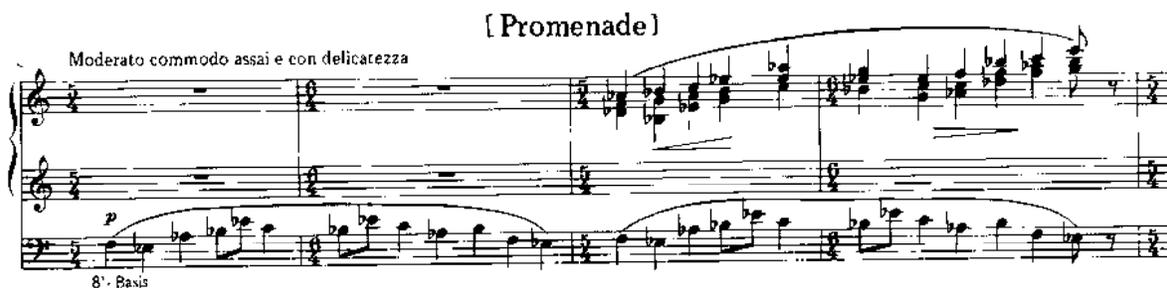


Figura 41 - *Promenade II*. Blarr, *comp.* 1-4.

Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Notamos na figura 42, que Blarr (*comp.* 7,8) divide o acompanhamento entre as duas mãos, possibilitando assim o *legato* necessário, como solução ao problema da articulação de acordes com quatro vozes na mesma mão apresentados por Moussorgsky.



Figura 42 - *Promenade II*. Blarr, *comp.* 5-8.

Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Blarr procura obter o efeito dos acentos pedidos por Moussorgsky, que no piano se ouvem como ataque e *decay*, com dois procedimentos diferentes: quando o descante está no *Ped* (*comp.* 9,10), indica o acréscimo de registro de 16' e sugere que um segundo registro também de 16' seja retirado logo após cada

ataque¹⁹⁸ para a obtenção do *sforzato* (*comp.* 9). Como as duas mãos estão ocupadas tocando a melodia harmonizada, estas mudanças de registros deverão ser feitas por um registrante, pessoa que auxilia nas mudanças de registros durante a execução. Quando o descante passa para a *m.d.* (*comp.* 11,12), o transcritor determina valores de duração menores para a oitava inferior, a qual participa apenas dos ataques das notas. Mesmo ao piano, o efeito é mais marcante quando se mantém a nota superior, deixando a oitava inferior apenas no ataque para encorpá-lo. Veja estes procedimentos na figura 43.

16' - Basis
*) siehe Vorwort!

Figura 43 - *Promenade II*. Blarr, *comp.* 9-12.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

John escolhe uma das formas possíveis de dividir a harmonização dos *comp.* 3 e 4 entre as duas mãos, facilitando assim a ligadura da frase, como pode ser visto na figura 44. Seguindo a tradição francesa, indica meticulosamente a registação, à qual acrescenta o trêmulo mecânico dos foles (*Flûte 8, tremolo*). O *Ped* é registrado pelo acoplamento do Oboé 8' do *Rec* (*Réc.: Hautbois 8', tremolo. Tir. R*).

198. No rodapé da partitura ele colocou a indicação *siehe Vorwort!* (ver prefácio!) para direcionar o organista à explicação deste procedimento.

Moderato comodo assai e con delicatezza

Figura 44 - *Promenade II*. John, *comp.* 1-4.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Vemos na figura 45 que nos três últimos *comp.*, John faz algumas indicações que não havíamos visto anteriormente: a) no *comp.* 10, entre parênteses, dá a opção de se tocar o ré bequadro; b) no *comp.* 11, com um asterisco na nota mais aguda¹⁹⁹, oferece a possibilidade de se tocar apenas as notas inferiores, para facilitar o ligado. Para isso, será acrescentado ao registro de 8' outro de 4' que emitirá a oitava superior. Esta é uma solução organística que não pretende evocar o envelope do som do piano.

*or, play lower notes of phrase using 8' + 4' pitches.

Figura 45 - *Promenade II*. John, *comp.* 10-12.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

199. *or, play lower notes of phrase using 8' + 4' pitches (*ou, toque as notas inferiores da frase usando registros de 8' + 4').

Wills faz uma transcrição literal utilizando apenas dois manuais com registrações diferentes, que resulta em uma apresentação gráfica bastante semelhante à versão pianística, como pode ser visto na figura 46. A melodia é tocada no GO com a *m.e.* e a harmonização a três vozes no *Rec.* Indica a registação da seguinte forma: *Rec* com registação plena sem 16' e emprego do pedal expressivo acoplado ao GO com Flauta 8' e Lingüeta 8' (*Gt. Flute 8' Reed 8' + Sw. Full - 16' >*).

Gt. Flute 8' Reed 8' + Sw. Full - 16' >

124 **Moderato comodo assai e con delicatezza** Sw.

Gt.

Figura 46 - *Promenade II*. Wills, *comp.* 1=124\3=126.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

A segunda harmonização (*comp.* 7=130\8=131), com acordes de quatro vozes na *m.d.*, apesar da escrita igual, apresenta duas diferenças de execução e resultado sonoro entre as versões para piano e para órgão. A primeira é o desnível das mãos, em dois teclados ao órgão e a segunda, é a impossibilidade de ligar os acordes da *m.d.*. No *comp.* 9=132 há o acréscimo de registro de 16' no GO (*Gt. + 16'*) para a realização do descante, que recebe a indicação de acentos, obtidos no órgão por uma leve cesura entre um som e outro, porém sem a possibilidade de obter-se o *decay* do som do piano. Veja na figura 47.

Figura 47 - *Promenade II*. Wills, comp. 7=130\8=132.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Como pode ser visto, na figura 48, há no trecho seguinte deste *Promenade* (comp. 11), na versão original para piano, uma alternância das duas mãos. O efeito equivalente ao órgão é conseguido pela mudança de teclados. Como Wills não utiliza o *Ped*, há uma inversão de teclados (comp. 11=134), para que a melodia continue com o mesmo timbre. A *m.d.* que estava tocando a melodia harmonizada no *Rec*, passa para o *GO*, e a esquerda que estava tocando o descante no *GO*, dá continuidade no *Rec*.

Figura 48 - *Promenade II*. Wills, comp. 10=133\12=135.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Guillou apresenta uma concepção sinfônica deste trecho, criando nuances tímbricas obtidas por meio de teclados registrados diferentemente. Grafa em três pentagramas, apesar de utilizar quatro teclados: três manuais e *Ped*. É o

único transcritor que dispensa o uso das caixas expressivas e determina, por meio de ligaduras, uma articulação diferente da original de Moussorgsky. É interessante observar que sua articulação valoriza o ápice da melodia. Nos *comp.* 3 e 4, a parte do acompanhamento é toda ligada, obtendo-se assim uma textura com duas articulações diferentes. Inicia com um registro de solo de 8' para a melodia (*m.e. comp.* 1,2), a qual recebe mudança de registo para *Unda Maris* mais Flauta 8' (*Unda-Maris Flûte 8'*). O acompanhamento a três vozes utiliza uma registo de Flauta 4' com trêmulo (*Flûte 4', Trémolo*) mecânico (*m.d. comp.* 3,4). Veja este procedimento na figura 49.

Promenade

Moderato comodo assai e con delicatezza

The musical score for 'Promenade II' (measures 1-3) is presented in two systems. The first system shows measures 1-3. The right hand (Man.) part is in treble clef, and the left hand (Péd.) part is in bass clef. The flute part is marked 'Flûte 4', Trémolo' and 'Unda-Maris Flûte 8''. The piano part has markings 'solu 8'' and 'Solo'. The tempo is 'Moderato comodo assai e con delicatezza'. The second system shows measures 4-6. The right hand part has a marking '4' at the beginning of the first measure. The piano part has a marking 'Solo' in the second measure.

Figura 49 - *Promenade II*. Guillou, *comp.* 1-3.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Continuando, Guillou retira a Flauta 8' da melodia (*comp.* 7,8), para obter um melhor equilíbrio em relação ao acompanhamento a quatro vozes, que é

tocada no *Rec (m.d.)* com registro de Voz Celeste (*R. Voix celeste*). A seguir (*comp. 9*), a melodia harmonizada é tocada com o registro de *Unda Maris* e seu descante, como solo de Flauta 16' (*Flûte 16' solo*). Procedimentos registrados na figura 50.

Figura 50 - *Promenade II*. Guillou, *comp. 7-9*.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Finalmente, quando o descante passa para a *m.d.*, recebe uma registoção aguda e tremulante de solo de Flauta 4' (*Flûte 4' solo, Trémolo*), sem indicação de *sforzandi*, como vemos na figura 51 (*comp. 11,12*).

Figura 51 - *Promenade II*. Guillou, *comp. 10-12*.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.4. *Il Vecchio Castello* [it. O Velho Castelo]

Andantino molto cantabile e com dolore. Centro Sol#. Segundo Russ²⁰⁰, este quadro foi pintado durante uma viagem que Hartmann fez à Europa Ocidental (1964-1968) para estudar sua arquitetura. Este autor nos informa que, segundo Stasov, no quadro de Hartmann se vê um castelo medieval com um trovador cantando em primeiro plano. Complementa, informando que o autor do quadro, colocava estas pequenas figuras para dar ao observador, uma idéia da escala do edifício. Ressalta que, apesar do título, esta obra tem contornos de música folclórica russa e que sua única característica italiana é o ritmo siciliano em 6/8.

Moussorgsky constrói este Quadro sobre um pedal de sol# que lhe dá estabilidade. Russ analisa esta peça como uma canção composta de: uma introdução (*comp.* 1-7), seis estrofes com durações irregulares (iniciadas sucessivamente nos *comp.* 8; 19; 29; 38; 51; 70) e uma coda na qual, aos poucos, é rarefeito o material utilizado nas estrofes. Não há grandes contrastes entre estas seções, porém o órgão oferece a possibilidade de introduzir diferentes timbres, no decorrer das mesmas. Entre outras observações de ordem interpretativa, Russ faz a seguinte recomendação: “A linha melódica, melhor adaptada a um instrumento de sopro ou voz do que ao piano, deve cantar”. O início deste Quadro pode ser conferido na figura 52.

200. Op. Cit., 1999, p. 19 e 37,38.

2 Il vecchio Castello

Andante molto cantabile e con dolore

pp

p espress.

Figura 52 – *Il Vecchio Castello*. R-Korsakow, comp. 1-12.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Como todos os transcritores analisados, Blarr grafa este Quadro em três pentagramas. É o único, contudo a não indicar a registoção e os teclados, apenas indicando a dinâmica *pp*. Coloca o pedal de sol# no *Ped* e as outras vozes são distribuídas entre os manuais, como podemos conferir na figura 53.

II „Il vecchio Castello“

Andantino molto cantabile e con dolore con espressione

pp

Figura 53 - *Il Vecchio Castello*. Blarr, comp. 1-8.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills apresenta três planos tímbricos e texturais diferentes com o pedal de sol# no *Ped*, a melodia da *m.d.* em um manual, acompanhada em outro. Pede uma registoção de Flautas 16', 8' e 4', mais o acoplamento do *Rec* (*Gt. Flutes 16' 8' 4' Sw. to Gt.*) no *GO*. Fundos de 8' e 4', com Oboé 8', mais caixa expressiva (*Sw. Fonds 8' 4' Oboé >*) no *Rec*. Registros de Fundos de 16' e 8', com intensidade compatível às demais e acoplamento dos registros do *Rec* (*Ped. 16' 8' + Sw.*) para o *Ped*. Os primeiros compassos de sua transcrição podem ser vistos na figura 54.

2. IL VECCHIO CASTELLO The Old Castle.

Gt. Flutes 16' 8' 4' Sw.to Gt.
Sw. Fonds. 8' 4' Oboe >
Ped. 16' 8' + Sw.

136 **Andante molto cantabile e con dolore** (♩. = 54)

Sw. *pp*

Gt. *mp*
con espressione

Figura 54 - *Il Vecchio Castello*. Wills, comp. 1=136\10=145.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

A partir do *comp.* 29=164, Wills, como pode ser conferido na figura 55, acrescenta um registro de Mistura no *Rec* (*Sw. (+ Mixt)*), para dar mais brilho e peso a esse trecho.

Figura 55 - *Il Vecchio Castello*. Wills, *comp.* 29=164\32=167.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

A diferença entre a transcrição de Wills e a de Guillou é a maior variedade de registrações utilizadas pelo último, que realça as diferentes texturas, conferindo a este Quadro um caráter sinfônico. Suas indicações de registros nos fazem supor a utilização de três teclados manuais. Designa o pedal de sol# ao *Ped*, mantendo a mesma registração de Subaixo 16' (*Soubasse 16'*) do começo ao fim, pronunciando seu caráter de estabilidade.

O trabalho nos manuais é iniciado em um teclado, com registro de Voz Humana e Flauta 8' (*Voix humaine, Flûte 8'*), sendo a Flauta adicionada para encorpar o contraponto da introdução (*comp.* 1-7). A partir do *comp.* 7, registra a melodia principal no pentagrama superior. No mesmo pentagrama em que estava registrado o contraponto da introdução, é grafado, a partir do *comp.* 8, um descante. A melodia principal, tocada em manual não indicado, traz indicação de três possíveis registrações: Cromorne, Corne Inglês ou Regal com trêmulo (*Cromorne ou Cor anglais ou Regale tremolo*) e seu descanto, registração suave de Bordão 8' (*Bourdon 8'*). Cria assim, um diálogo entre teclados, como os da

música francesa do séc. XVIII nos *Dialogues sur Les Grand Jeux*, de compositores como Couperin e Grigny. Surgem portanto, três planos tímbricos, registrados segundo a fórmula já estudada no primeiro capítulo: gravação de trio. O início de sua transcrição pode ser visto na figura 56.

2. Il vecchio Castello

Andante molto cantabile e con dolore

Man. Voix humaine, Flûte 8'

pp

Péd. Soubasse 16'

7 Cromorne ou Cor anglais ou Régale tremolo

Bourdon 8'

Figura 56 - *Il Vecchio Castello*. Guillou, *comp.* 1-13.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Nas outras intervenções do contraponto da introdução (*comp.* 14-18; 46-50), o mesmo é acompanhado por uma Flauta 8', enquanto o pedal de sol# continua no *Ped*, como se vê na figura 57.

Figura 57 - *Il Vecchio Castello*. Guillou, *comp.* 14-20.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Como podemos observar na figura 58, Guillou valoriza o momento de texturas mais densas, com um crescendo de registros. Na primeira destas (*comp.* 29-46), indica a utilização de Fundos suaves de 16' e 8' (*Fonds doux 16', 8'*), que tem menos harmônicos superiores. Note-se, que Guillou subdivide os valores rítmicos da *m.e.* o que valoriza a condução rítmica (*comp.* 29,30).

Figura 58 - *Il Vecchio Castello*. Guillou, *comp.* 28-33.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Guillou, pela primeira vez neste Quadro, determina o teclado a ser utilizado (*comp.* 55-68): o *Rec*, ao qual designa a regiração de Fundos e Lingüetas (*Fonds et Anches Récit*). Presumimos que este trecho é iniciado com a

caixa expressiva fechada para permitir o crescendo (*comp.* 57-59) que culminará em um *f*. Esta dinâmica, não indicada no original de Moussorgsky, é vista na figura 59.

Figura 59 - *Il Vecchio Castello*. Guillou, *comp.* 54-60.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

O mesmo procedimento de dinâmica é utilizado nos *comp.* 74 a 79, com o acréscimo das Mutações (*Fonds, Mutations, Anches Récit*) e pode ser conferido na figura 60.

Figura 60 - *Il Vecchio Castello*. Guillou, *comp.* 74-79.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Para finalizar o Quadro, Guillou acrescenta três compassos ao original de Moussorgsky, com o intuito de realizar um decrescendo. Adiciona um registro de 32' no *Ped* e propõe um decrescendo paulatino, ao retirar três vozes do manual (*comp.* 108), depois o sol# que havia sido prolongado no manual, permanecendo somente o *Ped*, que vai decrescendo por meio da caixa expressiva no último *comp.*. Para facilitar a comparação, colocamos os últimos compassos da edição de R-Korsakow, na figura 61, e da transcrição de Guillou, na figura 62.



Figura 61 - *Il Vecchio Castello*. R-Korsakow, *comp.* 102-107.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Figura 62 - *Il Vecchio Castello*. Guillou, *comp.* 103-110.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

John, também apresenta uma versão sinfônica, com diversas mudanças de registração. Como pode ser visto na figura 63, utiliza uma registração de trio: para o contraponto da introdução, pede uma Clarineta 8'

(*Clarinete 8'*); para a melodia principal, um Pequeno *Cornet*, em teclado expressivo (*Petit cornet (espressif)*); para o pedal de sol#, Fundos Suaves de 16', com o acréscimo de uma *Dulciana 16'*, se o órgão dispuser de uma (*Fonds doux 16' (Dulciana 16')*).

4. IL VECCHIO CASTELLO

Andante molto cantabile e con dolore
Petit cornet (espressif)

Clarinette 8'

Fonds doux 16' (Dulciana 16')
pp

Figura 63 - *Il Vecchio Castello*. John, *comp.* 1-5.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Vemos na figura 64, que a melodia principal continua registrada com um *Cornet*. John sugere em nota de rodapé, que se adicione um 16' no caso de serem tocadas apenas as notas superiores desta frase²⁰¹. Diferentemente de Guillou, cria uma textura muito ligada para acompanhar a melodia principal, com registo de Oboé 8' e *Schalmei 4'* (*Hautbois 8', Schalmei 4'*). Pede o fechamento da caixa expressiva no final do *comp.* 28, antes de ocupar os dois pés com duas vozes diferentes: continua tocando o sol# com o *p.e.* e toca uma melodia com o *p.d.*, para reforçar a voz superior da *m.e.* (*comp.* 29-34; 38-46).

201. *or, add 16' to Cornet and play only top notes of phrase (*ou, acrescente 16' ao Cornet e toque somente as notas superiores da frase).

(Cornet)

Hautbois 8', Schalmei 4'

leg.

leg.

Figura 64 - *Il Vecchio Castello*. John, *comp.* 28-32.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Realiza um decrescendo (*comp.* 42-45) ao suprimir sucessivas vezes do acompanhamento, deixando as últimas notas soar apenas no *Ped*, que está registrado com timbre mais suave que os manuais. No *comp.* 45 são tocadas três vezes no *Ped*, o sol# com o *p.e.* e duas com o direito. No decorrer do *comp.* 44, o *p.d.* que iniciou o fá## com a ponta, faz uma substituição silenciosa pelo talão, deixando a ponta do pé livre para tocar o ré#, enquanto mantém o talão no fá##. Este procedimento está ilustrado na figura 65.

Figura 65 - *Il Vecchio Castello*. John, *comp.* 42-45.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

2.2.5 Promenade III

Moderato non tanto, pesamente. Centro Si. Há neste *Promenade*, uma transição harmônica. Parte do *Centro sol#* do Quadro *Il Vecchio Castello* e prepara o *Centro Si* do Quadro seguinte, *Tuileries*.

Vemos na figura 66, que tendo ao todo oito *comp.*, a melodia oitavada passa de uma mão para a outra, de dois em dois. Inicialmente é acompanhada por um descante em oitavas da *m.e.* (*comp.* 1,2), por acordes da *m.d.* (*comp.* 3,4) e por descante ritmicamente dilatado da *m.e.* (*comp.* 5,6). Finaliza com um diminuendo por supressão de vozes: apenas duas no *comp.* 7, com a repetição monódica das últimas três notas após uma pausa expressiva.

Moderato non tanto, pesamente

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 6, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing accompaniment. The second system shows measures 7 and 8, ending with a 'dimin. e ritard.' marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 66 - *Promenade III*. R-Korsakow, *comp.* 1-8.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Wills, como se vê nas figuras 67 e 68, transcreve literalmente este trecho sem *Ped*, utilizando uma registoção de Lingüetas. Acopla os registros de 8' e 4' do *Rec* aos registros de 16' e 8' do *GO* para obter maior volume. Com a

riqueza harmônica dos registros de Lingüetas de 16' a 4' obtém as melodias oitavadas, simplificando sua execução (*Gt. Reeds 16' 8' Sw. to Gt. / Sw. Reeds 8' 4'*). O *Rec* é usado unicamente para tocar os acordes (*comp. 3,4*) e para fazer o diminuendo, com procedimento análogo ao de Moussorgsky. Ao transferir as duas vozes do penúltimo *comp.* para o *Rec*, fica sem os registros de 16' e 8' do GO e no último *comp.* ainda retira as Lingüetas de 4' (- *reed 4*), alcançando com o fechamento da caixa expressiva, a dinâmica *p*. Note-se que nesta transcrição, o terceiro pentagrama poderia ter sido eliminado, pois não é utilizada a pedaleira.

Gt. Reeds 16' 8' Sw.to Gt.
Sw. Reeds 8' 4' ➤

243 **Moderato non tanto, pesamente**

Figura 67 - *Promenade III*. Wills, *comp. 1=243\3=245*.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

248 **dim. e ritard.** - reed 4'

Figura 68 - *Promenade III*. Wills, *comp. 6=248\8=250*.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Blarr utiliza a dinâmica *f* com base de 16' (*f* 16' *Basis*) para o manual, contudo não indica seu acoplamento para o *Ped.* que também recebe base de 16'. Ao passar a melodia para o *Ped* (*comp.* 3,4), libera a *m.e.*, para que esta ajude a direita, na melhor sustentação do som dos acordes. Este procedimento pode ser visto na figura 69.

The image shows a musical score for a piece titled "[Promenade]". The tempo is marked "Moderato non tanto, pesantemente". The score is written for piano, with a treble clef on the right hand and a bass clef on the left hand. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as "f" and "16' Basis". The melody in the right hand starts with a series of eighth notes, and the left hand provides a bass line with chords and single notes. The score is divided into four measures.

Figura 69 - *Promenade III*. Blarr, *comp.* 1-4.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

A transcrição de John torna-se muito mais densa ao indicar o acoplamento do *Pos* e do *Rec* ao *GO* (*G.P.R.*) e estes para o *Ped* (*Tirasses*). Registra os manuais com Fundos de 16', 8', 4' e Lingüetas de 8' (*G.P.R.*: *Fonds* 16', 8', 4', *Anches* 8') e o *Ped* com Fundos de 32' e Lingüetas de 16' (*Fonds* 32', 16', 8', *Anches* 16', *Tirasses*). Assim procedendo, obtém três oitavas distintas em cada nota tocada no *GO* e quatro, em cada nota do *Ped*, havendo um reforço das alturas de 16' do *Ped* e 8' do manual oriundo de suas respectivas Lingüetas. Confere a melodia inicial oitavada ao *GO*, obtendo assim quatro oitavas paralelas e a melodia inferior ao *Ped*, que também soará em quatro oitavas simultâneas (*comp.* 1,2). Mantém a melodia inferior no *Ped*, passa os acordes para o *Pos*, com acoplamento do *Rec*, e aumenta o número de vozes dos acordes (*comp.* 3,4). Para o diminuendo dos dois últimos *comp.*, muda de teclado, indo para o *Pos*, e finalmente para o *Rec*. Indica *staccato* para as últimas três notas, pois encurtando a duração das notas, consegue-se diminuição de volume. Estes procedimentos podem ser constatados na figura 70.

The image shows a musical score for 'Promenade III' by John, measures 3-8. The score is written for piano and consists of two systems of three staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system includes markings 'P.R. non legato' and 'G.P.R.'. The second system includes 'P.R.', 'ritard.', and 'R.'. The bass line in the first system has a 'leg.' marking.

Figura 70 - *Promenade III*. John, comp. 3-8.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

O único, a pedir que este *Promenade* seja tocado integralmente em *staccato*, é Guillou, como mostra a figura 71. Aumenta grandemente a intensidade e a tessitura deste trecho ao indicar a registoção inicial de *fff*, que implica em uma sonoridade plena de Fundos, Lingüetas e Misturas (*fff stacc. molto*), soando as alturas fundamentais e seus harmônicos superiores, sem nenhuma restrição para o agudo, incluindo 5^{as}, 3^{as} e até 7^{as} e 9^{as}, caso o órgão as possua. Aumenta a distância entre as melodias e grafa somente as oitavas extremas da versão original para piano, sendo seu som, preenchido com as oitavas da registoção.

Moderato non tanto, pesentamente

Man. *fff stacc. molto*

Péd. *fff stacc. molto*

Figura 71 - *Promenade III*. Guillou, *comp.* 1-3.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Como vemos na figura 72, Guillou tampouco indica, como deve ser feito o *diminuendo* dos dois últimos *comp.*, o qual pode ser realizado de duas formas diferentes: por mudança de teclados ou fechamento de caixa expressiva. Passa as duas melodias para o manual, aproximando-as a uma distância de oitava, procedimento que já retira as oitavas mais graves do *Ped*, diminuindo o volume sonoro.

6 *stacc.*

mf dim. e rit.

p

Figura 72 - *Promenade III*. Guillou, *comp.* 6-8.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.6. Tuileries (*Dispute d'enfants après jeux*) [fr. Tuileries (Disputa entre crianças depois das brincadeiras)]

Allegretto, non troppo, capriccioso. Centro Si. Segundo Stasov²⁰², o quadro retrata uma cena do Jardim das Tulherias em Paris, na qual são vistas crianças brincando, acompanhadas por suas babás.

O ambiente de brincadeiras infantis levou Moussorgsky a criar uma sonoridade leve e ágil, com uma linha melódica marcante (comp. 1-13), baseada na 3ª menor descendente, que é interrompida por uma ornamentação melódica a cada dois *comp.*. O uso deste intervalo em trecho relacionado às atividades infantis nos mostra a familiaridade de Moussorgsky com este universo. Segundo Russ²⁰³, com este intervalo o compositor imita o som das crianças chamando suas babás: “Nianya, Nianya”, sendo este um exemplo da forma como Moussorgsky imitava os contornos da língua russa em suas composições. Geralmente, este é o primeiro intervalo a ser ensinado às crianças no Método Kodály²⁰⁴ de leitura relativa, por ser de fácil entoação e aparecer com freqüência nas canções infantis.

Este Quadro pode ser dividido em duas seções e coda, da seguinte forma: Seção A (*comp.* 1-13), Seção B (*comp.* 14-26) e Coda (*comp.* 27-30). Note na figura 73, as sutilezas de articulação pedidas por Moussorgsky, que combina ao mesmo tempo uma melodia em *staccato* acompanhada por acordes ligados de dois em dois. Este procedimento, que também faz parte do idiomático do órgão, tem por objetivo diferenciar as vozes.

202. STASOV apud BRICARD, 2002, p. 11.

203. Op. Cit., 1999, p. 39.

204. SZÖNYI, Erzsébet. *A Educação Musical na Hungria através do Método Kodály*. Tradução Marli Batista Ávila. São Paulo: Sociedade Kodály do Brasil, 1996. p. 31-38.



Figura 73 - *Tuileries*. R-Korsakow, *comp.* 1-2.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

No *comp.* 13, da Seção A, é introduzida uma escala ascendente composta de seis sons que será repetida e ampliada no *comp.* 29, antes do acorde final. A Seção B é iniciada com uma melodia, acompanhada por um ritmo diferente do inicial e interrompida por uma intervenção de arpejo descendente (*comp.* 14,15). Confira na figura 74, o final da Seção A e o início da Seção B. Na Coda (*comp.* 27-30), retorna o motivo de 3^{as} menores descendentes em dinâmica *pp*.



Figura 74 - *Tuileries*. R-Korsakow, *comp.* 13-16.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Todas as transcrições são parecidas, sendo seu diferencial a registoação. Ao fazer uma transcrição literal, Blarr apenas acrescenta um pentagrama no qual estão grafadas as notas mais graves, que serão tocadas no *Ped*. Não indica a registoação, que é subentendida pela indicação de dinâmica da versão pianística e pelo caráter do Quadro. Tampouco especifica os teclados a

serem utilizados. Ao transcrever, expandiu os acordes em dois pentagramas, para separar a melodia do seu acompanhamento, o que dificulta a leitura pela sua dispersão visual. Esse procedimento foi tomado, para garantir uma melhor fluência da linha melódica, apesar de que, tanto a melodia quanto seu acompanhamento são tocados no mesmo teclado e com a mesma registoção, como se vê na figura 75.

19

III „Tuilleries“
(Dispute d'enfants après jeux)

Allegretto non troppo, capriccioso



Figura 75 - *Tuilleries*. Blarr, *comp.* 1-4.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Vemos na figura 76, que Blarr indica um *mf* no lugar do *sf* (*comp.* 23) e passa mais uma nota do acorde para o *Ped*, criando um volume maior. A registoção do *Ped* inclui, provavelmente, além do acoplamento, mais um registo de 16'.

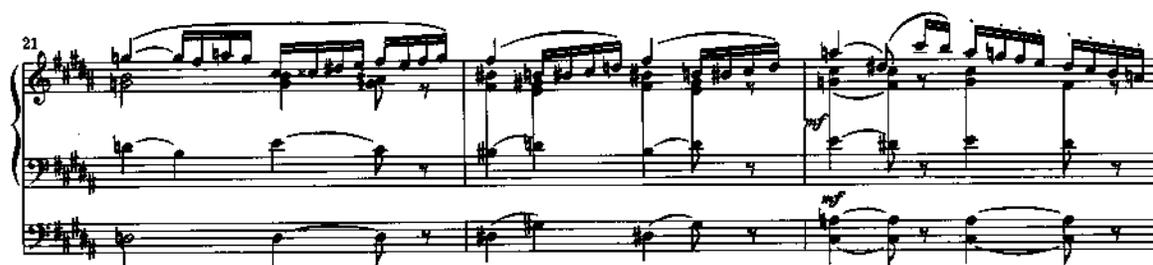


Figura 76 - *Tuilleries*. Blarr, *comp.* 21-23.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Como se vê na figura 77, Blarr omite a oitava inferior da *m.e.*, acrescentando um registro de 16' (+ 16') para criar seu som (*comp.* 26). Esse registro adicional é retirado no final do mesmo *comp.* (- 16'). Para realizar a dinâmica pedida no *comp.* 27, já que o transcritor apenas indica *pp*, o organista pode retirar registros, mudar de teclado ou fechar a caixa expressiva, dependendo do instrumento.

The image shows a musical score for the piece 'Tuilleries' by Blarr, covering measures 24 to 30. The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 24-26) features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is primarily in the upper register, with some notes in the middle register. A dynamic marking of *pp* is present. A registration change is indicated by '+ 16'' in measure 26, and it is removed at the end of the system with '- 16''. The second system (measures 27-30) continues the piece, with a *pp* marking at the beginning. The melody remains in the upper register, and the accompaniment is in the lower register.

Figura 77 - *Tuilleries*. Blarr, *comp.* 24-30.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills inicia a transcrição deste trecho da mesma forma que Blarr. Contudo, sua apresentação gráfica é mais clara, apresentando a melodia no pentagrama superior, com as notas dos acordes agrupadas no pentagrama do meio, em clave de sol, o que evita linhas suplementares. Deixa as notas mais graves no pentagrama inferior para serem tocadas com os pés.

A registação indicada inclui o acoplamento do *Rec* ao *GO* (*Sw. to Gt.*) que unirá os registros de Fundos de 8', 4' e Oboé do *Rec* (*Sw. Fonds. 8' 4' Oboe*) a uma mutação de 5ª do *GO* - que pode ser uma 12ª também chamada de Principal 2 2/3' ou um *Larigot* também conhecido como Flauta 1 1/3' (*Gt. Flutes 8'*

4' 12th (or Larigot))²⁰⁵. Uma Flauta 8' mais o acoplamento dos dois teclados são indicados para o *Ped* (*Ped. Flute 8' + Gt. & Sw.*). Por retratar o ambiente infantil e brincalhão do quadro de Hartmann, este trecho não recebe registro de 16' no *Ped*, preservando assim, uma sonoridade mais aguda e ágil. Veja este exemplo na figura 78.

Gt. Flutes 8' 4' 12th (or Larigot) Sw.to Gt.
Sw. Fonds. 8' 4' Oboe
Ped. Flute 8' + Gt. & Sw.

Allegretto non troppo, capriccioso (♩ = 116)

251

The musical score consists of three staves. The top staff is for Flute, the middle for Guitar, and the bottom for Swell/Oboe. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto non troppo, capriccioso' with a quarter note equal to 116. The score starts at measure 251 and ends at 253. The guitar part is marked with a bracket and 'Gt.'.

Figura 78 - *Tuileries*. Wills, *comp.* 1=251\3=253.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Como se vê na figura 79, na transcrição de Wills é desnecessário grafar os sinais de dinâmica, já que o acoplamento dos dois manuais, com registros diferentes, permite dois níveis de dinâmica. Basta indicar em qual manual deverá ser tocado cada trecho.

205. O Principal 1 1/3' é conhecido como Pequena Quinta e a Flauta 2 2/3' como Nazardo.

Figura 79 - Tuileries. Wills, *comp.* 14=264\16=266.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Como se vê na figura 80, John apresenta a mesma grafia de Wills, no entanto, indica a regisração de solo e acompanhamento, tradicional e idiomática do instrumento. Utiliza para a melodia registros de 8', com 4' opcional e Pequena Quinta 1 1/3' (Pos.: 8', (4'), 1 1/3') e para os acordes Bordão 8' (Réc.: Bourdon 8') e Ped acoplado (Ped: Tir. R.).

Réc.: Bourdon 8'
 Pos.: 8', (4'), 1 1/3'
 Péd.: Tir. R.

Figura 80 - Tuileries. John, *comp.* 1-3.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

John sugere a utilização da Voz Humana (*Voix Humaine*) para o pequeno coral a três vozes, mas não indica o teclado a ser usado (*comp.* 14-19).

Para o arpejo descendente, pede uma Flauta 8' do GO (*G. Flûte 8'*), como pode ser visto na figura 81.

The image shows a musical score for three systems. The top staff is for the vocal line, labeled 'Voix humaine' with a brace. The middle staff is for the piano accompaniment, and the bottom staff is for the bass line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system shows a descending arpeggio in the vocal line. The second system is marked 'G. Flûte 8'' and shows a similar descending arpeggio. The third system is marked '(Voix humaine)' and shows a similar descending arpeggio. The piano accompaniment consists of chords and arpeggios that support the vocal line.

Figura 81 - *Tuileries*. John, *comp.* 14-16.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou apresenta as seções deste Quadro com séries de combinações diferentes. Na Seção A, pede uma regulação de memória ou combinação livre em três manuais distintos, obtendo três timbres com dinâmicas distintas, utilizados conforme os motivos melódicos: para o terceiro manual: Flauta 8', Pequena Quinta 1 1/3' ou Principal 1' (*III: Flûte 8', 1 1/3 ou 1'*); para o segundo: *Cornet (II: Cornet)*; para o primeiro: *Cromorne*, Pequeno Címbalo, provavelmente uma Mistura aguda de três Filas (*I: Cromorne, petite Cymbale*) e para o *Ped*: Flauta 4' (*Ped: Flûte 4'*). Divide o acompanhamento entre a *m.e.* e os pés com a utilização de pedaleira dupla, como vemos na figura 82.

3. Tuileries

Dispute d'enfants après jeux

III: Flûte 8', 11' ou 1'

II: Cornet

I: Cromorne, petite Cymbale

Pédale: Flûte 4'

Allegretto non troppo, capriccioso

Figura 82 - *Tuileries*. Guillou, *comp.* 1-7.

Fonte: Schott Musik International, 2005.

Na Seção B, usa diversas registrações para a *m.d.*, praticamente uma por *comp.*, sem indicação de teclados, a saber: Oboé com trêmulo (*Hautbois Tremolo*) no *comp.* 14, Flauta 8' e 2' (*Flûte 8', 2'*) no *comp.* 15, Flauta harmônica ou Cornet (*Flûte harmonique ou Cornet*) nos *comp.* 16 e 17, Oboé (*Hautbois*) nos *comp.* 18 e 19a, Flauta 8' ou Cornet (*Flûte 8' ou Cornet*) nos *comp.* 19b e 20, Oboé (*Hautbois*) no *comp.* 21; sempre acompanhada de um Bordão 8' (*Bourdon 8'*) na *m.e.*. A partir do *comp.* 22, Guillou retorna à registração inicial. Essa registração repleta de nuances, que pode ser conferida na figura 83, é uma registração sinfônica.

16 Flûte harmonique ou Cornet Hautbois Flûte ou Cornet

21 Hautbois come primo

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 16-20) includes parts for Flûte harmonique ou Cornet, Hautbois, and Flûte ou Cornet. The second system (measures 21-23) includes parts for Hautbois and Flûte ou Cornet. The score is in G major and 3/4 time. The woodwind parts feature melodic lines with various ornaments and articulations, while the string parts provide harmonic support with chords and moving lines.

Figura 83 - *Tuileries*. Guillou, comp. 16-23.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.7. *Bydlo* [pol. Carroça]



Figura 84 - *Bydlo*, Hartmann²⁰⁶.
Fonte: <http://www.flickr.com>.

Sempre moderato, pesante. Centro Sol#. Em quase todas as fontes, encontramos difundida a informação de que neste quadro se via um pesado carro de bois que se aproximava lentamente. Contudo, parece que este quadro nunca existiu. A obra de Hartmann, que ultimamente tem sido associada ao Quadro *Bydlo* de Moussorgsky, mostra a montagem de uma forca. O Quadro de

206. Foto postada pelo professor de música Sergei V. Korschmin no site <<http://www.flickr.com/>>. QUADRO BYDLO. Disponível em: <<http://www.flickr.com/search/?q=bydlo&m=text>>. Acesso em: 12 jun. 2008.

Moussorgsky seria então, uma metáfora e o compositor estaria protestando contra as autoridades que tratavam o povo polonês como gado.

Kenneth W. Abeling²⁰⁷ ao introduzir seu arranjo para quarteto de saxofones, editado pela Lincoln Music Publications, disponibilizado no site do programa editor de partituras Sibelius, manifesta esta suposição:

Apesar da palavra “Bydlo” significar “um carro puxado por uma vaca” [sic], nenhum quadro deste tipo existiu na exposição. É amplamente aceito que o [Quadro] de Mussorgsky não diz respeito a um carro de boi, mas realmente ao sofrimento do povo polonês perante a Tirania. “Rebelião na Polônia” provavelmente inspirou esta peça.

Segundo Bricard²⁰⁸, Moussorgsky pede que este Quadro seja tocado de forma *ff* e *pesante* desde o início. Pensamos que esta dinâmica proposta pelo compositor, atira em nós, de forma súbita, todo o sofrimento do povo, representado pela força do quadro visto na figura 84. R-Korsakow e Ravel entre outros, pedem *pp* no início, o que modifica substancialmente a intenção do autor. Esta forma de tratar a dinâmica, provavelmente, surgiu ao se pensar na lenta aproximação do carro de bois.

Podemos considerar que este Quadro é tripartido com a adição de uma coda, sendo dividido da seguinte forma: Seção A (*comp.* 1-20), Seção B (*comp.* 21-37), Seção C (*comp.* 38-56) e Coda (*comp.* 57-64).

Há contraste de texturas entre as Seções A e B. Na primeira, como se vê na figura 85, a *m.d.* toca uma melodia em tessitura grave e a *m.e.* acordes.

207. ABELING, Kenneth W. Nota de programa de *Bydlo* (Arranjo para quarteto de saxofones). Disponível em: <http://www.sibeliusmusic.com/cgi-bin/show_score.pl?scoreid=103991&storeid=95456>. Acesso em: 16 jun. 2008. (Tradução da autora).

208. Op. Cit., 2002, p. 33.

4 Bydło

Sempre moderato pesante

p poco a poco cresc.

simile

Figura 85 - *Bydło*. R-Korsakow, *comp.* 1-6.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Na Seção B, como vemos na figura 86, a textura da *m.d.* é acordal e há um alargamento geral da tessitura, com quase três oitavas de distância entre os acordes formados pelas vozes agudas e graves. Faz parte do contraste, a diferença de textura produzida entre as vozes da *m.d.* e da esquerda, havendo acordes em saltos de 3^{as} descendentes no agudo e um ostinato ascendente, sustentado na região grave.

Figura 86 – *Bydło*. R-Korsakow, *comp.* 21-31.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Quando a melodia inicial retorna, na Seção C, ela vem duas oitavas acima da original e oitavada. O intuito é produzir a dinâmica perdida por meio do termo *con tutta forza* e de iniciar um alargando, com o termo *sempre pesante e poco allargando*, como pode ser visto na figura 87. Note na mesma figura, a troca de termo: *pedante* em vez de *pesante*.



Figura 87 - *Bydlo*. R-Korsakow, *comp.* 38-44.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Logo a seguir, a melodia volta à oitava grave sem oitavar, como havia sido apresentada na Seção A para produzir a dinâmica *pp*, havendo na Coda, uma rarefação dela e do acompanhamento, como pode ser visto na figura 88.



Figura 88 - *Bydlo*. R-Korsakow, *comp.* 52-64.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Todas as transcrições para órgão que foram estudadas seguem a intenção original de Moussorgsky, de iniciar com *ff*. John, Blarr e Wills fazem transcrições semelhantes, mantendo a melodia na *m.d.* e dividindo o acompanhamento, o qual fica distribuído da seguinte forma: duas vozes na *m.e.* e o baixo no *Ped*.

Apesar de Blarr não indicar a reginação, nem os teclados a serem utilizados, podemos concluir, a partir das suas indicações de dinâmica, que pensou na utilização de dois manuais distintos. Pede registros com base de 8' (*Basis 8'*) e dinâmica *ff* para a melodia, base de 16' para o *Ped* e nenhuma especificação para a *m.e.*, como pode ser visto na figura 89.

zz

IV „Bydlo“
(Der Ochsenwagen)

Sempre moderato, pesante

16' Basis

Figura 89 - *Bydlo*. Blarr, *comp.* 1-7.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Na Seção B, a partir do *comp.* 21, Blarr coloca o breve ostinato no *Ped*, como pode ser visto na figura 90. A seguir, na Seção C, retorna à situação inicial: melodia no *Rec* acompanhada com acordes no *Pos*.



Figura 90 - *Bydlo*. Blarr, *comp.* 22-28.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Na Coda, para obter o efeito de diminuendo, passa a tocar no *Pos*. Por não haver indicação detalhada de registo e manuais utilizados, o organista deverá decidir a melhor forma de obter o diminuendo dos quatro *comp.* finais. Este pode ser obtido pelo fechamento progressivo da caixa expressiva, no caso de serem utilizados registros de um manual expressivo, ou pela subtração de registros.

Como havíamos dito, os transcritores pensaram de forma bastante parecida, no entanto, diferentemente de Blarr, Wills anota a registo e os teclados que devem ser utilizados. Para a Seção A, indica que o *GO*, o *Rec* e o *Ped* serão utilizados acoplados e com a seguinte registo: *GO* = Fundos com base de 16' até as Misturas, com acoplamento do *Rec* (*Gt. Fonds. 16' to Mixt. Sw. to Gt.*); *Rec* = Pleno com a caixa expressiva aberta (*Sw. Full (Box open)*) e *Ped* = Fundos de 32', 16', 8' com acoplamento dos dois manuais (*Ped. Fonds 32', 16', 8' + Gt. & Sw.*). É o que se vê na figura 91.

4. BYDLO The Old Ox Cart.

Gt. Fonds. 16' to Mixt. Sw.to Gt.
Sw. Full (Box open)
Ped. Fonds. 32' 16' 8' + Gt. & Sw.

281 **Sempre moderato, pesante** (♩ = 52)

simile

Figura 91 - *Bydlo*. Wills, *comp.* 1=281\5=285.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Na figura 92, observa-se que para obter o contraste da Seção B, indica que as mãos devem tocar no *Rec* e tal como Blarr, coloca o baixo ostinato no *Ped*.

301

Figura 92 - *Bydlo*. Wills, *comp.* 21=301\25=305.
Fontes: Fagus-music.com, 2004.

Transferindo as mãos para o GO, na Seção C, obtém o efeito *con tutta forza*, pedido por Moussorgsky. Essa transferência, como se pode observar na figura 93, é feita em duas etapas: a esquerda é transferida no *comp.* 35=315 e a direita no *comp.* 36=316. Também acresce o volume, ao pedir no *comp.* 38=318 um Tutti (*Gt. & Ped. Full*).

311

316 *sf sf sf sf* **sempre pesante e poco allargando**

Gt. *con tutta forza*

Gt. & Ped. Full

simile

Figura 93 - *Bydlo*. Wills, *comp.* 31=311\40=320.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Vê-se na figura 94, que para obter o diminuendo final, são indicadas sucessivas retiradas de registros a partir do *comp.* 47=327, começando pelas fileiras mais agudas e as Lingüetas (*Gt. & Ped. – Mixts. & Reeds*).

Figura 94 - *Bydlo*. Wills, *comp.* 47=327\52=332.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Após as sucessivas retiradas de registros, finaliza as notas do *Ped* apenas com 8' do *Rec* (Sw. 8'), que permanece acoplado. Houve erro na indicação da registoção do *Ped*, no *comp.* 59=339, pois não aparece o sinal de sua retirada. O correto seria: - 32' e 16'. Veja a figura 95.

Figura 95 - *Bydlo*. Wills, *comp.* 59=339\64=344.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

John também separa a melodia do acompanhamento, utilizando para isso dois teclados. Sugere, porém, uma registoção diferente com Lingüetas de 16' e 8' no *Rec* (*Réc.: Anches 16', 8'*), Fundos de 16' e 8' no *GO* (*G. Fonds 16', 8'*) e Fundos de 32' e 16' no *Ped* (*Ped. Fonds 32', 16'*) – procedimento que transporta

todo o trecho uma oitava abaixo, conferindo-lhe um caráter mais sombrio. Este procedimento consta na figura 96.

7. BYDLO

Réc.: Anches 16', 8'

G. Fonds 16', 8'

Ped. Fonds 32', 16'

Sempre moderato, pesante

Figure 96 is a musical score for the piece 'Bydlo' by John, composed of measures 1-5. It is written for piano and features three staves: the right hand (R.), the left hand (G.), and the pedal (Ped.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo and mood are 'Sempre moderato, pesante'. The score includes dynamic markings 'non legato' and articulation marks like 'z'.

Figura 96 - *Bydlo*. John, *comp.* 1-5.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Na Seção B (*comp.* 21-32a; 36b-47a), John coloca as duas vozes mais graves na *m.e.* e as duas mais agudas do acompanhamento no *Ped*, em pedalização de 3^{as} paralelas. Procedimento mostrado na figura 97.

Figure 97 is a musical score for the piece 'Bydlo' by John, composed of measures 21-25. It is written for piano and features three staves: the right hand (R.), the left hand (G.R.), and the pedal (Ped.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo and mood are 'Sempre moderato, pesante'. The score includes dynamic markings 'non legato' and articulation marks like 'z'.

Figura 97 - *Bydlo*. John, *comp.* 21-25.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Do *comp.* 36b ao 38, pede o acréscimo de registros de Fundos e o Tutti do *Rec* (*G.R. (R. Tutti)*) e a partir do *comp.* 38, continua adicionando registros de Lingüetas de 32' e 16' no *Péd* e Lingüetas de 16', 8', 4' mais *Cornets* no *GO* (*Péd.:* + *Anches* 32', 16' - *G. + Anches* 16', 8', 4', *Cornets*). Também indica o toque *non legato* para a pedaleira dupla, como vemos na figura 98.

The musical score for Figure 98 consists of three staves. The top staff is the piano part, starting with a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is the double pedal part, marked *non legato*. The score includes several registration changes: *G.R. (R. Tutti)* in the first system, *G. + Anches 16', 8', 4', Cornets* in the second system, and *Péd.: + Anches 32', 16'* in the third system. The piece concludes with a final *non legato* marking.

Figura 98 – *Bydlo*. John, *comp.* 36-40.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Vê-se na figura 99, que na segunda frase da Seção C (*comp.* 47), John volta à registração inicial para obter o diminuendo, que é acentuado pelo fechamento da caixa expressiva.

The musical score for Figure 99 consists of three staves. The top staff is the piano part, starting with a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is the double pedal part, marked *non legato*. The score includes specific registrations: *R.: Anches 16', 8'* in the first system, *G.: Fonds 16', 8'* in the second system, and *Péd.: Fonds 32', 16'* in the third system. The piece concludes with a final *non legato* marking.

Figura 99 - *Bydlo*. John, *comp.* 47-51.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou coloca duas vozes no *Ped*, do início ao fim do Quadro e não determina quais manuais serão utilizados. Indica a registoção com Fundos de base 32' e acoplamento dos manuais para o *Ped*. (*Fonds 32', 16', 8', Tir.*); e, Fundos, Mutações graves e Lingüetas com base de 16' para os manuais (*Fonds 16', 8', Mutations et Anches 16'*). A não ser pela primeira indicação: *sempre moderato pesante*, não faz nenhuma outra, indicando apenas os *crescendi* e *diminuendi*. Dependendo do órgão e do intérprete, será necessária a ajuda de um registrante para efetuar estas mudanças de dinâmica, uma vez que os dois pés estão ocupados. Estes procedimentos podem ser conferidos na figura 100.

4. Bydlo

Sempre moderato pesante

Man. Fonds 16', 8', Mutations graves et Anches 16'

Péd. Fonds 32', 16', 8', Tir. id.

Figura 100 - *Bydlo*. Guillou, *comp.* 1-7.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Na Seção B (*comp.* 21-24), escreve a primeira frase da *m.d.* uma oitava abaixo. Ao transportar os acordes uma oitava acima, a partir do *comp.* 25, inicia um crescendo que atinge um *fff* na ponte para a Seção C (*comp.* 35). Note-se na figura 101, que há um erro de edição, pois falta no *Ped*, a segunda metade do segundo tempo do *comp.* 24.

Figura 101 - *Bydlo*. Guillou, *comp.* 16-31.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Guillou é o único a escrever a melodia da Seção C, em três oitavas paralelas, com um decrescendo feito por exclusão de registros e vozes, como se vê na figura 102.

Figura 102 - *Bydlo*. Guillou, comp. 40-47.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Na Coda, há uma rarefação da textura, permanecendo uma única voz do *Ped*, como se vê na figura 103.

Figura 103 - *Bydlo*. Guillou, comp. 56-64.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.8 Promenade IV

Tranquillo. Centro Ré. Russ²⁰⁹ escreve que neste trecho, Moussorgsky não faz uma ponte de transição do Sol# de *Bydlo* para o Fá do Quadro seguinte,

209. Op. Cit., 1999, p. 40.

Balet Nevylupivshikhsya Ptentsov, preferindo ir para o *Centro ré*, que lhe confere tensão, com um maior número de trítonos melódicos.

Segundo Bricard²¹⁰, apenas a edição de Alfredo Casella, 1949, leva o pontilhado indicativo da oitava superior até o 3º tempo do 2º *comp.*, diferentemente do manuscrito de Moussorgsky. Veja as figuras 104, com a indicação de Casella e 105 com a indicação de Moussorgsky, que se encontra na edição de R-Korsakow.

Figura 104 - *Promenade IV*. Bricard, comp. 1,2.
Fonte: Alfred, 2002.

Figura 105 – *Promenade IV*. R-Korsakow, comp. 1-3.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

210. Op. Cit., 2002, p. 36.

Nenhum dos transcritores seguiu a edição Casella que resulta em uma passagem mais suave da primeira para a segunda frase, especialmente quando usados registros Labiais que possuem maior brilho na região aguda.

Blarr não indica em que manual deverá ser interpretado este trecho, contudo, é necessário usar um expressivo, devido às indicações de dinâmicas propostas. Inicia o trecho registrando com base de 4' (4' - *Basis*), para que se ouça a oitava superior sem a indicação por pontilhamento gráfico. Iste procedimento deixa a partitura menos poluída, facilitando a leitura. Na segunda frase, acrescenta registros de 8' (8' - *Basis*) para obter a oitava inferior. Do *comp.* 5 em diante, as modificações de dinâmica são obtidas por meio mecânico, pela abertura progressiva da caixa expressiva. Veja estes procedimentos nas figuras 106 e 107.

Figura 106 – *Promenade IV*. Blarr, *comp.* 1-3.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Figura 107 - *Promenade IV*. Blarr, *comp.* 4-7.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

As duas vozes, que no original eram oitavadas (*comp.* 5-8), são tratadas de forma diferenciada por Blarr. A voz original superior é tocada com as duas mãos, mantendo as mesmas oitavas, enquanto a voz inferior é tocada no *Ped*, de forma homofônica, obtendo as oitavas inferiores pela reginação.

Como se vê na figura 108, Wills procede da mesma forma que Blarr, no entanto, indica com precisão a reginação e os teclados que devem ser utilizados, a saber: *GO* com Flautas 8' e 4', *Rec* com Fundos de 4' e 2', *Ped* com Flautas 16' e 8'. Acopla o *Rec* ao *GO* e este ao *Ped* (*Gt. Flutes 8' 4' Sw. to Gt. / Sw. Fonds 4' 2' / Ped. Flutes 16' 8' Gt. to Ped.*).

Gt. Flutes 8'4' Sw.to Gt.
Sw. Fonds. 4'2'
Ped. Flutes 16'8' Gt. to Ped.

Tranquillo

345

p

Sw.

Sw. + 8'

Gt. *cresc.*

Figura 108 – *Promenade IV*. Wills, *comp.* 1=345\3=347.
Fonte: Fonte: Fagus-music.com, 2004.

John nomeia os teclados e indica a reginação de 2 em 2 *comp.* Inicia com Flauta 4' e trêmulo mecânico (*Flûte 4', tremolo*), com toque *legato* e ligaduras de duração (*comp.* 1,2). A seguir, muda a reginação para Fundos de 8' (*Réc.: Fonds 8'*) acoplados ao *Ped* (*Péd.: Tir. R.*), como se vê nas figuras 109 e 110.

Tranquillo

Flûte 4',
tremolo } *legato*

Figura 109 – *Promenade IV*. John, *comp.* 1-2.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Réc.: Fonds 8' *sostenuto*

Péd.: Tir R. *legato*

Figura 110 - *Promenade IV*. John, *comp.* 3-4.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou, não explicita quais manuais serão utilizados, porém indica minuciosamente a registração. Como John, transcreve a primeira frase utilizando uma Flauta 4' com trêmulo (*Flûte 4', Tremolo*), porém grafa a segunda frase uma oitava abaixo, com registros de Fundos de 16' e 8'. Essa segunda combinação (*Fonds 16' 8'*), que pode conter registros de Principais, além de soar uma oitava abaixo do que está escrito, também aumenta o volume, gerando grande contraste entre as duas frases. Veja a figura 111.

Figura 111 – *Promenade IV*. Guillou, comp. 1-3.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Na terceira frase, a melodia superior é mantida na mesma extensão originalmente proposta por Moussorgsky, pela registoção de Bordão 8' com trêmulo (*Bourdon 8', Tremolo*), porém a do baixo é tocada no *Ped* com registros de 16' e 32'. Com isto, as duas melodias ficam mais distantes, destacadas e valorizadas. Este procedimento se vê na figura 112.

Figura 112 – *Promenade IV*. Guillou, comp. 4-6.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Este *Promenade* é o primeiro a fazer menção do motivo do Quadro seguinte, introduzindo-o no quarto tempo do penúltimo *comp.*. Esse motivo é destacado com uma dinâmica *mf*, como se vê na figura 113.

The musical score for Figure 113 is written for piano in 3/4 time. It consists of four measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked *dim.* (diminuendo). The third measure features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth measure is marked *pp e poco rit.* (pianissimo and a little ritardando). The melody is primarily in the right hand, with a bass line in the left hand.

Figura 113 – *Promenade IV*. R-Korsakow, *comp.* 7-10.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Como aparece na figura 114, Blarr indica apenas a dinâmica *mf* e, como de costume, deixa o timbre à escolha do intérprete. Portanto, é possível apresentar o motivo (*comp.* 9) com a mesma registoção que será utilizada no Quadro seguinte, conferindo maior unidade e uma sensação de continuidade entre os dois trechos.

The musical score for Figure 114 is written for piano in 3/4 time. It consists of four measures. The first measure is marked *dimin.* (diminuendo). The second measure is marked *p* (piano). The third measure features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth measure is marked *pp e poco rit.* (pianissimo and a little ritardando). The melody is primarily in the right hand, with a bass line in the left hand. The score ends with the word *attacca*.

Figura 114 - *Promenade IV*. Blarr, *comp.* 8-10.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills retira registros do GO (*comp.* 9=353) e apresenta o referido motivo no *Rec*, com uma registoção aguda de Fundos 4' e 2' (Sw. *Fonds.* 4' 2').

Acrescentará mais registros no Quadro seguinte. Veja a figura 115.

353 Gt. - Fonds. 4'2' e poco rit.
p Sw. *pp*
 attacca

Figura 115 – *Promenade IV*. Wills, comp. 9=353\10=354.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

John também coloca este motivo no *Rec*, com Bordão 8' e Pequena Mistura (*Réc. Bourdon 8', petite mixture*). Pede uma mudança de toque com a indicação *leggiere* (comp. 9), como pode ser visto na figura 116.

G. Fonds 8' (leggiere) poco ritard.
p P.: Fonds 8'
 Réc.: Bourdon 8', petite mixture
 attacca

Figura 116 - *Promenade IV*. John, comp. 8-10.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Veja na figura 117, que Guillou, registra esta citação (comp. 9) com Flautas 8' e 1' (*Flûtes 8', 1'*), regisração oca que não utilizará no Quadro seguinte.



Figura 117 – *Promenade IV*. Guillou, *comp.* 7-10.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.9. *Balet Nevylupivshikhsya Ptentsov* [rus. Balé dos pintinhos na casca]

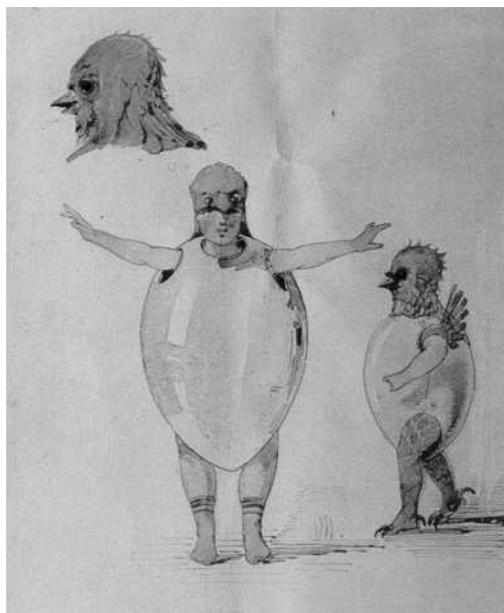


Figura 118 – *Balé dos pintinhos na casca*, Hartmann²¹¹.
 Fonte: <http://en.wikipedia.org>.

211. Op. Cit., Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition>. Acesso em: 20 maio 2007.

Scherzino, vivo, leggiero. Centro Fá. Russ²¹² explica que esta aquarela apresenta os trajes criados por Hartmann para o balé *Trilbi* do *Maryinsky Theatre*, de São Petersburgo, em 1870, onde as crianças aparecem vestidas de canários. Este *Scherzino* é dividido da seguinte forma: Seção A (*comp.* 1-22), Seção B (Trio: *comp.* 23-38), Seção A (*Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda*²¹³ = Do começo do *Scherzino*, sem Trio e, em seguida, Coda) e Coda (*comp.* 39-42). Neste Quadro Moussorgsky privilegiou os sons agudos, grafados em clave de sol.

Seção A – São apresentadas três texturas diferentes: a primeira, que se vê na figura 119 (*comp.* 1-4), é constituída de tríades antecedidas por apojeturas descendentes, sobre um pedal de fá.

BALLET OF THE UNHATCHED CHICKS[®]

Scherzino $\text{♩} = 88$
Vivo, leggiero

pp

una corda

Figura 119 – *Ballet of The Unhatched Chicks*. Bricard, comp. 1-4.
Fonte: Hal Leonard, 2002.

A segunda (*comp.* 5-8) é constituída por uma escala ascendente na *m.e.*, harmonizada nos contratempos em tríades maiores e menores, antecedidas por apojeturas, como está na figura 120.

212. Op. Cit., 1999, p. 41.

213. Indicação encontrada no manuscrito de Moussorgsky.

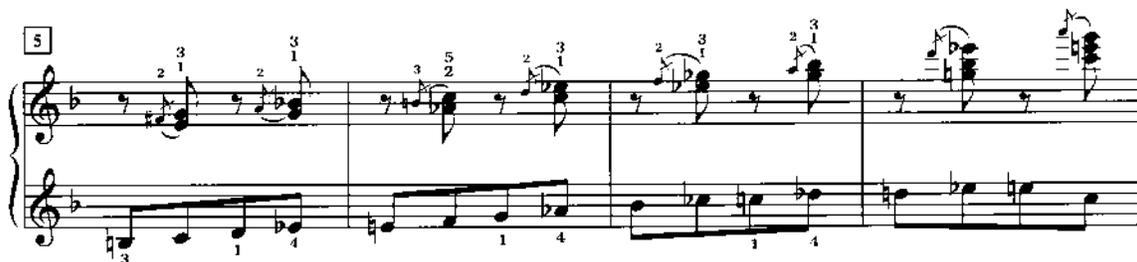


Figura 120 - *Ballet of The Unhatched Chicks*. Bricard, comp. 5-8.
 Fonte: Hal Leonard, 2002.

A terceira (*comp.* 17-22) apresenta na *m.e.* uma progressão ascendente com intervalos de 3^{as} (*comp.* 17-19). Veja na figura 121, o importante deslocamento das tríades para as partes fortes dos tempos, que provoca um contraste em relação à textura anterior (*comp.* 5-8, 13-16).

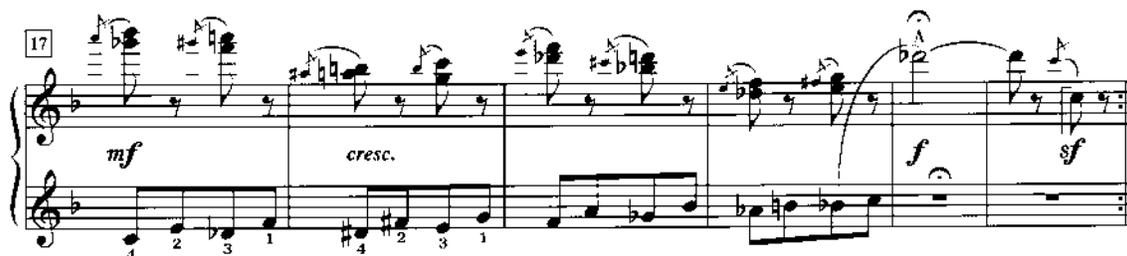


Figura 121 - *Ballet of The Unhatched Chicks*. Bricard, comp. 17-22.
 Fonte: Hal Leonard, 2002.

Blarr, Wills e John fazem transcrições semelhantes, cujo diferencial é a registoção sugerida. Graficamente, Wills e John são também bastante semelhantes ao empregar, na Seção A, apenas os manuais e indicar minuciosamente a registoção e mudanças de teclados.

Guillou transcreve este Quadro como se tivesse em mãos uma orquestra sinfônica, apresentando uma grafia muito detalhada dos diversos planos tímbricos escolhidos. Escolhe três teclados manuais com registoções contrastantes: no Manual III - uma registoção “oca”, que não contém as oitavas intermediárias, saltando da Flauta 8’ para Picolo ou *Larigot* (*Flute 8’, Piccolo ou*

Larigot); no Manual II – as Lingüetas suaves *Dulciana* e *Cromorne 16'* (*Douçaine 16'*, *Cromorne*); no Manual I – uma Lingüeta forte *Trompete 8'* mais Mistura aguda (*Trompette 8'*, *Cymbale aigue*); *Ped* - Flauta 4' e Mutações agudas (*Flûte 4'*, *Mutations aigües*). O *Ped* tem como base 4' devido ao carácter delicado da peça. É o único a colocar duas vozes no *Ped*, em intervalos de 2^{as} e 4^{as} no último tempo de cada motivo, criando um acento que não existe no original, pela intensidade maior das Mutações, compostas por fileiras agudas de Principais (final dos *comp.* 2; 4; 10 e 12). Também diferencia as duas apresentações do baixo, com dois timbres alternados. Indica os teclados com algarismos romanos e a distribuição do baixo difere em duração da primeira para a segunda apresentação, seguindo o padrão do dedilhado. Na primeira vez (*comp.* 5-8), começa sempre com o quinto dedo e na segunda, com o quarto. Veja estes procedimentos na figura 122.

Figura 122 - *Ballet of The Unhatched Chicks*. Guillou, comp. 6-16.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Seção B – Este Trio é basicamente constituído por duas texturas, que podem ser vistas na figura 123. A primeira é constituída por um longo trilo, acompanhado de uma voz à 3ª inferior, cuja única exceção é uma 4ª aumentada (*comp.* 26 e 28), tocado com a *m.d.*, e um duplo pedal harmônico em fá, sustentado na região grave e iterativo uma oitava acima, nos contratempos, tocado com a *m.e.*. Na segunda (*comp.* 31-38), o grande trilo da região superior dá lugar a uma figuração melódica intercalada por pausas e o pedal sustentado grave é retirado, permanecendo apenas o pedal iterativo, agora sem pausas.

Figura 123 - *Ballet of The Unhatched Chicks*. Bricard, comp. 23-33.
Fonte: Hal Leonard, 2002.

Bricard²¹⁴ coloca as notas auxiliares superiores dos trilos depois da nota principal, com o seguinte comentário: “Moussorgsky expressamente anotou que os trilos começam na nota principal, seguida da auxiliar superior”. Em seguida, ela

214. Op. Cit., 2002, p. 38. Nota de rodapé. (Tradução da autora).

externa a opinião de que alguns intérpretes podem ser induzidos a iniciarem o trilo na nota superior, devido à grafia utilizada por R-Korsakow. John e Wills grafam-nas antes. Blarr coloca-as após e entre parênteses. Guillou suprime-as. Veja na figura 124, o exemplo de R-Korsakow colocado em nota de rodapé por Bricard, na 125, o de Blarr e na 126, o de Guillou.



Figura 124 - *Ballet of The Unhatched Chicks*. R-KORSAKOW apud Bricard. Nota de rodapé.
Fonte: Hal Leonard, 2002.



Figura 125 – *Ballet der Nestlinge in ihren Eierschalen*. Blarr, comp. 29,30.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Neste Trio, todas as transcrições apresentam três planos sonoros: a) o trilo é tocado pela *m.d.* em um manual, com registro de solo; b) as duas vozes intermediárias são tocadas pela *m.e.* em outro manual, com regisração menos

pronunciada; c) o pedal de fá é tocado pelo *Ped.* A intensidade da *m.e.* e do *Ped.* deve ser compatível à da *m.d.*

Somente Guillou coloca duas vezes do acompanhamento no *Ped.*, sem indicação de pedilhado. A distribuição das notas entre os pés fica a critério do organista, em escolha que vai depender do tamanho dos pés, comprimento das pernas, altura do banco, tipo de *Ped* e resistência de suas teclas. Com uma registoção oca, leve e ligeira de Flautas 8' e 1' (*Flûtes 8', 1'*), libera a *m.e.* acrescentando trêmulos em 3^{as}, por movimento contrário aos da *m.d.*. Cria uma melodia sustentada na parte grave da *m.e.*, dando a esse trecho (*comp.* 23-30) sonoridade semelhante a *clusters*, por acrescentar trêmulos em têrças. A seguir (*comp.* 31-38), ainda com a parte que seria da *m.e.* no *Ped.*, cria uma alternância de timbres inexistente no original, entre o primeiro e o segundo teclado, com inversão dos mesmos na repetição.

The image shows a musical score for a Trio, spanning measures 23 to 36. The score is written for three staves: two for Flutes (8' and 1') and one for the Bass. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system covers measures 23 to 30, and the second system covers measures 31 to 36. The Flute parts feature complex rhythmic patterns and trills, while the Bass part provides a steady accompaniment. The score includes dynamic markings such as *id.* and *id.* and articulation marks like accents and slurs. The word 'Trio' is written above the first system, and the measure numbers 23 and 30 are indicated at the beginning of their respective systems.

Figura 126 - *Ballet of The Unhatched Chicks*. Guillou, comp. 23-36.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Coda – Com apenas quatro compassos, decresce no parâmetro de dinâmica, terminando na região aguda, como pode ser visto na figura 127.

The musical score for Figure 127 shows a four-measure coda. The first measure (39) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second measure (40) is marked piano (*p*). The third measure (41) is marked *dim.* (diminuendo). The fourth measure (42) is marked *pp* (pianissimo) and ends with a final chord. The piece concludes with an *attacca* marking. Fingerings and articulation marks are clearly indicated for both hands.

Figura 127 - *Ballet of The Unhatched Chicks*. Bricard, comp. 39-42.
Fonte: Hal Leonard, 2002.

Todos os transcritores realizaram-na de forma literal. Apenas Guillou, acrescenta um ornamento antes do acorde final e diminui a intensidade pela mudança de regisração, utilizando três manuais. Seu procedimento pode ser visto na figura 128.

The musical score for Figure 128 shows a four-measure coda. The score is divided into three manuals (I, II, III) across the four measures. The first measure (39) is marked *pp*. The second measure (40) is marked *p*. The third measure (41) is marked *dim.*. The fourth measure (42) is marked *pp* and ends with a final chord. The piece concludes with an *ornamento* (trill) before the final chord. Fingerings and articulation marks are clearly indicated for both hands.

Figura 128 - *Ballet of The Unhatched Chicks*. Guillou, comp. 39-42.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.10. “Samuel” Goldenberg und “Schmuyle” [jid. Samuel Goldenberg e Schmuyle]



Figura 129 – Samuel Goldenberg, Hartmann.
Fonte: <http://en.wikipedia.org>.



Figura 130 – Schmuyle, Hartmann.
Fonte: <http://en.wikipedia.org>.

Andante. Grave-energico. Centro sib. Nomeamos os quadros de Hartmann, com base no manuscrito de Moussorgsky, conforme comentário da obra encontrado no estudo de Russ²¹⁵. Este autor explica que o nome “Dois judeus: rico e pobre” foi cunhado por Stasov ao escrever a Kerzin dizendo: “Victor Hartman deu a Musorgsky dois de seus esboços da vida real, os do judeu rico e do judeu pobre [de Sandomir]”. Segundo Russ, os nomes Samuel Goldenberg e Schmuyle, provavelmente foram dados por Moussorgsky. Contudo, a alcunha dada por Stasov é utilizada por muitos editores, incluindo Lamm, e transcritores como Blarr, John e Wills.

Neste Quadro, Moussorgsky apresenta os dois personagens com motivos contrastantes distribuídos de forma ternária da seguinte maneira: Seção A (*comp.* 1-8. Samuel Goldenberg); Seção B (*comp.* 9-12 + ponte 13,14. Schmuyle); Seção C (*comp.* 15-21a. Sobreposição dos dois motivos) e Coda (*comp.* 21b-25). Nas seções A e C, as melodias não são harmonizadas, procedimento que as valoriza.

Seção A – Segundo Russ²¹⁶, “Goldenberg fala primeiro de modo impositivo e fanfarrão, com uma qualidade oriental na ornamentação rítmica, intrincada e com intervalos aumentados”. Vemos na figura 131, os compassos iniciais.

6 Samuel Goldenberg und Schmuyle Samuel Goldenberg et Schmuyle – Samuel Goldenberg and Schmuyle



Figura 131 - *Samuel Goldenberg und Schmuyle*. R-Korsakow, comp. 1-2.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

215. Op. Cit., 1999, p. 42-44.

216. Op. Cit., 1999, p. 4.

Blarr segue quase literalmente a versão pianística, não indicando a reginação, nem os teclados a serem utilizados. Especifica apenas a base de 8' no início, e de 16' a partir do *comp.* 19. Deixa o organista livre para colocar ou não os registros de harmônicos superiores, respeitando a indicação de dinâmica.

A partitura de John apresenta um visual parecido, no entanto é inserida a reginação no decorrer do trecho. Como não coloca notas a mais para a realização dos *sf* (*comp.* 1-2), supomos que a caixa expressiva deverá ser aberta e fechada rapidamente. Sua reginação é diferente e mais diversificada, pois acopla o GO, o *Rec* e o *Pos* com Lingüetas 16', 8', 4' (*G.P.R. Anches 16', 8', 4'*), sem acoplamento para o *Ped.* Esta reginação forte é apropriada para transmitir a postura impositiva do judeu rico.

Wills apresenta uma transcrição muito próxima à original, indicando reginação para dois teclados e *Ped:* GO com Fundos de 8' (*Gt. Fonds. 8'*); *Rec* com Fundos de 8' e Oboé e trêmulo mecânico (*Sw. Fonds. 8' Oboé (Vox humana) Trem.*); *Ped* com Flauta 8' (*Ped. Flute 8'*). Pede para acoplar o *Rec* ao GO e ao *Ped* (*Sw. to Gt. - Sw. to Ped.*). Entre parênteses, sugere o uso do registro de voz humana em substituição ao Oboé e especifica as mudanças de teclado, dinâmica e uso da caixa expressiva.

Guillou é o único a não apresentar, na Seção A, o solo oitavado e consegue o efeito desejado com um registro forte de solo; Trompete solo para a *m.d.* (*comp.* 1-8). Este procedimento permite que a melodia soe com mais nitidez por não apresentar os naturais batimentos das oitavas superiores.

Seção B – Segundo Russ²¹⁷, o pobre judeu geme incontrolavelmente, em voz alta, com uma ornamentação tripla, que representa o tremor de seu corpo ou dentes. Também julga haver um orientalismo nesta fala, que pode ser observada na figura 132.

217. Op. Cit., 1999, p. 44.



Figura 132 - *Samuel Goldenberg und Schmuyle*. R-Korsakow, comp. 9-12.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Blarr apresenta uma escrita igual à do piano (*comp.* 9-18), somente dividindo as notas entre manuais e *Ped.* Wills procede de forma semelhante, tocando em manuais diferentes: em um, toca o motivo do judeu pobre para ressaltá-lo (*Gt. mf*), no outro o acompanhamento e no *Ped* a nota pedal ré.

John pede que desde o início, se deixe preparada na memória, a registoção de Fundos de 16' que será utilizada a partir do *comp.* 9. Ela é acionada no *comp.* 8 e deve ser compatível em volume, com os registros dos dois manuais. Cria assim, três planos tímbricos diferentes: o primeiro para a melodia, o segundo para o acompanhamento e o terceiro, para a base harmônica. O primeiro plano é dado ao motivo do judeu pobre com Trompete 8', que pode ser em chamada (*en chamade*) com trêmulo mecânico. O segundo plano, de acompanhamento, confiado à *m.e.*, é feito com *Cromorne* 8' e se preciso, com uma *Sesquiáltera* para equilibrar o volume dos dois teclados. Este equilíbrio vai depender da localização do Trompete: atrás dos outros tubos, na frente ou projetados na horizontal, adiante dos demais. O terceiro plano é feito apenas com Fundos de 16' e é confiado ao *Ped.* Na Ponte (*comp.* 13,14), realiza o *sf* da versão pianística com mudanças de teclados e toca o último acorde no teclado, que

possui o Trompete em chamada.

Guillou também cria três planos tímbricos na Seção B: o motivo de Schmuÿle é registrado com Cromorne 8' ou Pequeno Trompete 8' e Mistura aguda (*Cromorne ou petite Trompette et Cymbale aigüe*), acompanhado em outro manual com Bordão 8' (*Bourdon 8'*) e *Ped* com registro suave de 16' (*16' doux*). Utiliza a mesma registração até o *comp.* 15, quando acrescenta uma Flauta 16' e um Fagote 16' (*Flûte 16', Basson 16'*) no *Ped.* para o tema de Samuel Goldenberg.

Seção C – Duas melodias oitavadas sobrepostas: Samuel na *m.e.* e Schmuÿle na *m.d.*, como vistas na figura 133.

Figura 133 - *Samuel Goldenberg und Schmuÿle*. R-Korsakow, comp. 15-18.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Nesta seção, Blarr utiliza três pentagramas: a *m.d.* toca a melodia de Schmuÿle oitavada; a *m.e.*, como diferencial às outras transcrições, traz acréscimo de notas oitavadas para a obtenção de acentos e a melodia de Samuel é realizada no *Ped*, como se vê na figura 134.



Figura 134 – *Samuel Goldenberg und Schmuyle*. Blarr, comp. 20-22.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Como no original, Wills toca a melodia de Schmuyle oitavada mas, divide as oitavas entre as mãos, para facilitar a articulação rítmica. Esse procedimento é possível, pois a melodia de Samuel é tocada no *Ped*.

John transcreve de forma análoga, para equilibrar o volume entre os manuais e o *Ped*. A registo pedida é: Trompete 8' em chamada com trêmulo (*Trompette 8' (en chamade, tremolo)*) para o manual e Lingüetas de 16' e 8' (*Anches 16', 8'*) para o *Ped*.

Guillou acrescenta ornamentos no começo de cada tempo, criando assim, os *sf*. Note-se que a Schott, numerou o *comp.* do levaré inicial como primeiro, por isso o *comp.* 16 desta partitura é relativo ao número 15 das outras, como pode ser conferido na figura 135.

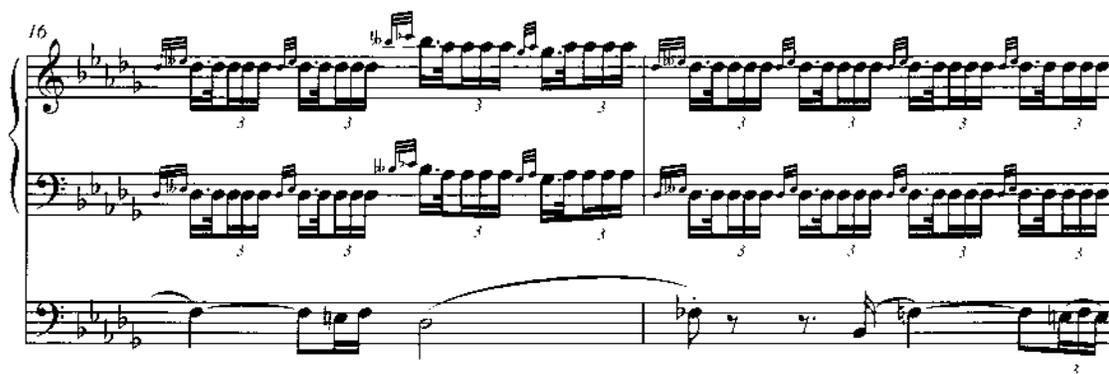


Figura 135 - *Samuel Goldenberg und Schmuyle*. Guillou, comp. 16-17.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Coda – Russ comenta²¹⁸: “... finalmente, Samuel, um tipo desagradável, perspicaz e sovina, não dá nada a Schmuÿle, simplesmente enxotando-o [...]”. A figura 136 mostra a coda.



Figura 136 - *Samuel Goldenberg und Schmuÿle*. R-Korsakow, comp. 21-25.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Blarr, em uma transcrição literal, utiliza apenas o manual nos dois primeiros compassos da coda e indica o uso da caixa expressiva, não acrescentando notas para a realização dos *sf*. Esses deverão ser obtidos por meio da articulação ou mudança de teclado. Nos dois últimos *comp.*, reforça notas do manual utilizando o *Ped*.

Wills inicia a coda, fechando a caixa expressiva do *Rec*, com o intuito de diminuir o volume sonoro e aumentar o efeito do *sf* que virá no penúltimo *comp.*. Nos *comp.* 22 e 23 faz os *sf* com mudanças de teclados. Enfatiza a última fala de Samuel reforçando os manuais com o *Ped*.

John indica duas novas registrações: uma para expressar o *ritard. Con dolore*: Oboé com trêmulo (*Hautbois et tremolo*) e uma em chamada para os *sf*. Adiciona algumas notas de apoio no *Ped*. John e Wills alternam os teclados: as

218. Op. Cit., 1999, p. 44. (Tradução da autora).

duas mãos começam a coda no *Rec* e passam para o *GO* com reforço do *Ped* para a obtenção do *sf*. No penúltimo *comp.*, volta a registrar como na Seção A, com acoplamento para o *Ped*. Finaliza o Quadro com a indicação de *Tutti marcato*.

Guillou muda totalmente a registoção do manual, pedindo Gamba e Voz Celeste (*Gambe, Voix Céleste*) o que produz um batimento delicado. Produz os *sf* pela mudança para o *GO*, teclado com registoção mais forte, e reforço do *Ped*.

2.2.11 Promenade V

Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto. Centro Sib. Este intermezzo é omitido na orquestração de Ravel. Russ²¹⁹ comenta que este *Promenade* nos leva à última parte dos Quadros, agora com mais dobramentos, o que lhe dá um caráter mais cerimonial.

Bricard²²⁰ coloca uma sugestão de dinâmica *f* entre parênteses, e comenta que esta indicação não está no autógrafo. Avalia que a presença desta indicação em quase todas as edições é devido ao caráter deste *Promenade*.

Com exceção de Guillou, todos usam procedimentos parecidos de solo versus coro, passando a voz do baixo ao *Ped* sem oitavá-la.

Blarr indica a dinâmica *f* entre parênteses, por não ser pedida no original. Transcreve tudo literalmente, registrando o *GO* com base 8' e o *Ped* com base 16'.

Wills registra em três teclados manuais, sendo o *GO* mais reforçado, pois o *Pos* empresta-lhe seus registros por acoplamento. Para a monodia inicial, pede um Solo de Trompete ou Tuba (*Solo: Trumpet or Tuba*) e dinâmica *ff*; para o coral, pede Fundos de 16' até Misturas do *GO* (*Gt. Fonds, 16' to Mixt*) com acoplamento do *Rec*, que está registrado com Pleno e caixa expressiva aberta

219. Op. Cit., 1999, p. 44.

220. Op. Cit., 2002, p 42.

(*Sw. Full (Box open) Sw. to Gt.*). Para o *Ped*, indica registros de 16' e 8', mais o acoplamento do *GO* e do *Rec* (*Ped. 16' 8' + Sw. & Gt.*).

John modifica a expressão do trecho pedindo: *Allegro com moto nel modo russo*, na parte superior do pentagrama e *poco sostenuto e marcato*, dentro dele (*comp. 1*). Não promove diferenças tímbricas ou de volume, pois faz todo o trecho em um único manual. Cria, no entanto, diferentes dinâmicas pelo acréscimo e decréscimo de até três vezes a mais na *m.e.*. Assinala como registo, o acoplamento de três manuais com Lingüetas de 8' e 4' (*G. P. R.: Anches 8', 4*). Para o *Ped* escolhe Lingüetas de 16' e 8' com acoplamento do *Rec*, deixando ao intérprete a decisão de acoplar ou não os registros do *Pos*, para promover o melhor balanceamento de volume entre o manual e o *Ped*. (*Péd.: Anches 16', 8', Tir. (P.), R.*).

Guillou modifica o caráter deste *Promenade*, ao indicar apenas *Allegro giusto* e faz uma versão sinfônica com variações de timbres. Modifica o timbre da melodia inicial alternando dois registros, um para cada nota (*comp. 1,2; 5-8*). Para isso, reserva dois manuais diferentes não especificados, com registo diferentes: *Cornet* e *Trompete (Trompette)*. Com esse procedimento, que pode ser visto na figura 137, cria um efeito estereofônico, que varia dependendo da distância existente entre os tubos dessas divisões e do lugar onde se encontra o ouvinte. A melodia harmonizada (*comp. 3,4*) é registrada com Fundos de base 8' no manual (*Fonds 8'*) e de 16' e 8' no *Ped* (*Fonds 16', 8*).

Promenade

Allegro giusto

Cornet

Trompette

Man.

Fonds 3'

Péd.

Fonds 16', 8''

Figura 137 - *Promenade* V. Guillou, *comp.* 1-4.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Na figura 138, podemos ver que as frases seguintes começam da mesma forma, contudo, Guillou muda sua textura ao retirar os dobramentos. Apresenta-as a três vozes e uma oitava abaixo, com conseqüente diminuição da dinâmica em relação aos *comp.* 3 e 4.

5

Figura 138 - *Promenade* V. Guillou, *comp.* 5-8.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Vemos na figura 139, que a partir do *comp.* 9, Guillou, superpõe três planos sonoros: em um manual com Fundos de 8' (*Fonds 8'*) é tocada a melodia harmonizada em até três vozes, duas oitavas abaixo em outro manual, há um reforço da melodia utilizando um registro de Trompete (*Trompette solo*) e no *Ped*, é tocada a linha do baixo com Fundos de 16' e 8'.

Figura 139 - *Promenade V.* Guillou, *comp.* 9-11.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

No *comp.*14, transfere as duas mãos para um único teclado com Fundos de 8', havendo uma diminuição da dinâmica, pois retira da *m.e.* o Trompette solo e toca a *m.d.* uma oitava abaixo do que havia tocado no *comp.* 12. Vemos esse procedimento na figura 140.

Figura 140 - *Promenade V.* Guillou, *comp.* 12-14.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Do *comp.* 15 ao 17, este transcritor faz profundas mudanças, criando uma alternância de acordes à distância de oitava, que aumentam a tessitura do texto original. Usa uma registoção clara acrescentando à Flauta 8' Pequenas Mutações Agudas (*Flûte 8' Petites Mutations aiguës*), que lhe dão brilho. Veja o texto original de Moussorgsky na figura 141 e compare com a transcrição de Guillou, que está na figura 142.

Figura 141 – *Promenade* V. R-Korsakow, *comp.* 13-20.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Flûte 8'
 Petites Mutations aiguës

Figura 142 - *Promenade* V. Guillou, *comp.* 15-17.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Guillou ainda realiza mais três mudanças de registo: o Trompete solo volta no *comp.* 18; toca todas as vozes em um único manual com registo de Fundos (*Fonds*) no *comp.* 19; e indica um *ff* no *comp.* 20, que será mantido até o final do trecho. Para obter esse grau de dinâmica, é necessário acrescentar registros não especificados. Provavelmente 4' e 2'. Continua *crescendo* ao dobrar as vozes dos acordes.

2.2.12. Limoges. Le marché (La grande nouvelle) [fr. Limoges. O Mercado (A grande notícia)]

Allegretto vivo, sempre scherzando. Centro Mib. Comentário de Stasov²²¹ sobre este quadro: “Mulheres francesas furiosamente disputando no mercado” e de Russ²²²: “multidão gritando, disputando, tagarelando e discutindo no mercado”. No mesmo texto, Russ comenta:

a mais impressionante característica da peça são os chamados e gritos – alguns compostos de tons inteiros – que interrompem seu fluxo [...]. Esta é uma das peças mais difíceis da suíte, ainda que também a mais pianística. Assim como outra das peças francesas, ‘Tuileries’, usa predominantemente a tessitura aguda.

Este Quadro apresenta uma grande variedade de articulações, e pelo uso de *sf*, diversos deslocamentos dos acentos naturais do *comp.*. A articulação com muitos *staccati* não é a mais utilizada ao órgão e as dificuldades técnicas apresentadas, evidenciam o virtuosismo do intérprete, a exemplo das toccatas. É um scherzo dividido da seguinte forma: Seção A (*comp.* 1-11), Seção B (*comp.* 12-24, ponte 25-26), Seção C (*comp.* 27-36) e Coda (*comp.* 37-40).

221. Op. Cit., STASOV apud BRICARD, 2002, p. 13. (Tradução da autora).

222. Op. Cit., STASOV apud RUSS, 1999, p. 44. (Tradução da autora).

Seção A - Após um *comp.* introdutório que vemos na figura 143, soa o motivo principal (*comp.* 2-3), que será re-exposto com elisão (*comp.* 9-11) para passar à seção B.

28

7 Der Marktplatz von Limoges Limoges. Le Marché – The Market Place of Limoges

Allegretto vivo, sempre scherzando

Figura 143 - *Limoges*. R-Korsakow, *comp.* 1-4.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Blarr transcreve as notas literalmente, apenas dividindo-as entre as mãos e pés e grafando-as em três pentagramas. Indica as dinâmicas e a partir do segundo *comp.*, obtém os *sf* pela adição de notas na pedaleira, registrada com base de 2' (2' – *Basis*). No quinto *comp.* pede que se toque a nota solb no *Ped* em vez do mib grafado. Sinaliza este procedimento em nota de rodapé com os termos *wenn vorhanden ges 1!* (“Caso existente, sol bemol 1”)²²³.

Wills faz uma transcrição com visual muito semelhante à versão original para piano, em dois pentagramas e sem uso do *Ped*. Indica a registoção, mudanças de teclado, uso da caixa expressiva do *Rec*. As notas repetidas são tocadas no *GO* e nenhuma nota adicional é colocada para produzir os *sf*, já que o

223. Como visto nas figuras 9 e 10, as pedaleiras usadas na Alemanha têm extensão de 30 notas (até fá agudo). Blarr pede que, tendo maior extensão no *Ped*, se toque o solb agudo.

dó agudo é a primeira de uma seqüência de notas ligadas, em movimento descendente e precedidas por outras em *staccato*. O conjunto do sentido da melodia e suas articulações fazem que o dó agudo, soe acentuado. Evidencia os cromatismos designando-os ao *Pos* (*comp.* 6-7, 13-15, 31-33), com a utilização de regisração diferente.

John utiliza apenas dois manuais e pedaleira, iniciando a interpretação no *GO*, passa a *m.d.* ao *Rec* a partir do *comp.* 6 para realçar os motivos cromáticos, que continuam no *GO*. Em sua regisração, acopla dois manuais ao *GO* com Lingüetas de 8', Misturas, *Cornets* e Mutações (*G.P.R.: Anches 8', mixtures, Cornets, mutations*). O *Ped* tem registros independentes de Clarins de 4' e 2' com Mutações (*Péd.: Clairon 4', 2', mutations*). O registro de Clarim 2' somente é encontrado em órgãos de grande porte, sendo mais freqüente o de 4'. Modifica a orientação dinâmica de Moussorgsky, que começa com *f* e diminui para *mf* no segundo *comp.*, indicando apenas um toque *brillante* até o oitavo *comp.*, no qual pede dois *sf*. Também altera a articulação da escala descendente que se encontra no segundo *comp.*, ao colocar um *portato*, no dó agudo e *staccati* nas demais notas. Inverte a ordem das ligaduras e *staccati* (*comp.* 3) e substitui a indicação de *sf* por acentos (*comp.* 4,5). Estes elementos estão nas Figuras 144 e 145.

12. LIMOGES, LE MARCHÉ

G.P.R.: Anches 8', mixtures
Cornets, mutations
Péd.: Clairon 4', 2', mutations
Allegro vivace

The image shows the first four measures of the piece. It is written for piano with three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first measure is marked 'G.P.R. brillante' and 'P.R.'. The second measure is marked 'simile'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chromaticism in the upper register.

Figura 144 – *Limoges, le marché*. John, *comp.* 1-4.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Vemos na figura 145, que John reforça a melodia tocada pelo polegar da *m.e.* com registros agudos na pedaleira (*comp.* 5) e realça os cromatismos da *m.e.* (*comp.* 6), usando um procedimento semelhante ao de Wills, que mantém a *m.e.* no GO, indo a direita, para o *Pos.* Esta técnica é denominada dinâmica de terraço.

The image shows measures 5 and 6 of the piece. It continues with the same three-staff arrangement. Measure 5 is marked 'P.R.' and measure 6 is marked 'G.P.R.'. The music features a melodic line in the upper register with chromaticism, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking 'P.R.' (piano) is present in measure 5, and 'G.P.R.' (grand piano) is present in measure 6.

Figura 145 – *Limoges, le marché*. John, *comp.* 5,6.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou cria quatro planos de timbres e intensidades contrastantes ao registrar três manuais e pedaleira independentes, sem acoplamentos e sem o uso de pedal de expressão: - I: Flautas 8' e *Cornet* (I: *Flûtes 8', Cornet*); - II: Flautas 8' e 1 1/3' (II: *Flûtes 8', 1' 1/3* II: *Flûtes 8', 1' 1/3*) – III: Fundos e Lingüetas sem Misturas (III: *Fortissimo sans Mixtures*); - *Ped*: Flauta 4' e Mutações agudas (*Pédale: Flûte 4', Mutations aigues*). Veja na figura 146.

7. Limoges Le Marché (La grande nouvelle)

I: Flûtes 8', Cornet
II: Flûtes 8', 1'
III: Fortissimo sans Mixtures
Pédale: Flûte 4', Mutations aigues

Allegretto vivo, sempre scherzando

The musical score consists of three staves. The top two staves are labeled 'Man.' (Manuals) and the bottom staff is labeled 'Péd.' (Pedal). The music is in 3/4 time and features a lively, scherzando character. The pedal part is particularly prominent, playing a melodic line that is also heard in the manuals. The score includes dynamic markings such as *ff* and *fff*.

Figura 146 - *Limoges*. Guillou, *comp.* 1,2.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Determinando em qual teclado será tocado cada motivo, prescinde de indicações de dinâmica. Tampouco necessita usar indicações de *sf*, pois acrescenta duas vozes na pedaleira, como visto na figura 146. Toca nos manuais I (*m.d.*) e II (*m.e.*) até o *comp.* 7, ressaltando a linha melódica que é tocada no *Ped* (*comp.* 5-7). Veja na figura 147, que no oitavo *comp.* Guillou destaca a figuração do baixo tocando-a na pedaleira. No terceiro tempo passa a tocar com as duas mãos, no terceiro manual que recebeu uma reginação *fff* sem Misturas, utilizando esse mesmo manual nos compassos de ligação (*comp.* 25-26; *comp.* 37-40).



Figura 147 - *Limoges*. Guillou, *comp.* 7,8.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

A figura 148 mostra a versão pianística dos *comp.* 17-19, em que se vê uma figuração de notas repetidas para a *m.e.* e fragmentos escalares ascendentes para a direita.



Figura 148 - *Limoges*. R-Korsakow, *comp.* 17-19.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

A figuração anteriormente apresentada é mais homogênea que a de Guillou, que se vê a seguir, na figura 149. Em sua transcrição a textura da *m.e.* apresenta alternância de duas e três vozes com articulações diferentes e concomitantes.



Figura 149 – *Limoges*. Guillou, *comp.* 17,19.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Vemos na figura 150 uma adaptação ao idiomático do órgão feita por Guillou. Ele muda a figuração rítmica da *m.d.* (*comp.* 20) para criar a ilusão de tempo forte, com o seguinte procedimento: retira as subdivisões do primeiro tempo e sinaliza com *staccato* o segundo. As notas com maior duração do primeiro tempo o valorizam, dando a impressão de maior intensidade; o *staccato* encurta as notas agudas do segundo tempo, que ao órgão têm a tendência de soar mais fortes.



Figura 150 - *Limoges*. Guillou, *comp.* 20-22.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Seção B – Esta seção contrastante apresenta mudança de metro, inversão dos motivos escalares e menor índice de notas repetidas.

Wills e John transcrevem de modo muito semelhante ao original. Blarr e Guillou colocam duas vozes no *Ped* para realizar os *sforzandi*. Blarr registra o *Ped*, com base 2', pedindo no *comp.* 5 a adição de 1', se possível. Pede no prefácio, para que do *comp.* 16 em diante, os acordes sejam tocados em outro teclado com registros mais fortes, apesar de não fazer nenhuma alusão a isto, na partitura. Diferencia as Seções A e B produzindo os *sf* de A, com notas solo de *Ped* e os de B com notas duplas, procedimento de adição de vozes, que aumenta o volume.

Coda – Com função de ponte de ligação ao Quadro *Catacombae*, apresenta uma alternância de notas solo e acordes, estando os últimos, posicionados nos contratempos, como se vê na figura 151. O volume dos acordes é aumentado por conterem mais notas, o que não se configura em um problema quando tocados ao piano, pois é possível produzir intensidades diferentes, ressaltando mais as notas da *m.e.*. Se a transcrição para órgão for literal e sem indicações de registo e teclados, o transcritor delegará ao intérprete a solução deste problema musical. Se tocar em dois teclados diferentes, poderá registrar com maior volume o das notas solo, mas se tocar em um único teclado, deverá alongar a duração das mesmas e diminuir a dos acordes. Criará assim uma ilusão auditiva, dando a impressão de que as notas solo são mais intensas que os acordes.

Meno mosso sempre capriccioso

poco accel.

attaca

Figura 151 – *Limoges*. R-Korsakow, comp. 37-40.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Blarr, Wills e John fazem transcrição literal das notas. Blarr emprega sinais de repetição, para evitar a repetição gráfica do *comp.* 37. Wills indica o uso do *Rec* de Lingüetas de 8' e 4', para a obtenção de maior volume e riqueza harmônica. John utiliza o *GO*, ao qual acrescenta diversos registros: Fundos de 8' e 4', Lingüetas de 8' e 4' e opcionalmente, Lingüeta suave de 16', se o órgão tiver (*G.P.R.: Fonds 8', 4', mixtures, cornets, mutations – Anches 8', 4', (16' petite anche)*)).

Como se vê na figura 152, Guillou resolve o problema proposto criando dois planos texturais diferentes, no mesmo teclado e com o mesmo timbre. A *m.e.* toca uma monodia ligada e a *m.d.* acordes nos tempos fortes, que garantem sua maior intensidade pelo acréscimo de vozes. Empregará novamente esta figuração de acordes com bordaduras e arpejos na *m.d.* no Quadro *Baba Yaga* (*comp.* 75-81) e na cadência que leva ao último Quadro da suíte.

17

trill

38

39

40

allucra

Figura 152 - *Limoges*. Guillou, *comp.* 37-40.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.13. *Catacombae* (*Sepulcrum romanum*) [lat. Catacumbas (Sepulcro romano)]



Figura 153 – *Catacombae*, Hartmann²²⁴.
Fonte: <http://en.wikipedia.org>.

*Largo. Centro Si. Segundo Russ*²²⁵, a coda de *Limoges* nos tira do ocupado mercado e nos coloca nas catacumbas parisienses. Eis sua descrição de *Catacombae*: “A aquarela mostra Hartmann, Vasily Kenel (um amigo da academia) e seu guia, de costas para nós, examinando as catacumbas com um lampião. À direita, há uma grande gaiola com uma pilha cheia de crânios que nos encaram”.

224. Op. Cit., Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition>. Acesso em: 20 maio 2007.

225. Op. Cit., 1999, p. 45.

Este quadro inspirou Moussorgsky a compor um coral com acordes longamente sustentados e grandes diferenças dinâmicas, que pode ser conferido na figura 154. O coral apresenta grande ganho sonoro e emocional quando transcrito para órgão, devido à possibilidade de manter seus sons prolongadamente, sem perda de intensidade. Corroborando este conceito, Russ²²⁶ comenta o fato deste Quadro, não ter uma concepção sonora idiomática própria do piano, pois “o crescendo do *comp.* 3 e os diminuendos e notas sustentadas sobre as quais o pianista não tem controle, todos apontam para uma concepção orquestral”.

8 Catacombæ Sepulcrum Romanum

Largo

The image shows a musical score for the piece '8 Catacombæ' by R. Korsakow. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Largo' and includes dynamic markings: *ff*, *p*, *cresc.*, *ff sf*, *p dim.*, *ff sf*, *p dim.*, *ff sf*, *dim.*, *p*, *pp*, *ff*, *p*. The second system includes: *poco a poco cresc.*, *dim.*, *ff*, *f dim.*, *p*, *ff*, *p*. The score is written in 3/4 time and features sustained chords and dynamic contrasts.

Figura 154 - *Catacombæ*. R-Korsakow, *comp.* 1-30.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Vemos na figura 155, que Blarr transcreve os onze primeiros *comp.* literalmente, sem oitavar a *m.e.* e utiliza o *Ped* exclusivamente para aumentar a tessitura e o volume nos *sf*. Os últimos oito *comp.*, são conferidos ao manual,

226. Op. Cit., 1999, p. 46.

tendo apenas duas intervenções do *Ped* nos momentos de maior volume sonoro. Cria assim, maior contraste com os *comp.* de sonoridades mais suaves.

VIII Catacombae
(Sepulcrum romanum)

The image shows a musical score for the piece 'VIII Catacombae (Sepulcrum romanum)' by Blarr, composed in 1981. The score is written for piano and is marked 'Largo'. It consists of two systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes markings for 'cresc.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo). A section labeled '16' Basis' is indicated. The second system begins with 'poco a poco cresc.' and continues with various dynamic markings including *dim.*, *ff*, and *pp*. The piece concludes with the instruction 'ritacca'.

Figura 155 - *Catacombae*. Blarr, comp. 1-30.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

John obtém a dinâmica *ff* pelo acoplamento de três manuais. Emprega uma reginação de coro composta de Fundos 16', 8', 4' e Lingüetas (16' opcional) 8', 4', sem Misturas nos manuais. Obtém o equilíbrio sonoro com a base de 32' no *Ped* (G.: Fonds 16', 8', 4', Anche 8' – R.: Tutti sans mixtures et anches 4'; P.: Fonds 16', 8', Anches (16'), 8', Copulas Péd.: Fonds 32', 16'). Utiliza a caixa expressiva e toca os acordes de dinâmica *p* no *Rec*. Seus procedimentos podem ser vistos na figura 156.

13. CATACOMBAE

G.: Fonds 16', 8', 4', Anche 8'
 R.: Tutti sans mixtures et anches 4'
 P.: Fonds 16', 8', Anches (16'), 8', Copulas
 Péd.: Fonds 32', 16'

Largo e sostenuto

Figura 156 - *Catacombae*. John, *comp.* 1-4.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

A seguir, ressalta a melodia (*comp.* 18-22), ao unir os registros do *Pos* e do *Rec* e acompanhá-la no *Rec*. Volta para o *GO* com dinâmica *ff* (*comp.* 22). Em todo este Quadro, John utiliza uma registoção de eco, tocando *ff* no *GO* e *p* no *Rec*. Veja na figura 157.

Figura 157 - *Catacombae*. John, *comp.* 16-30.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Como se vê na figura 158, Guillou também valoriza a melodia com registo de solo (*Cornet*) e acompanhamento suave (*Flûte 8'*). Diferentemente de

todos os outros, acrescenta um trilo na pedaleira (*comp.* 22). Retira aos poucos, o acorde final a onze vezes, causando uma rarefação da textura que favorece o diminuendo acentuado pelo fechamento da caixa expressiva. Ainda no *levare* do último *comp.*, antecipa o próximo Quadro, colocando o início do trêmulo com uma reginação de Flauta 4' mais trêmulo mecânico. Não realiza este trêmulo pela alternância de oitavas e sim com a rápida repetição da mesma nota.

The image shows a musical score for 'Catacombae' by Guillon, measures 17-30. The score is in 4/4 time and features a Cornet solo (measures 17-23) and a Flute 8' solo (measures 24-30). The Flute 4' solo (measures 24-30) is marked 'Tremolo'. The score includes dynamics such as 'pp', 'ff', and 'dim. molto'.

Figura 158 - *Catacombae*. Guillon, *comp.* 17-30.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.14. *Con Mortuis in Lingua Mortua* [lat. Com os Mortos em Língua Morta]

Andante non troppo, com lamento. Centro Si. Este e *Catacombae* são os trechos mais introspectivos da suíte. As próprias palavras de Moussorgsky

escritas na margem direita da partitura e citadas por Bricard²²⁷ nos introduzem em sua atmosfera lúgubre: “... O espírito criativo do saudoso Hartmann me conduz e me direciona aos crânios – uma luz pálida irradia do interior dos crânios”. Segundo Russ²²⁸, os dois Quadros refletem a morbidez de Moussorgsky à época de sua composição, informando-nos que a morte era um tema recorrente em sua obra.

Este Quadro, cujo início vemos na figura 159, é realizado por meio de um tremular constante na região aguda (*m.d.*), com variações do tema *Promenade* no grave (*m.e.*). A apresentação deste tema alterna harmonizações a três vezes na região média do piano e melodia oitavada na região grave. Russ²²⁹ comenta sobre as dificuldades de execução deste trecho: “‘Con mortuis’ não é uma peça fácil com seu trêmulo agudo, que emerge de lugar algum e tendo que fluir suavemente, mesmo quando as partes graves são ricamente dobradas [...]”.

Con mortuis in lingua mortua

Andante non troppo, con lamento



pp

il canto mare.

Figura 159 - *Con Mortuis in Lingua Mortua*. R-Korsakow, comp. 1-4.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Os transcritores resolveram o problema do trêmulo de formas diferentes. Blarr pede um registro oscilante, com adição de trêmulo mecânico (*Schwebung 8' + Tremolo*). A confrontação das duas oitavas provoca um acréscimo de intensidade nos batimentos da regisração. Este procedimento,

227. Op. Cit., MOUSSORGSKY apud BRICARD, 2002, p. 14.

228. Op. Cit., 1999, p. 46, (Tradução da autora).

229. Op. Cit., 1999, p. 46.

provavelmente, é a solução que este transcritor escolheu para resolver o problema de atraso²³⁰ nos órgãos de tração pneumática, ainda presentes nas igrejas e salas de concertos à época da realização desta transcrição (1979). Veja este procedimento na figura 160.

The image shows a musical score for the piece 'Con Mortuis in Lingua Mortua' by Blarr, measures 1-6. The score is written for piano and is in 3/4 time. The tempo is 'Andante non troppo, con lamento (Con mortuis in Lingua mortua)'. The right-hand part (R.H.) is marked with a tremolo effect, indicated by the text '(8' Schwebung + Tremolo)' and 'pp'. The left-hand part (L.H.) is marked with 'il canto marcato' and 'pp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A measure rest is indicated by '8' + 16''.

Figura 160 - *Con Mortuis in Lingua Mortua*. Blarr, comp. 1-6.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills realiza o trêmulo por meio da combinação de três registros de solo 8': duas Lingüetas e um Flautado, mais especificamente, Oboé, Voz Humana e Flauta (*Sw. Flute 8' Oboe Vox Humana Trem. Sw. To Gt.*). Devido às diferentes configurações dos harmônicos destes registros, ocorre um batimento natural, que é especialmente mais intenso entre as duas Lingüetas. Esse batimento é reforçado com a adição do trêmulo mecânico. Veja este procedimento na figura 161.

230. Tempo que leva para se perceber o som após a tecla haver sido pressionada.

Con Mortuis in Lingua Mortua

Gt. Flute 8'
Sw. Flute 8' Oboe Vox Humana Trem. Sw.to Gt.
Ped. Bourd. 16' + Sw.

Andante non troppo, con lamento
gva

518

Sw. *pp*

Gt. *p* *il canto marcato*

Figura 161 - *Con Mortuis in Lingua Mortua*. Wills, comp. 1=518\3=520.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

John faz uma transcrição literal registrada com Flauta 8', utilizando a alternância de oitavas com o acréscimo de trêmulo mecânico. Note-se que esta solução, só pode ser realizada em órgãos de tração mecânica, com emissão e repetição rápida. Em outros tipos de tração, a alternância de oitavas será percebida apenas como um efeito especial, sem distinção das notas. Veja este procedimento na figura 162.

14. PROMENADE. CON MORTUIS IN LINGUA MORTUA

Andante non troppo, con lamento
Flûte 8', tremolo

8ve

pp

Quintaton 8' (ou Anche douce)

Fond' 16' ou Fond 32',
Basson 16'

Figura 162 - *Con Mortuis in Lingua Mortua*. John, comp. 1-3.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

A regisração pedida por Guillou para execução do trêmulo é indicada no Quadro anterior: Flauta de solo 4' e trêmulo mecânico (*Flûte 4' solo Tremolo*). Realiza-o pela repetição de notas, sem a usual alternância de oitavas. O tema harmonizado com Voz Humana e trêmulo ou Voz Celeste (*Voix humaine, Tremolo ou Voix Céleste*) é tocado com a *m.e.*. Veja este procedimento na figura 163.

9. Cum mortuis in lingua mortua

Man.

Voix humaine, Tremolo
ou Voix Céleste

pp

Péd.

Fonds 32',16''

Figura 163 - *Con Mortuis in Lingua Mortua*. Guillou, comp. 1-5.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.15. Izbushka na Kur'ikh Nozhkakh (Baba Yaga) [rus. A Cabana nos Pés de Galinha (Baba Yaga)]

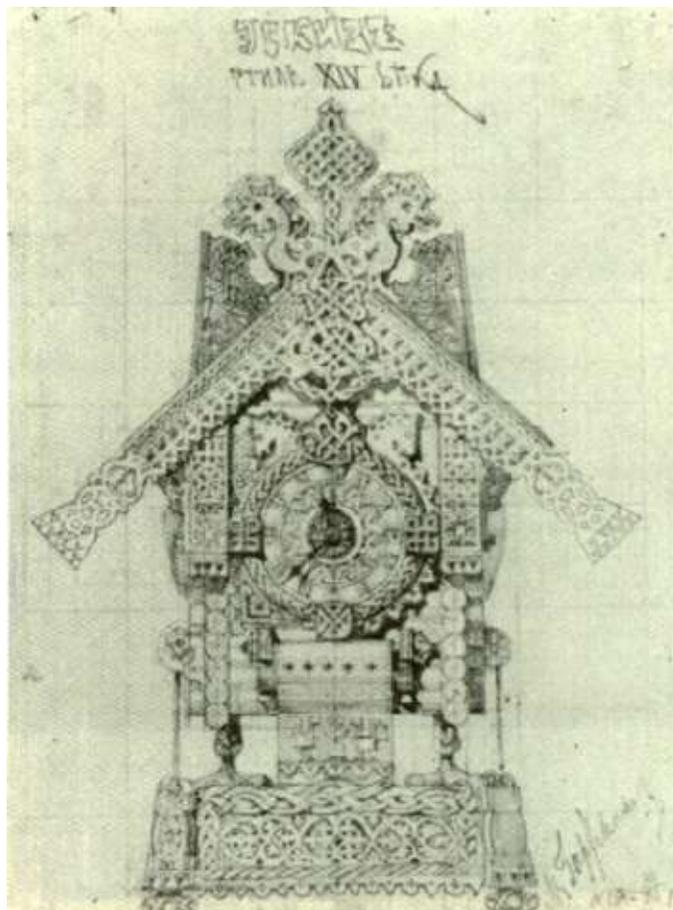


Figura 164 - *Baba-Yaga*, Hartmann²³¹.
Fonte: <http://www.henkdevlieger.nl>.

Allegro con brio, feroce (A), *Andante mosso* (B) e *Allegro molto* (A').
Centro Dó. Este é o desenho do projeto de Hartmann para um relógio em forma de cabana com pés de galinha, pertencente à bruxa *Baba-Yaga*, personagem do folclore russo. Russ²³² informa que, segundo a lenda, ela vive no recôndito das florestas em uma casa, cujos pés de galinha permitem direcioná-la para mirar

231. HARTMANN, Victor. Quadro *Baba Yaga*. Disponível em: <<http://www.henkdevlieger.nl/pictures%20at%20an%20exhibition.htm>>. Acesso em: 20 maio 2008.

232. Op. Cit., 1999, p. 47.

cada infeliz recém-chegado. Segundo essa lenda, ela come criancinhas perdidas e amassa seus ossos no pilão que usa para voar. Com uma vassoura, apaga os rastros de seus vãos.

Nas suas considerações sobre interpretação, Russ menciona que, dando à semínima o valor de 120 M.M., cada compasso terá a duração de um segundo, dando a impressão de um gigantesco relógio, devido ao ritmo mecânico deste Quadro.

A peça é dividida da seguinte forma: Seção A (*comp.* 1-94 / ponte para B *comp.* 75-94), Seção B (*comp.* 95-122 / ponte para A' *comp.* 119-122) e Seção A' (*comp.* 122-212 / ponte para o Quadro final *comp.* 187-212).

Seção A – Os 32 *comp.* de sua introdução são impactantes. Inicialmente são valorizados saltos descendentes, permeados de pausas, terminando sempre em sol. Veja na figura 165.

9 Die Hütte auf Hühnerfüßen
La cabane sur des pattes de poule – The Hut on Chicken's Legs
Baba-Yaga

Allegro con brio, feroce

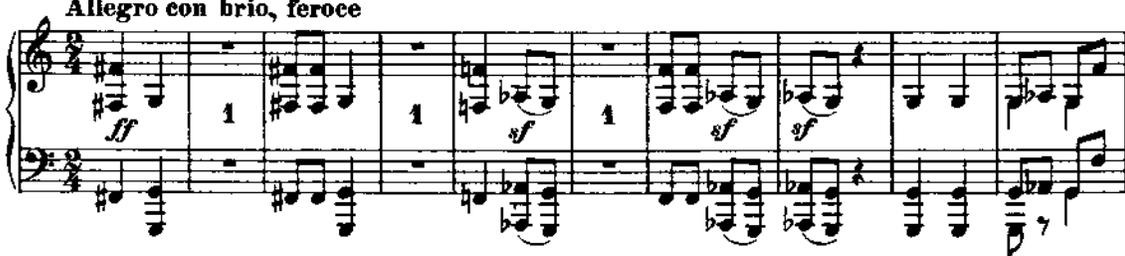


Figura 165 – *Baba-Yaga*. R-Korsakow, *comp.* 1-10.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Depois de reafirmar o pedal de sol por dois *comp.*, é iniciado e repetido a cada dois *comp.* um ostinato ascendente de 4^{as} justas cromáticas (*comp.* 17), ao qual são adicionados acordes com apojeturas em movimento contrário a partir do *comp.* 25. O tema principal, harmonizado a quatro vozes, é apresentado na região

aguda sobre um pedal de sol com bordaduras (*comp.* 33), como se vê na figura 166.



Figura 166 – *Baba-Yaga*. R-Korsakow, *comp.* 31-36.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Por seu caráter agressivo, os transcritores optaram por uma registoção em *Organo Pleno* com acoplamento para o *Ped*, designando uma nota para cada mão no *GO* e uma para o *Ped*. As oitavas de reforço harmônico são obtidas pelas oitavas dos registros mais agudos. Transcreveram as seqüências de 4^{as} no *Ped* e dividiram os acordes da *m.d.* entre as duas (*comp.* 25-30). No mesmo teclado, alguns dobraram os acordes acrescentando intensidade ao trecho.

Seguindo todos, o mesmo princípio, notamos pequenas diferenças na forma de grafar o texto: Blarr é o único que designa oitavas alternadas para cada mão, facilitando o toque *non legato*, condizente com o caráter deste trecho. Veja na figura 167, que Blarr não prescinde das oitavas, as quais poderiam ser obtidas apenas pela registoção.

40

IX Die Hütte auf Hühnerfüßen *)

(Baba-Jaga)

Allegro con brio, feroce

16' - Basis

Figura 167 – *Baba-Jaga*. Blarr, *comp.* 1-13.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

No ostinato, Blarr realiza os acentos por acréscimo de notas no *Ped* (*comp.* 17-24). A partir do *comp.* 25, o ostinato é transferido para a pedaleira. Também divide os acordes entre as mãos, como pode ser visto na figura 168.

*) Dieser Titel ist im Original russisch

Figura 168 – *Baba-Jaga*. Blarr, *comp.* 23- 30.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

A partir do *comp.* 33, o mesmo autor, reforça o baixo com o uso do *Ped.*, como vemos na figura 169.

Figura 169 – *Baba-Jaga*. Blarr, *comp.* 31-39.
Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Suprime, a partir do *comp.* 57, a oitava superior da *m.d.*, a qual é obtida pela registoção. Pede o acréscimo de registo de 16' (*comp.* 61) no manual, ampliando a tessitura da melodia com a adição de uma oitava grave. Os *sf* são realizados no *Ped*, que estando acoplado, tem registoção mais forte. Estes procedimentos são mostrados na figura 170.



Figura 170 – *Baba-Jaga*. Blarr, comp. 59-69.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Como vemos na figura 171, Wills nomeia os teclados a serem utilizados e indica a seguinte registoção para três manuais e pedaleira: Solo = Trompete ou Tuba (*Solo: Trumpet or Tuba*); GO = Fundos de 16' até Misturas (*Gt. Fonds. 16' to Mixt*); Rec = Tutti com a caixa expressiva aberta e acoplado ao GO (*Sw. Full (Box open) Sw. to Gt*); Ped = registros de 16' e 8' com acoplamento do Rec e do GO (*Ped. 16', 8' + Sw. & Gt.*). Inicia com dinâmica *ff*, fecha a caixa expressiva na pausa do *comp. 8=546* para gradualmente abri-la e realizar o crescendo, que culminará no *ff* do *comp. 25=564*.

Solo: Trumpet or Tuba
 Gt. Fonds. 16' to Mixt.
 Sw. Full (Box open) Sw.to Gt.
 Ped. 16'8' + Sw. & Gt.

Allegro con brio, feroce (♩ = 168)

539 *ff*

546 (Box shut)

Figura 171 - *Baba Yaga*. Wills, comp. 1=539\14=552.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Além da abertura da caixa expressiva, acresce o número de vozes, para obter a dinâmica *ff* (comp. 25=563\27=565), procedimento registrado na figura 172.

Figura 172 - *Baba Yaga*. Wills, comp. 22=560\27=565.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Wills cria três texturas distintas: uma alternância das notas fá# e sib sustentadas pela *m.e.*, uma seqüência de acordes destacados com a *m.d.*, e movimentos de oitavas com os pés, que podem ser conferidas na figura 173.

Figura 173 - *Baba Yaga*. Wills, comp. 40=578\45=583.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

John, não indica a dinâmica nem a regização. No entanto, consegue o efeito *ff* desejado ao acoplar o *GO*, o *Pos*, o *Rec* e o *Ped* com a indicação: *Tutti* para os manuais - *Tutti tirasse (G.) P.R.* para o *Ped*. No ostinato (*comp.* 17-24), cria acentos com 4^{as} harmônicas na pedaleira, adicionando a expressão *détaché*, no *comp.* 17. Vemos na figura 174 os acentos criados pelo *Ped*.



Figura 174 - *Baba Yaga*. John, *comp.* 19-24.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Duplica as notas da *m.d.* e dobra as 3^{as} na *m.e.* (comp. 25-28). No *comp.* 33, divide os acordes da seguinte maneira: suprime a linha do baixo original, passando o tenor para o *Ped*, indica *staccati* para os acordes da *m.e.* e realça a melodia da *m.d.* com um *legato*. Essas articulações diferentes e concomitantes diferenciam e dão maior clareza às três texturas, como pode ser visto na figura 175.



Figura 175 - *Baba Yaga*. John, *comp.* 25-36.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Vemos na figura 176, que John cria outro tipo de textura: - no *Rec* (*m.e.*), acordes estáticos, - no *GO* (*m.d.*), intervalos descendentes, com alternância de dobramentos para aumentar e diminuir a intensidade de acordes repetidos, com regisração mais forte por acoplamento, - no *Ped*, a linha do baixo com saltos de oitava em *staccato* (*comp.* 41-56).

Figura 176 - *Baba Yaga*. John, comp. 43-48.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou não indica a regisração deste trecho, pedindo apenas um *fff* sem registros de 16' para o manual (*fff sans 16'*). É o único que utiliza a possibilidade de alternar timbres e movimento estereofônico pela alternância do manual e da pedaleira, se não estiverem acoplados. Veja sua grafia na figura 177.

10. La cabane sur des pattes de poules (Baba-Yaga)

Allegro con brio, feroce

Figura 177 – *Baba-Yaga*. Guillou, comp. 1-8.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Como os demais transcritores, Guillou inicia o ostinato no manual, produzindo os acentos com o acréscimo de intervalos harmônicos de oitavas no *Ped.* Quando o ostinato passa para o *Ped* (*comp.* 25), duplica as notas dos acordes escrevendo a cinco vozes manuais para obter equilíbrio de dinâmica. Seu procedimento pode ser visto na figura 178.

Figura 178 – *Baba-Yaga*. Guillou, *comp.* 17-29.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Segundo Bricard²³³, os ornamentos encontrados na edição de R-Korsakow (*comp.* 74 e 186), provavelmente introduzidos por ele, foram reproduzidos em diversas outras edições de piano e transformados em *glissandi* na versão orquestral de Ravel. Como vemos na figura 179, este ornamento, que

233. Op.Cit, 2002, p. 54.

preenche o salto de 7ª menor com uma rápida seqüência de notas ascendentes, cria maior expectativa para o movimento descendente da Ponte para a Seção B.

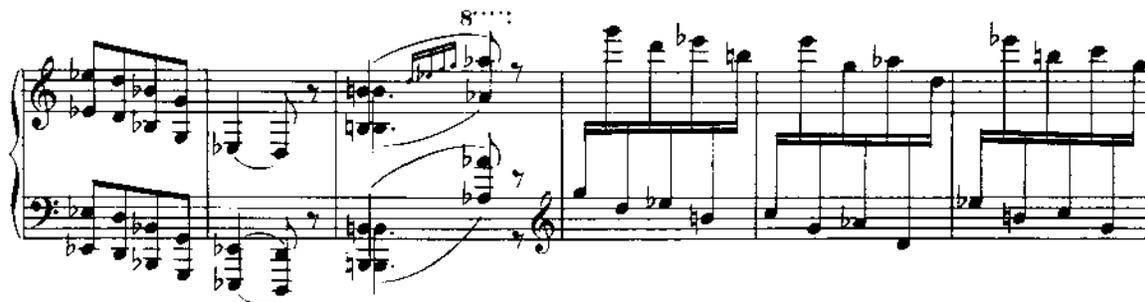


Figura 179 – *Baba Yaga*. R-Korsakow, *comp.* 72-77.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Pudemos constatar que as transcrições para órgão trazem duas maneiras opostas de tratar este ponto culminante. O ornamento é eliminado por Blarr e Wills e transformado por John e Guillou, como veremos a seguir.

John substitui a *mezza-tirata*²³⁴ por *glissandi* concomitantes (*m.d.* e *Ped*), cabendo recordar que, dependendo da acústica, este será um objeto sonoro bastante diferente do restante da peça, pois as notas estarão muito ligadas, sobrepondo-se umas às outras, criando um *cluster*. Veja seu procedimento na figura 180.

234. Termo explicado em: BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de La Musique*. Amsterdam: c. 1708. Cópia fac-similar. *Passim*.

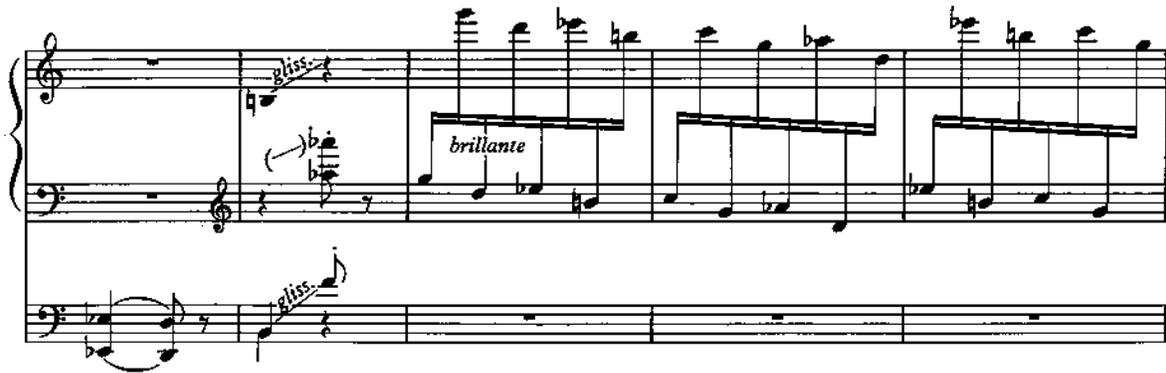


Figura 180 - *Baba Yaga*. John, comp. 73-77.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou realiza essa figuração em 3^{as} paralelas, culminando em um acorde diminuto, como vemos na figura 181.



Figura 181 - *Baba Yaga*. Guillou, comp. 72-79.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Nenhum destes dois últimos procedimentos é encontrado nas edições para piano consultadas. É interessante notar que os transcritores voltaram a utilizá-los em um contexto de descrição de personagens grotescos ou apavorantes: gnomos e bruxas.

Ponte para a Seção B – Variação melódica e rítmica do ostinato, apresentando seqüência descendente de intervalos, agora variados, em mãos alternadas e à distância de oitava. Nos últimos *comp.*, há um arrefecimento rítmico, provocado pela menor subdivisão dos tempos. Termina com nova insistência da nota sol (*comp.* 92,93), como preparação à Seção B. Veja estes procedimentos na figura 182.



Figura 182 - *Baba Yaga*. R-Korsakow, *comp.* 77-93.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Como vemos na figura 183, Blarr faz uma transcrição literal, apenas indicando o acréscimo de um registro de 16', a partir do *comp.* 81 para obter acusticamente a tessitura grave inexistente no teclado do órgão. Este procedimento, dependendo da reginação feita, poderá modificar a dinâmica, aumentando a intensidade. Se a reginação for realizada com registros Labiais, que aumentam seu brilho e riqueza harmônica à medida que sua tessitura sobe, a intensidade será mantida, mesmo com a adição do registro pedido. Contudo, se a combinação tiver Lingüetas, que possuem maior riqueza harmônica na região grave, haverá um acréscimo de intensidade.

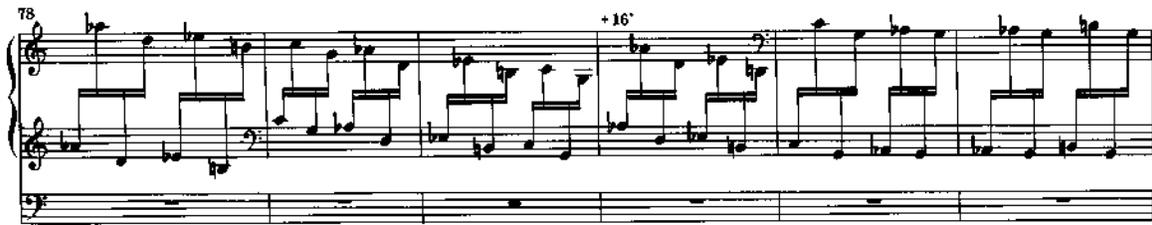


Figura 183 - *Baba Yaga*. Blarr, *comp.* 78-83.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills e John também transcrevem literalmente, mas utilizam a pedaleira para dar continuidade à tessitura grave que o manual não possui.

John passa as notas graves para o *Ped.* (*comp.* 81) e, a seguir, alterna as notas repetidas entre o manual e a pedaleira (*comp.* 84), criando diferenças de timbre e dinâmica. Este procedimento pode ser conferido na figura 184.



Figura 184 - *Baba Yaga*. John, *comp.* 78-87.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Vemos na figura 185, que John indica a transferência das mãos para o *Rec* com registoção de Trompete 8' (*Rec. Trompette 8'*) e fechamento da caixa expressiva (*comp. 93*) para diminuir a intensidade, antes de chegar à Seção B.

The image shows a musical score for Figure 185. It consists of three staves. The top staff is for the right hand of the piano, the middle staff is for the left hand, and the bottom staff is for the trombone. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *mp*, and articulation marks like *v* (accents). The trombone part is marked *R. Trompette 8'* and includes a *rec* (register) marking. The score concludes with a double bar line and a common time signature *c*.

Figura 185 - *Baba Yaga*. John, *comp.* 88-94.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou dobra os tempos da *m.e.* e acrescenta acordes com bordaduras na *m.d.* (*comp. 75-77*), os quais são substituídos por uma figuração com trechos escalares ascendentes, que introduzem trilos (*comp. 81-84*). Há nestes últimos *comp.*, uma sobreposição de dois planos texturais contrastantes: o original de Moussorgsky na *m.e.* e esse novo, criado por Guillou na *m.d.*. Compare a transcrição de Guillou, que se encontra na figura 186, com o texto original de Moussorgsky, na figura 182.

Figura 186 - *Baba Yaga*. Guillou, *comp.* 74-85.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Seção B – É criado um clima sombrio com um trêmulo de 3ª menor na *m.d.*, enquanto se ouve o tema da bruxa *Baba Yaga* na *m.e.*. Veja a figura 187.

Andante mosso

p

non legato

Figura 187 - *Baba Yaga*. R-Korsakow, *comp.* 95-98.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

A seguir, há uma continuidade do trêmulo e do tema, com súbitas e bruscas intervenções ascendentes na região aguda, como se vê na figura 188.

m.f.

non legato

ten.

m.f.

ten.

Figura 188 - *Baba Yaga*. R-Korsakow, *comp.* 107-111.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Blarr indica a dinâmica *p* para a interpretação do trilo, sem especificar nenhum manual em particular. Pede no final do *comp.* 95, o acréscimo de registros de 8' e 16' para o *Ped*, aumentando a intensidade em virtude da exposição do tema. Veja na figura 189.



Figura 189 - *Baba Yaga*. Blarr, *comp.* 84-95.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Pode ser visto na figura 190 que, logo a seguir (*comp.* 104), Blarr pede mais registros de 16' e 8', provavelmente do GO, com o intuito de balancear a tessitura e intensidade do diálogo que ocorre entre o tema do *Ped* e as breves intervenções do manual. Este acréscimo de registro recebe uma indicação na nota de rodapé da partitura: *korrespondierende Farben!* (cores [timbres] correspondentes!). Veja a nota de rodapé na figura 191.



Figura 190 - *Baba Yaga*. Blarr, *comp.* 102-104.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Quando os intervalos melódicos ascendentes são transformados em tríades, Blarr os faz tocar no manual (*comp.* 108), com o acréscimo de registros de 8' e 16' no *Ped* para equiparar o volume. Indica o uso da caixa expressiva para a execução dos crescendos e diminuendos (*comp.* 116-120) e apenas indica as dinâmicas, sem especificar os registros nos *comp.* que antecedem o forte retorno

do tema inicial no *comp.* 123. Evidentemente os organistas retirarão os registros necessários, começando pelos mais fortes para atingir o *ppp* do *comp.* 122.

Figura 191 - *Baba Yaga*. Blarr, *comp.* 107-112.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills transfere a melodia para o *Ped* (*comp.* 96=634) e torna praticamente indistinto o trilo, pela adição de outro em movimento contrário, na oitava superior. Esse trêmulo duplo é realizado em toda a Seção B, com exceção dos *comp.* em que há diálogo entre os pés e a *m.d.*. Nesses, somente a *m.e.* continua o movimento tremular. Veja este elemento original na figura 192.

Figura 192 - *Baba Yaga*. Wills, *comp.* 96=634.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Ponte para *Bogatyrskie Vorota (vo stol'nom gorode vo Kieve)* - É iniciada da mesma forma que a anterior (*comp.* 75-94), contudo inversamente a ela, cresce em intensidade e vigor. É iniciada com uma linha melódica alternada entre as mãos, que recebe sucessivos dobramentos de oitava. Traz a indicação de expressão *poco ritard* (antepenúltimo *comp.*) e a expressão *attacca* (último *comp.*) em preparação à entrada do Quadro final. Confira na figura 193.

Figura 193 - *Baba Yaga*. R-Korsakow, *comp.* 194-211.
Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Todos os transcritores fazem a ponte para o último Quadro de forma literal, mas Guillou introduz elementos originais e adiciona quatro *comp.*:

- a) coloca 3^{as} paralelas na *mezza-tirata* (*comp.* 186);
- b) adiciona um *comp.* com quiáltera e o termo a *piacere* (*comp.* 187);
- c) introduz fragmentos escalares na *m.d.*, mantendo a seqüência descendente original na *m.e.* (*comp.* 188-196). Veja na figura 194.

Figura 194 - *Baba Yaga*. Guillon, comp. 178-190.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

As modificações apresentadas nos *comp.* 186 a 196 são o prenúncio das alterações que transformarão esta ponte em uma passagem de bravura. A partir do *comp.* 188, Guillon inicia uma seqüência de *mezzi-tiratti*, que aos poucos são transformadas em trilos duplos de 3^{as} (*comp.* 203, 204), acompanhados por escalas de terças harmônicas no *Ped.* Com a inserção deste novo material, transforma a versão original de Moussorgsky, em uma cadência que exige grande virtuosismo do intérprete. Compare os 18 *comp.* finais desta cadência na figura 195 com os de Moussorgsky na figura 193²³⁵.

235. Correspondência de *comp.* figura 193 *comp.* 194 = figura 195 *comp.* 197.

197

203

207

accelerando

211

Figura 195 - *Baba Yaga*. Guillou, comp. 197-215.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

2.2.16. Bogatyrskie Vorota (vo stol'nom gorode vo Kieve) [rus. O Portal dos Cavaleiros. (Na Antiga Capital, Kiev)]



Figura 196 – Bogatyrskie Vorota (vo stol nom gorode vo Kieve), Hartmann²³⁶.
Fonte: <http://www.iteaonline.org>.

Allegro alla Breve. Maestoso. Con grandezza. Centro Mib. Segundo Bricard²³⁷, este Quadro foi submetido por Hartmann a um concurso, para a

236. THORNTON, Michael. A Meaningful Approach to "Pictures at an Exhibition". In: *ITEA Journal* [on line] da International Tuba Euphonium Association. VI 31, Nr 4, Summer 2004. Disponível em: <<http://www.iteaonline.org/1971/Journal/31N4/31N4Mussorgsky.php>>. Acesso em: 20 maio 2008.

237. Op. Cit., 2002, p. 15.

construção de um Arco de Triunfo, na cidade de Kiev, que seria erigido para a entrada triunfal do Czar Alexander II, após a fracassada tentativa de assassinato do mesmo, por parte do jovem revolucionário Dmitry Karakosov no dia 04 de abril de 1866. O Arco, porém, não foi construído.

O esboço de Hartmann apresenta uma cúpula central em forma de elmo eslavo, com um campanário à direita, unindo o poder religioso e o militar com grande pompa. Estes elementos são traduzidos musicalmente por Moussorgsky por meio de quatro motivos principais: variações do tema *Promenade*, uma melodia coral da igreja ortodoxa *As you are Baptized in Christ*, toques de sinos e escalas.

Tal como o Quadro *Catacombae (Sepulcrum romanum)*, este se adapta perfeitamente à possibilidade de sustentação indefinida dos sons característicos do órgão, criando uma sonoridade diversa daquela criada por Moussorgsky. Pode ser dividido em três seções e coda, sendo: Seção A (*comp.* 1-46), Seção B (*comp.* 47-113), Seção C (*comp.* 114-161) e Coda (*comp.* 162-174).

Seção A – A melodia principal é apresentada sem ornamentação, em acordes prolongados com dinâmica *f* (*comp.* 1-21). Veja os *comp.* iniciais na figura 197.

THE BOGATYR GATE[®] (In the Ancient Capital, Kiev)

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza $\sigma = 84$ ($\sigma = 76$)

Figura 197 – *The Bogatyr Gate (In the Ancient Capital, Kiev)*. Bricard, *comp.* 1-7.
Fonte: Alfred Masterwork Edition, 2002.

Sua segunda apresentação, que se vê na figura 198, traz um enriquecimento harmônico pelo acréscimo, no baixo, de um pedal que enfatiza o *Centro mib* (comp. 22-29). Depois, aparece com suavidade a melodia coral *As you are baptized in Christ* (comp. 30-46), harmonizada a quatro vozes, com a indicação *senza espressione*²³⁸. Cremos que esta indicação se refere a uma condução rítmica sem rubato, já que o compositor indicou mudanças de intensidade, iniciando indicação *p*, cresce e retorna ao *p* inicial.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 23, shows a complex harmonic texture with multiple voices in both hands. The second system, starting at measure 30, is marked 'senza espressione' and 'p'. It features a four-voice setting of a melody in the upper right hand, with a bass line that includes a pedal point on B-flat. Fingerings and pedaling instructions are clearly indicated throughout the passage.

Figura 198 - *The Bogatyr Gate (In the Ancient Capital, Kiev)*. Bricard, comp. 23-38. Fonte: Alfred Masterwork Edition, 2002.

A estrutura deste Quadro oferece oportunidade para o uso de registrações contrastantes, a saber: um coro forte de Principais para a melodia inicial e um coro suave para a melodia *As you are Baptized in Christ*. Para Russ²³⁹,

238. Bricard comenta que esta foi, provavelmente, a primeira aparição deste termo, sendo a segunda, em *Le Gibet*, do tríptico *Gaspard de la Nuit*, de Ravel. Este termo, raramente é encontrado em obras para teclado. Op. Cit., 2002, p. 15.

239. Op. Cit., 1999, p. 49.

a citação deste antigo coral russo tem motivação histórica, pois Kiev foi o berço da cristandade na Rússia.

As transcrições dos primeiros *comp.* são bastante fiéis ao original de Moussorgsky, mas Guillou apresenta uma textura mais densa, com maior liberdade contrapontística.

Wills transcreve literalmente a parte manual, dando à pedaleira a linha do baixo, contudo não emprega as apojeturas graves, como vemos na figura 199. Retira a oitava inferior (*comp.* 5=754\6=755) que é obtida pela registoção, que é: GO - Fundos com base de 16' até Misturas (*Gt. Fonds. 16' to Mixt*), *Rec* - Pleno com a caixa expressiva fechada (*Sw. Full (box shut)*), *Ped* - não indicada, portanto deve ser o acoplamento do GO.

10. THE GREAT GATE OF KIEV

Gt. Fonds. 16' to Mixt.
Sw. Full (Box shut)

Allegro alla Breve,
Maestoso Con grandezza ($\text{♩} = 63$)

750

Gt. *f*

Figura 199 – *The Great Gate of Kiev*. Wills, *comp.* 1=750\6=755.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Blarr e John apresentam as apojeturas dos *comp.* iniciais, transcrevendo de forma literal a parte manual, contudo, apresentam diferenças na indicação de registoção e no uso do *Ped*.

Blarr indica a dinâmica *f* com base de 16' para o *Ped*, que é utilizado apenas como apoio harmônico nos *comp.* 6, 8 e 18.

John indica com precisão a registoção: GO – Fundos 16' opcional, 8', 4', Misturas, Cornets (Misturas graves) (*Fonds (16')*, 8', 4', *mixtures, cornets (mix. graves)*), Pos – Fundos 8', 4', e Lingüetas Suaves 16' e 8' opcionais (*Fonds 8', 4', (Petites anches 16', 8')*), Rec - Fundos 8', 4', 2' mutações, cornets, Lingüetas 16', 8' (*Réc.: Fonds 8', 4', 2', mutations, cornets, Anches 16', 8')*, Ped – Fundos 16', 8', 4', 2' e 32' opcional, Mutações e Rec acoplado (*Péd.: Fonds (32')*, 16', 8', 4', 2', *mutations Tir. R.*). Dá à pedaleira a linha do baixo grafando-a inicialmente uma oitava acima da versão pianística, devido à registoção com 32'. Adiciona os termos, *Molto sostenuto ma marcato* para o manual e *legato*, para a pedaleira. Sua transcrição é mostrada na figura 200.

16. THE GREAT GATE OF KIEV

Réc.: Fonds 8', 4', 2', mutations, cornets
Anches 16', 8'

P.: Fonds 8', 4', (Petites anches 16', 8')

G.: Fonds (16'), 8', 4', mixtures, cornets (mix. graves)

Péd.: Fonds (32'), 16', 8', 4', 2', mutations Tir R.

Maestoso. Con grandezza

G.P.R.

Figura 200 - *The Great Gate of Kiev*. John, comp. 1-6.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Em uma entrevista concedida a Michel Barone, no programa *Pipedreams*²⁴⁰, Guillou, explica sua filosofia de transcrição tocando os primeiros

240. A transcrição do último trecho desta entrevista pode ser conferida no Anexo 2 – Fonogramas. BARONE, Michael. (Entrevistador) Jean Guillou at Large. In: American Public Media: Pipedreams. Programa nº 0505 - 31 jan. 2005. Disponível em: <<http://pipedreams.publicradio.org/listings/0505>>. Acesso em: 08 maio 2006.

comp. deste Quadro ao piano e em seguida de forma literal ao órgão. Com esses exemplos o transcritor quer provar que a transcrição literal soa vazia, sendo o contraponto o idiomático do órgão. Partindo desse conceito mantém no início, o trilo duplo da Ponte anterior e adiciona escalas no *Ped*, criando uma textura mais densa. Registra o GO com um Pleno sem 16' (*ff sans 16'*). Veja sua transcrição na figura 201.

11. La grande porte de Kiev

Allegro alla breve
Maestoso con grandezza

Figura 201 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 1-4.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

A partir do *comp.* 9, provoca adensamento da textura ao indicar para a *m.e.* uma série de escalas paralelas à pedaleira, em intervalos harmônicos de 3^a. Note-se que este procedimento, apesar de exigir excelente coordenação motora, é mais fácil do que tocar escalas por movimento contrário, já que a *m.e.* tende a acompanhar a direção dos movimentos dos pés. Depois (*comp.* 18), reforça a melodia oitavada com a *m.e.*, diversificando a textura. Veja este procedimento e a sinalização de pedilhado na figura 202.

The image shows a musical score for 'La Grande Porte de Kiev' by Guillou, measures 9-18. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes several accented notes marked with a triangle symbol. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 13. Dynamics include *mf* and *ff*.

Figura 202 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, comp. 9-18.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Podemos ver na figura 203, que Blarr realiza o pedal em mi_b, sem interrupção (*comp.* 22-29), formando pedal duplo nos *comp.* 25, 27 e 29 pela adição do si_b.

Figura 203 - *Das Grosse Tor von Kiev*. Blarr, comp. 13-38.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Diferentemente, John interrompe o pedal harmônico transformando-o em um apoio harmônico nos *comp.* 24b, 25; 26b, 27. Coloca apojeturas na voz inferior, tocadas com o pé esquerdo, como podemos ver na figura 204.

Figura 204 - *The Great Gate of Kiev*. John, comp. 21-27.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou adensa ainda mais a textura nos *comp.* de pedal harmônico (*comp.* 22 em diante): indica o toque do *Ped* com notas sustentadas (*p.e.*), escala

diatônica (*p.d.*), escala cromática (*m.e.*) e coral harmonizado a quatro vozes (*m.d.*). Escolhe um manual diferente para a escala cromática, com a indicação de Trompete 8' e Misturas (*Trompette 8', Mixtures*). Este procedimento pode ser visto na figura 205. No *comp.* 25, onde há, no original, uma interrupção do pedal de *mib*, Guillou mantém o movimento escalar do pé direito e da *m.e.*. Com isso, sua transcrição segue em um crescendo textural, sem as apojaturas graves, até o final da peça.

The image shows a musical score for measures 19-22 of 'La Grande Porte de Kiev' by Guillou. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. A trumpet part is introduced in measure 21, marked 'mf' and 'Trompette 8', Mixtures'. The piano part continues with a chromatic scale in the right hand and a diatonic scale in the left hand, marked 'mf' at the end.

Figura 205 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 19-22.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Para a apresentação do coral, os transcritores reduziram drasticamente a registoção e suprimiram o *Ped.*. Blarr utiliza o termo *senza espressione* e não determina explicitamente mudança de teclado, a qual é subentendida com a indicação da dinâmica *p*. John, não menciona o termo *senza espressione*, nem a dinâmica, indicando somente a registoção suave de Flauta 8' com trêmulo (*Flute 8' tremolo*). Wills coloca o termo *senza espressione* e pede o uso de teclado expressivo (*Sw.>*), cuja registoção havia indicado no início do Quadro. Vemos sua transcrição na figura 206.

779 *p senza espressione*

Figura 206 - *The Great Gate of Kiev*. Wills, comp. 30=779\36=785.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Guillou pede uma dinâmica *pp* e indica a registoção Voz Humana 8' e 16' (*Voix humaine 8', 16'*), que faz o coral soar uma oitava abaixo, em provável analogia aos coros masculinos da igreja ortodoxa. Não menciona o termo, *senza espressione*. Veja este exemplo na figura 207.

29 *Voix humaine 8', 16'*

Figura 207 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, comp. 29-34.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Hesford, comentado pela primeira vez em nosso estudo, fez um arranjo ou versão simplificada para organistas de nível técnico intermediário, na qual muda a armadura de clave para evitar os acidentes recorrentes do original e facilitar a leitura. Sua versão pode ser vista na figura 208.



Figura 208 – *The Great Gate of Kiev*. Hesford, *comp.* 28-36.
 Fonte: Fentone Music F 187, 1983.

Seção B – Nesta seção, o tema em acordes é reapresentado com escalas oitavadas na região aguda (*comp.* 47-54), havendo inversão de tessitura do tema em acordes, que passa para a região aguda enquanto as escalas continuam em movimento descendente, abrangendo praticamente toda a extensão do piano (*comp.* 55-63). Estas escalas conferem uma maior movimentação e aumentam a excitação até o retorno do coral, que se dará no *comp.* 64. Veja estas variações do tema na figura 209.



Figura 209 - *Das Grosse Tor von Kiev*. R-Korsakow, *comp.* 46-55.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Encontramos quatro procedimentos diferentes nas transcrições para órgão, devido à menor extensão de seus teclados. Blarr transcreve literalmente, apenas suprimindo uma das oitavas. Na primeira vez (*comp.* 47-54), suprime a oitava inferior e faz a seqüência descendente, com uma repetição de oitava (*comp.* 47-48) pela não existência das notas da oitava superior no teclado do órgão. Quando da inversão das mãos nos *comp.* 55-63, as oitavas são reforçadas pela pedaleira. Veja na figura 210.

The image displays two systems of musical notation for an organ. The first system, starting at measure 39, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. A large slur covers the first four measures. The second system, starting at measure 50, shows the continuation of the piece, with the treble clef playing a more active melodic line and the bass clef providing harmonic support. A dynamic marking 'f energico' is present in the first system.

Figura 210 - *Das Grosse Tor von Kiev*. Blarr, *comp.* 39-55.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills faz duas vezes a escala na mesma tessitura de Blarr, mas com grafias diferentes (*comp.* 47=796\48=797) e suprime uma das oitavas, que é dada pela regisração. Usa o *Ped* para reforçar a melodia, como vemos na figura 211.

Figura 211 - *The Great Gate of Kiev*. Wills, comp. 43=792\51=800.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

No momento da inversão, coloca as escalas somente na pedaleira com os acordes divididos entre as mãos para facilitar o legato, como vemos na figura 212.

Figura 212 - *The Great Gate of Kiev*. Wills, comp. 55=804\57=806.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Para não perder o efeito das escalas oitavadas, John as designa à *m.d.* em uma figuração de oitavas alternadas, garantindo dessa forma, o *legato* desta passagem. Este procedimento pode ser visto na figura 213.

The image shows a musical score for piano and pedal. The piano part consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a series of chords and then a rapid ascending scale. The left hand (bass clef) plays a series of chords and then a rapid descending scale. The pedal part is a single staff with a series of notes. Performance instructions include 'G.P.R. Tutti', 'energico', 'P.R. Tutti (marcato)', and 'Ped. Tutti legato'.

Figura 213 - *The Great Gate of Kiev*. John, *comp.* 42-47.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Veja na figura 214 que, para dar continuidade à subdivisão rítmica da pedaleira e solucionar o problema de sua extensão, John escreve notas repetidas dentro da mesma oitava (*comp.* 63). Indica no *comp.* 63, a regisração de Lingüeta solísticas de 16', 8' e 4' (*Solo Anches 16', 8', 4'*) para o coral que começará no *comp.* seguinte.

The image shows a musical score for piano and vocal. The piano part consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a series of chords and then a rapid ascending scale. The left hand (bass clef) plays a series of chords and then a rapid descending scale. The vocal part is a single staff with a series of notes. Performance instructions include 'Solo Anches 16', 8', 4''.

Figura 214 - *The Great Gate of Kiev*. John, *comp.* 62-63.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Vemos na figura 215 que Guillou, em um *ff* sem registros de 16' (*ff sans 16'*), acrescenta mais elementos à sua já adensada textura, passando o tema harmonizado em até três vozes para o *Ped* (*comp.* 47), acompanhado de duas texturas diferentes no *GO*: 3^{as} paralelas em figuração de tercinas escalares e acordes com diferentes figurações rítmicas. Essas duas texturas se entrelaçam, passando sucessivamente de uma mão para a outra, em uma polirritmia que não havia sido apresentada por Moussorgsky, nem por nenhum editor ou transcritor. A figuração acordal da *m.e.*, iniciada no *comp.* 47, foi introduzida por Guillou, primeiramente no trecho de bravura do Quadro *Limoges* (*comp.* 37) e depois na ponte do Quadro *Baba Yaga* (*comp.* 75-77).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 42 to 50. It features a treble clef staff with a melodic line containing tritones and triplets, and a bass clef staff with a dense accompaniment of tritones and triplets. The second system covers measures 48 to 50, showing a continuation of the complex texture with multiple voices and tritones. The score is marked with dynamics like 'ff sans 16'' and 'ff'.

Figura 215 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 42-50.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Vemos na figura 216, a partir do *comp.* 59, que Guillou substitui a textura acordal do *Ped* por escalas que serão oitavadas no *comp.* 63. As escalas da *m.e.* são tocadas em 3^{as} paralelas e em relação de polirritmia com o *Ped*. É criado assim, um grande contraste entre esta apresentação da melodia inicial (movimentada, polirrítmica, *ff*, com muito brilho dado pelos registros agudos) e a apresentação do coral religioso (sustentado, homorrítmico, *pp*, menos brilhante) que vem a seguir.

Figura 216 – *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 59-67.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

Embora Moussorgsky indique a dinâmica *ff* na reapresentação do coral ortodoxo (*comp.* 64), alguns revisores a mudam para *p*, provavelmente com o intuito de obter um efeito de analogia dinâmica entre as duas apresentações. O início deste coral pode ser visto na figura 217. Note o, provável, erro de edição: *sempre espr.* em vez de *senza espr.*



Figura 217 - *Das Grosse Tor von Kiev*. R-Korsakow, *comp.* 62-68.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Para o coral, as edições de Lamm, Bricard e Blarr repetem a indicação *senza espressione*, e novamente, todos os transcritores retiram o *Ped*.

Blarr, na segunda apresentação do coral, pede a dinâmica *ff* e o uso de crescendo, o que nos indica seu desejo de que este trecho seja tocado em teclado expressivo ou com registros expressivos acoplados ao manual utilizado.

Wills, que havia tocado no *Rec* a primeira apresentação do coral, provavelmente muda de teclado para obter a dinâmica *ff*. Emprega as Lingüetas de solo de 8' e 4' (*Solo Reeds 8' e 4'*) e mantém a caixa expressiva aberta. Outra solução seria acoplar os registros de Lingüeta solo de 8' e 4' ao GO para obter o *ff*, visto que tais registros geralmente não fazem parte da composição fônica desse manual.

John, não apresenta a indicação original, *senza espressione* e introduz no *comp.* 64, entre parênteses, a expressão *sostenuto, poco marcato*, a qual não é encontrada em nenhuma das edições para piano, nem nas transcrições para órgão analisadas. Indica no *comp.* 63 a registoção de Lingüetas solo de 16', 8' e 4' (*Solo Anches 16', 8', 4'*) deixando a dinâmica a critério do intérprete, pois a sua intenção é mais a de mudar o timbre. Registrando com um coro de Trompetes a resultante será *f*, porém se a opção for Lingüetas suaves, a dinâmica resultante será mais suave. Veja sua transcrição na figura 218.

Solo Anches 16', 8', 4'

(sostenuto, poco marcato)

Figura 218 - *The Great Gate of Kiev*. John, comp. 62-71.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Após a reapresentação do coral (*comp.* 64-80) há, segundo Russ²⁴¹, “um massivo interlúdio de sons de sinos russos (*comp.* 81-110) que incorpora a volta do tema *Promenade* [na *m.d.*]. Os sons de sinos formam uma massa pulsante e dissonante”. Russ explica mais adiante o que seria um badalar de sinos russos²⁴²:

241. Op. Cit., 1999, p. 49. (Tradução da autora).

242. Op. Cit., 1999, p. 56. (Tradução da autora).

O badalar de sinos russos não é igual ao badalar mutável inglês, no qual uma única linha melódica surge como resultado dos sons dos sinos em seqüência. No badalar russo, camadas de sons de sinos são superpostos uns sobre os outros de modo que os sons agudos soem rapidamente e os graves mais vagarosamente, cada camada contendo uma diáde repetida. Os sinos russos não balançam, mas são percutidos com martelos, portanto camadas sincronizadas são possíveis. As harmonias produzidas são freqüentemente dissonantes e, porque os sinos foram freqüentemente construídos em épocas diferentes, fora de tom. Musorgsky começa com mínimas e semibreves sustentadas representando os sinos graves. Mais rápidas e menos sustentadas camadas são então acrescentadas no agudo, primeiro em quiálteras de semínimas e depois em colcheias.

Veja a partir do *comp.* 80, o final do coral ortodoxo e o “badalar de sinos” iniciado com o pedal de *láb/mib*, na figura 219.

The image shows a musical score for the piece 'Das Grosse Tor von Kiev' by Rimsky-Korsakov, measures 77-90. The score is written for piano and consists of two staves. The upper staff contains chords and melodic fragments, while the lower staff features a dense, rhythmic pattern of chords. Dynamics include 'dimin.', 'mf', and 'sf'. Pedal markings are present at the bottom of the lower staff.

Figura 219 - *Das Grosse Tor von Kiev*. R-Korsakow, *comp.* 77-90.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Blarr faz uma transcrição literal, colocando a nota grave do segundo tempo no *Ped* (*comp.* 81-92). Indica uma mudança de registo com altura base de 4' (4' – *Basis*) para a *m.d.* (*comp.* 89). Promove o crescendo por meio de

abertura da caixa expressiva a partir do *comp.* 93. Não utiliza o pedal de crescendo de registros porque acrescentaria registros de 8' antes do *comp.* 96, quando mudará a base da reginação acrescentando registro(s) de 8' (+ 8' – *Basis*). Uma parte destes procedimentos pode ser conferida na figura 220.

The image shows a musical score for piano and bass. The top system covers measures 74 to 92. The piano part features a melodic line with a 'dim.' marking and a '4' - Basis' instruction. The bass part has a steady accompaniment with 'f' dynamics. The bottom system covers measures 93 to 96, showing a continuation of the piano part with triplets and a 'Basis' instruction.

Figura 220 - *Das Grosse Tor von Kiev*. Blarr, *comp.* 74- 92.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

A partir do *comp.* 97 Blarr apresenta um procedimento de dinâmica que nos sugere a utilização do pedal de crescendo de registros. Veja este procedimento na figura 221.

The image shows a musical score for piano and bass. The top system covers measures 103 to 107. The piano part features a melodic line with 'cresc.' markings and a 'Bos' instruction. The bass part has a steady accompaniment with 'mf' and 'f' dynamics. The bottom system covers measures 108 to 112, showing a continuation of the piano part with 'Bos' instructions and a 'cresc.' marking.

Figura 221 - *Das Grosse Tor von Kiev*. Blarr, *comp.* 103-107.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills procede de forma semelhante até o *comp.* 91=841, apresentando uma dificuldade técnica (*comp.* 92=842\105=855) ao deixar o pedal de *mib* para o dedo mínimo da *m.e.*, mão que vai complementar a figuração iniciada pela *m.d.* Este procedimento consta na figura 222.



Figura 222 - *The Great Gate of Kiev*. Wills, *comp.* 94=843\96=845.
Fonte: Fagus-music.com, 2004.

John também faz um crescendo, mas de maneira diferente de Blarr e Wills, pois indica a registoção específica e as mudanças de teclado. Coloca a nota grave do segundo tempo na pedaleira a partir do *comp.* 81, pedindo a seguinte registoção: *Ped* - Fundos de 16' e 8' (*Fonds 16', 8'*), *Rec* - Trompete, trêmulo opcional e o fechamento da caixa expressiva (*R. > Trompette (tremolo)*). No *comp.* 85, acrescenta Fundos de 8', 4' + *Cornet* (*R. + Fonds. 8' 4' + Cornet*). No *comp.* 89, passa a *m.d.* para o *GO* que, acoplado ao *Rec*, recebe mais Fundos de 8' (*G.R. (G. Fonds 8')*). Veja estes procedimentos na figura 223.

The musical score consists of two systems. The first system has a treble staff with a horn part (Trompette) and a woodwind part (R. + Fonds. 8' + 4' + Cornet), and a bass staff with a low register part (Fonds 16', 8'). The second system has a treble staff with a woodwind part (G.R. (G. Fonds 8')) and a bass staff with a low register part (R.).

Figura 223 - *The Great Gate of Kiev*. John, comp. 80-89.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Acrescentando registros desde o comp. 85 atinge o *Tutti* no comp. 107, onde indica o acoplamento dos manuais (*G. P. R. Tutti / Ped. Tutti (sans Anche 32')*). A tessitura do *Ped*, nos últimos quatro comp., soa uma oitava abaixo do que a grafada, pois é tocado um intervalo harmônico de 5ª justa na região grave. Veja estes compassos na figura 224 e em seguida a explicação deste efeito acústico.

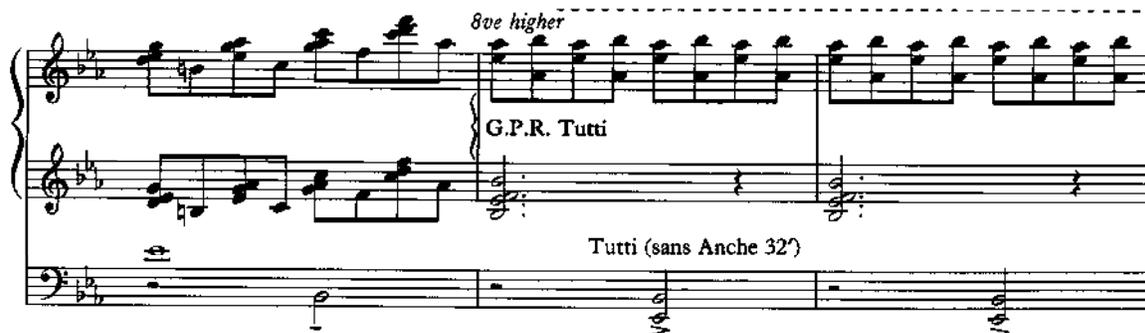


Figura 224 - *The Great Gate of Kiev*. John, comp. 106-108.
 Fonte: United Music Publishers, 1992.

Encontramos em Stauff²⁴³ a explicação do efeito acústico de ressonância que gera sons uma oitava mais grave no *Ped.*:

Quando alturas puras (ondas senoidais) soam juntas, elas se combinam para produzir duas alturas adicionais cujas freqüências são a soma e a diferença das duas originais. [...] Enquanto esse efeito ocorre em todas as freqüências, é mais efetivo ao ouvido humano nas freqüências graves. [...]. Estes registros usam esse efeito acústico para produzir alturas nas oitavas de 32' ou 64' [também em 16'], usando tubos menores (portanto, mais baratos) dos que seriam normalmente necessários. [...]. Para [obter] um registro de 32', as duas fileiras [necessárias] são 16' e 10 2/3'; para um registro de 64', as duas fileiras são 32' e 21 1/3'.

243. Efeito descoberto por Tartini (c. 1714) e Sorge (1740). Foi introduzido na organaria pela primeira vez por Abt Vogler (1749-1814). Op. Cit., Disponível em: <<http://www.organstops.org/r/Resultant.html>>. Acesso em: 08 maio 2007. (Tradução da autora).

Veja na figura 225 um exemplo gráfico deste efeito.

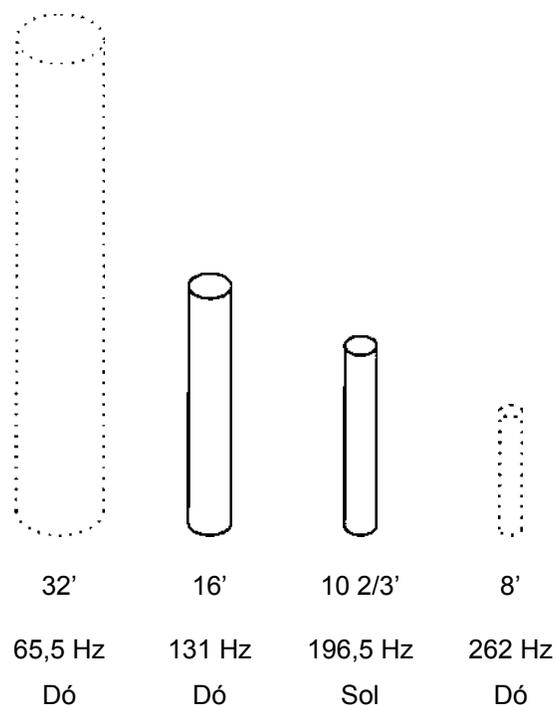


Figura 225 – 32' resultante.
Fonte: Elaboração da autora.

Guillou cria uma paisagem sonora *sui generis*, ao utilizar na pedaleira, Mutações em frações pouco usadas e que existem somente em grandes órgãos (*comp.* 81-84): na *m.d.* Oboé 8' e Flauta 2' (*Hautbois, Flûte 2'*), na *m.e.* Cornet e Sétima (*Cornet, Septième*) e no *Ped Fundos* de 16', 8', 6 3/5', 4 2/7', 2 7/9', 4' (*Fonds 16', 8', 6 3/5', 4 2/7', 2 7/9', 4'*). É o único transcritor que utiliza tríades na pedaleira. Varia de quatro em quatro *comp.*, as figurações do grande pedal harmônico (*comp.* 85-110), iniciando no *comp.* 85. Isso provoca uma diversificação textural ao reunir uma figuração em subdivisão binária no *Ped*, acordes longos na *m.e.* e figuração em subdivisão ternária na *m.d.* (*comp.* 85-88). Veja alguns destes compassos na figura 226.

76 Hautbois, Flûte 2ª
Cornet, Septième
Fonds 16', 8', 6½, 4½, 2½, 4'

85 Fonds, Hautbois, Mutations
+ Fonds 8', accouplements
+ Fonds 32' et Tirasses

Figura 226 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 76-87.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

A figuração poli-rítmica seguinte (*comp.* 89-92) é composta dos seguintes elementos: o *Ped* continua com a mesma movimentação; a *m.e.* toca dois manuais concomitantemente, utilizando a técnica *thumbing down*: o polegar esquerdo toca um pedal de *mi \flat* em teclado não especificado, enquanto os outros dedos tocam tríades em um teclado imediatamente superior; simultaneamente, a *m.d.* toca trêmulos a duas vozes. Nesse trecho de textura densa e bastante movimentação dos pés, a *m.e.* funciona como um pivô que assegura o equilíbrio. Veja estes procedimentos na figura 227.



Figura 227 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 90-92.
Fonte: Schott Musik International, 2005.

A partir do *comp.* 93, o pedal de *mib* passa para a pedaleira em figuração um pouco diferente da original do piano. De dois em dois *comp.*, recebe uma pausa de colcheia no lugar do tempo forte, com provável intuito de acentuar mais os *comp.* que lhes seguem. Enquanto isso, as mãos passam a executar uma figuração mais movimentada e subdividida que a do piano. A partir do *comp.* 97, a melodia *Promenade* é sustentada na voz superior em contraponto textural com o que Russ chama de “intenso badalar de sinos” e o apoio harmônico do *Ped.* Há um erro de edição no *comp.* 101, pois está faltando a voz grave do pedal harmônico. Veja este procedimento na figura 228.

Figura 228 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 93-101.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Dos *comp.* 107 ao 110 Guillou coloca trilos em ambas as mãos e no *p.d.*, ficando o pé esquerdo como pivô de equilíbrio no *mib* grave. A indicação de *cresc. Molto* pode ser realizada acionando o pedal de crescendo com o *p.e.* nas pausas, ou um registrante pode adicionar registros. Se não for possível realizar nenhum destes dois tipos de crescendo de registros, deverá ser feito um adensamento de articulação, criando verdadeiros *clusters*. Veja estes compassos na figura 229.



Figura 229 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 105-109.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Moussorgsky realiza uma escala oitavada descendente como ponte para a seção seguinte (*comp.* 111-113), que pode ser vista na figura 230.



Figura 230 - *Das Grosse Tor von Kiev*. R-Korsakow, *comp.* 111-113.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Cada transcritor busca uma forma de adequar estas escalas à menor extensão do teclado do órgão. Suas soluções são todas diferentes, sendo a de Guillou, a que mais se desvia da figuração original. Como vemos na figura 231, Wills escreve escalas regulares, sempre com um intervalo de 7ª ascendente para retomar o movimento descendente.

Figura 231 - *The Great Gate of Kiev*. Wills, comp. 109=858\113=862.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Blarr suprime a oitava superior (comp. 111-113), acrescenta um registro 16' e um trecho oitavado que lhe oferece a condição de continuidade à região grave que não há no manual, como vemos na figura 232. Note o erro da edição: a clave de fá do segundo pentagrama deveria estar no comp. 112 com indicação no 111.

108

poco e poco più crescendo

+ 16'

112

Meno mosso, sempre maestoso

f

Figura 232 - *Das Grosse Tor von Kiev*. Blarr, *comp.* 108-115.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Como vemos na figura 233, John altera a figuração rítmica resumindo a ponte a dois *comp.*, por isso a Seção C, que no original e nas transcrições começa no *comp.* 114, em John começa no *comp.* 113.



Figura 233 - *The Great Gate of Kiev*. John, *comp.* 111-112.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou realiza 3^{as} harmônicas escalares e descendentes, em figurações de quiálteras variadas que terminam em trêmulo das mãos, enquanto os pés continuam o movimento escalar descendente. Este procedimento pode ser conferido na figura 234.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'La Grande Porte de Kiev'. The first system, measures 110-119, features a piano accompaniment with a prominent triplet figure in the right hand and a bass line in the left hand. The music is marked 'molto rit.' and 'ff'. The score includes fingerings (8, 11, 10, 9) and dynamic markings (ff). The second system, measures 113-119, continues the piece with a similar accompaniment style, marked 'molto rit.' and 'ff'. The score includes fingerings (10) and dynamic markings (ff).

Figura 234 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 110-119.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Seção C – Ocorre uma mudança de fórmula de *comp.* e uma re-elaboração do motivo acordal da Seção A. Este motivo agora apresenta um ritmo harmônico mais lento e passa a ter dezesseis *comp.*, com interpolações de acordes e dinâmica *ff*. Moussorgsky dilata a figuração das tercinas anteriormente apresentadas, trabalhando as mãos por movimento contrário, com extensão ampliada de aproximadamente cinco oitavas, também evocando o badalar dos sinos. Estes saltos distantes são próprios do idiomático do piano e possíveis com o uso do pedal de sustentação. Confira na figura 235.



Figura 235 - *Das Grosse Tor von Kiev*. R-Korsakow, *comp.* 114-119.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Os transcritores evitam os grandes intervallos, devido ao decaimento muito rápido do som do órgão e procuram, portanto, soluções que diminuam estas distâncias. Como visto na figura 231, Blarr indica apenas a dinâmica *ff* com base de 16' (16' – *Basis*) e reforça os acordes com três vozes no *Ped* (*comp.* 114-120). Alterna os tempos fortes entre as duas mãos. Confira a continuação deste procedimento na figura 236.



Figura 236 - *Das Grosse Tor von Kiev*. Blarr, *comp.* 116-123.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills indica para este trecho um Pleno com dinâmica *ff*, obtida por uma registoção com base de Lingüetas de 32' no *Ped* (+ 32' *Reed*), com registros de 16', Lingüetas de 8', até Misturas nos manuais (*Gt.* (16' to *Mixt.* *Reed* 8')). A sustentação do som necessária ao órgão é dada pelas notas do *Ped* e as notas extremas das mãos. Já a movimentação rítmica é dada pelas vozes internas. Seu procedimento pode ser visto na figura 237.

Meno mosso, sempre maestoso

863 *ff*

Gt. (16' to Mixt. Reed 8')

+ 32' Reed.

Figura 237 - *The Great Gate of Kiev*. Wills, *comp.* 114=863\117=866.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

Sempre mantendo elementos de sustentação e de movimentação rítmica, Wills usa dois procedimentos diferentes, mostrados na figura 238. Nos dois primeiros *comp.* delega a sustentação do som a uma nota de cada mão, fazendo a movimentação rítmica com as vozes internas da *m.d.* e o *Ped.* A partir do *comp.* 148=897, indica o acréscimo de registros de Misturas e Lingüeta de 8' no GO (*Gt. + Mixt. Reed 8'*), passando a sustentar o som no manual e deixando a condução rítmica para o *Ped.*

895

Gt. + Mixt. Reed 8'

f

Figura 238 - *The Great Gate of Kiev*. Wills, *comp.* 146=895\150=899.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

John simplifica o trabalho do intérprete trabalhando ambas as mãos e pés em regiões distantes, mas com pouca movimentação. É uma forma econômica, porém muito eficiente que abrange uma grande extensão sonora. Seu procedimento pode ser conferido na figura 239.

The image shows a musical score for piano and bass clef. The piano part is in the upper system, and the bass clef part is in the lower system. The tempo is marked 'Meno mosso, sempre maestoso'. The piano part features two large ovals spanning across the staves, indicating sustained chords. The bass clef part features four groups of triplets, each marked with a '3' and a slur. The word 'Tutti' is written above the first triplet in the bass clef part.

Figura 239 - *The Great Gate of Kiev*. John, comp. 113-116.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Vemos na figura 240 que, John utiliza uma grafia diferenciada para garantir a duração exata das notas, com o objetivo de atingir um *legato* absoluto entre os acordes que se alternam em oitavas diferentes (comp. 147-154).

The image shows a musical score for piano and bass clef. The piano part is in the upper system, and the bass clef part is in the lower system. The tempo is marked 'Meno mosso, sempre maestoso'. The piano part features a series of chords in the right hand, with a dashed line above the staff labeled '8ve higher'. The bass clef part features a series of chords in the left hand, with a dashed line below the staff labeled 'legato'. The word 'legato' is written above the first chord in the piano part. The word 'G.P.R.' is written below the first chord in the piano part. The word '+ tirasses' is written above the first triplet in the bass clef part. The word 'legato' is written below the first triplet in the bass clef part. The piano part features four groups of triplets, each marked with a '3' and a slur. The bass clef part features four groups of triplets, each marked with a '3' and a slur.

Figura 240 - *The Great Gate of Kiev*. John, comp. 146-150.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou movimenta pouco as mãos, porém exige virtuosismo dos pés em um *moto perpetuo* que tem uma relação poli-rítmica (16/3) com as mãos, a partir do *comp.* 136. Esta figuração exige excelente coordenação motora do instrumentista. Vemos seu procedimento na figura 241.

Figura 241 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 136-138.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

A partir do *comp.* 148 o *moto perpetuo* é modificado, ficando restrito à região grave, movendo-se por graus conjuntos e com valores maiores (13/3). Indica a utilização de registro em chamada (*Chamades*) nos últimos quatro *comp.* da Seção C, para a obtenção da dinâmica *fff*. Veja seu procedimento na figura 242.

Figura 242 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 154-158.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Coda – Há um breve retorno da melodia inicial (*comp.* 162-167), com reafirmação do Mib. As apojeturas oitavadas da Seção A, que tinham o intuito de dilatar a tessitura e dar a sensação de repicar de sinos, agora são harmonizadas (*comp.* 167-168), obtendo assim um adensamento textural. Veja este procedimento na figura 242.

The image shows a musical score for the piece 'Das Grosse Tor von Kiev' by R. Korsakow, measures 159-174. The score is in G major, 2/4 time, and is marked 'Grave, sempre allargando'. It features a piano accompaniment with a homophonic texture. The right hand plays a melody with a prominent B-flat, while the left hand provides harmonic support with chords and octaves. The piece concludes with a coda marked with an asterisk.

Figura 243 - *Das Grosse Tor von Kiev*. R-Korsakow, *comp.* 159-174.
 Fonte: Edition Breitkopf Nr 8112, 1983.

Blarr transcreve a coda designando as apojeturas somente ao *Ped*, mantendo, portanto a textura de coro homofônico. Indica apojeturas à *m.e.*, apenas nos *comp.* 168 e 169. Reproduz os trilos da versão pianística com reforço do *Ped.*, obtendo um efeito muito diferente do original, pelos batimentos que se produzem entre as oitavas dadas pela regisração. Seu procedimento consta na figura 244.

156 *poco a poco rallentando* *Grave, sempre allargando* 16' Basis

Figura 244 - *Das Grosse Tor von Kiev*. Blarr, comp. 156-174.
 Fonte: Rob. Forberg Musikverlag, 1981.

Wills não utiliza apojeturas, transcrevendo de forma a privilegiar a clareza, riqueza e possibilidade de prolongamento dos sons do Órgão Pleno, como vemos na figura 245.

910 *Grave, sempre allargando* *ff Full Organ*

Figura 245 - *Das Grosse Tor von Kiev*. Wills, comp. 161=910\165=914.
 Fonte: Fagus-music.com, 2004.

John utiliza pedaleira dupla e passa as apojeturas da voz grave para a intermediária do *Ped.* nos *comp.* 167 e 168. Termina tocando apenas a nota mib, como vemos na figura 246.

The musical score for 'The Great Gate of Kiev' by John, measures 161-172, is presented in three staves. The top two staves form a grand staff, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The tempo is marked 'Grave, sempre allargando' and the dynamic is 'Grand Tutti'. The music consists of dense, sustained chords. The bottom staff, also in bass clef and marked 'Grand Tutti', features a melodic line with a '8ve' marking and a dashed line indicating a melodic contour. The piece concludes with a sustained chord in the grand staff and a single note (mi) in the bottom staff.

Figura 246 - *The Great Gate of Kiev*. John, *comp.* 161-172.
Fonte: United Music Publishers, 1992.

Guillou finaliza o Quadro com uma textura densa, composta de acordes sustentados e uma profusão de trêmulos nas mãos e pés. Seu procedimento consta na figura 247.

Figura 247 - *La Grande Porte de Kiev*. Guillou, *comp.* 170-174.
 Fonte: Schott Musik International, 2005.

Estes foram os procedimentos mais marcantes encontrados nas transcrições comparadas.

CONCLUSÃO

Demonstrando conhecimento do instrumento, os transcritores dos Quadros tomaram como base o repertório tradicional (séc. XVI em diante), que lhes forneceu os elementos necessários à solução de cada problema proposto. Apresentaram recursos variados para questões relativas à diversidade tímbrica, capacidade dinâmica, tessitura, articulação do discurso, toque e adequação da grafia musical ao idiomático do instrumento.

Alguns dos procedimentos encontrados nestas transcrições são: maior complexidade contrapontística, maior variedade dinâmica, adição de notas e vozes para acréscimo de volume sonoro ou obtenção de acentos, subtração de vozes quando naturalmente emitidas pela registo, efeitos de estereofonia, mudanças e ampliação de tessitura, articulação variada para enfatizar motivos ou diferenciar vozes, aumento da paleta tímbrica utilizando fórmulas tradicionais de registo e outras mais inovadoras.

Sendo difícil determinar cabalmente, no âmbito de uma dissertação, todos os aspectos do idiomático deste instrumento com tão longa tradição, ainda assim, elencamos uma série de dados a partir da literatura abordada neste estudo e muitas vezes por oposição ao que não faz parte do seu repertório. Listamos a seguir uma gama variada de elementos e procedimentos, que consideramos como idiomáticos do órgão, agrupados por assuntos para sua melhor compreensão.

Características estéticas de construção

- diferentes tradições de construção, em dependência da nacionalidade e época;
- harmonização dos registros do órgão em conformidade com o repertório e com o ambiente;
- órgãos com disposição eclética de registros para a interpretação de literatura variada, a partir da metade do séc. XX;
- cada órgão possui um sistema de afinação, com temperamento igual ou desigual, sendo que alguns órgãos modernos possuem mais de um;
- diversas alturas para a nota Lá, dependendo do período do órgão.

Características fônicas

- com ataque quase nulo tem velocidades de estabelecimento do som variadas e concomitantes, em dependência do comprimento e forma dos tubos;
- possibilidade de sustentar o som de forma contínua, prolongada e invariada;

- extinção do som quase imediata após a soltura da tecla;
- maior extensão sonora dentre todos os instrumentos, abrangendo todo o espectro sonoro audível, podendo às vezes exceder os limites humanos de percepção;
- construção de escalas com divisão de até 12 semitons, à semelhança do piano e do cravo;
- imensa variação dinâmica, podendo ser utilizado desde um registro suave isolado até um Órgão Pleno, cujo volume, dependendo do órgão, pode sobrepujar mais de uma orquestra sinfônica;
- crescendo e decrescendo de dinâmica por adição ou subtração de vozes;
- variedade tímbrica;
- possibilidade de variar timbres de forma gradativa por adição ou subtração de registros e de forma súbita, por mudança de teclados;
- registros que contrastam entre si e que se mesclam formando novos timbres;
- registros imitativos de outros instrumentos ou de efeitos como trovoadas, pássaros e outros;
- “ilusões auditivas” ao tocar a melodia no *Ped* com registo agudo e o acompanhamento no manual com registo grave;
- efeitos de estereofonia devido à distância entre as divisões.

Registração

- escolha de registros em conformidade com a origem e época do repertório a ser executado;
- adaptação da registo a cada órgão empregado e à acústica do ambiente;
- possibilidade de produzir até quatro planos tímbricos concomitantemente, ao registrar três teclados e *Ped* com timbres diferentes, tocar dois manuais com uma mão usando a técnica *thumbing down*, combinada ao toque de outro manual e do *Ped*.

Texturas

- polifonia;
- texturas musicais utilizadas tradicionalmente: solo, duo, trio, solo acompanhado por uma ou mais vozes, coro;
- produção de novas sonoridades por meio de *glissandi* e *clusters*, a partir do séc. XX.

Formas musicais tradicionalmente empregadas

- binárias, ternárias, estróficas, estróficas com estribilhos, *canzone*, chacona, *passacaglia*, *ricercare*;
- formas originárias do diálogo entre diferentes planos sonoros como: duo, trio, *dialogue*, peças com seções contrastantes (como os Prelúdios de Buxtehude), peças com valorização de ecos;
- gêneros descritivos como: pastoral, batalha;
- peças divididas em movimentos: prelúdios, fantasias, tocatas, fugas, variações, suítes, partitas, sonatas, sinfonias, concerto;
- formas livres como: poema sinfônico, estudos, improvisações.

Técnicas de execução

- impossibilidade de variação de intensidade de notas isoladas por meio do toque;
- articulação do toque adaptada ao período do repertório executado, ao tipo de tração do órgão, de seus registros e da acústica do ambiente;
- articulações diferentes e simultâneas para diferenciação de vozes;
- articulações diferentes para valorização de motivos e fraseados;

- técnica do *thumbing down* para a execução do repertório sinfônico e especialmente para transcrições;
- cruzamento freqüente das mãos em diferentes manuais, com uso de registros contrastantes;
- em órgãos com mais de uma caixa expressiva, uso de crescendo e decrescendo, em sentido inverso e concomitante de divisões;
- uso do pedal de expressão e do pedal de crescendo, em dependência da exigência do repertório.

As transcrições dos Quadros se confirmaram como ferramenta adequada e estratégica de acesso e divulgação do órgão tubular. Seu estudo comparativo gerou uma gama expressiva de informações que contribuirão para a compreensão deste instrumento tão complexo, possibilitando o surgimento de novos conceitos e abordagens pedagógicas para a composição e performance de obras contemporâneas.

O público leigo encontrará neste estudo um guia para a melhor apreciação do instrumento; ao mesmo tempo, os intérpretes, compositores, professores e alunos de composição encontrarão referências para dar continuidade à tradição organística. Este estudo também poderá estimular a pesquisa de potências ou possibilidades ainda não exploradas, que distinguirão o órgão como um instrumento apropriado à expressão musical do séc. XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e Artigos

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum, ca. 1989. ISBN 85-85255-01-3.

AQUINO, José Luís de. Encarte dos programas do *Festival Internacional São Bento de Órgão*. São Paulo: Mosteiro de São Bento, 1994, penúltima página, s.n.

AUDSLEY, George A. *Organ-Stops and Their Artistic Registration*. New York: Dover Publications, 2002. Publicação original: New York: H.W. Gray Co., 1921. ISBN 0-486-42423-5.

BALLESTEROS, Domitila. *Jeanne Demessieux's Six Études and The Piano Technique*. Rio de Janeiro, 2004. ISBN 85-904058-1-8.

BEDIENT, Gene R. *Buying the Future... a Sound legacy*. Roca: BEDIANT PIPE ORGAN COMPANY, 2000.

BRINDLE, Reginald S. *Musical Composition*. New York: Oxford University Press, 1986. ISBN 0-19-317107-4.

BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de La Musique*. Amsterdam: c. 1708. Cópia facsimilar.

CAMIN, Angelo. *Considerações sobre Fônica Organística*. 1941. 63 p. Tese (Concurso à Cadeira de Órgão da Escola Nacional de Musica da Universidade do Brasil) – Escola Nacional de Musica, Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1941.

_____. *Registração ao Órgão*. 1962. 27 p. Tese (Concurso à Cadeira de Órgão e Harmonium da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil) - Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1962.

CARPINETTI, Miriam Emerick de Souza. *Promenade aos Quadros "Schaeffer" e "Órgão Clássico"*. Trabalho acadêmico não publicado, disponível no "acervo pessoal".

CONTE, Peter R. Encarte de *A King of Instruments Reborn. MAGIC!* Philadelphia: Gothic, 2005, G 49248. Encarte CD, p. 18.

COOK, Don. *Organ Tutor 101: Basic Organ Skills for the Pianist*. Spanish Fork: Ard, 2003. Workbook version 1.1r.

CRYSTAL CATHEDRAL. *The Organs and the Carillon of the Crystal Cathedral*. Crystal Cathedral: Garden Grove, [200-?].

DAVIS, Roger E. *The Organists' Manual: Technical studies & Selected Compositions for the Organ*. New York: W. W. Norton & Company, 1985. ISBN 0-393-95461-7.

DEL MAR, Norman. *The Anchor Companion to the Orchestra*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1987. ISBN 0-385-24082-1.

DUMONTEL, Patrick. *Jeux D'Orgues et Registration*. Societé de Musicologie de Languedoc. Béziers: 1987. ISBN 2-905-400-20-x.

DUPRÉ, Marcel. *Traité d'Improvisation à l'Orgue*. Paris: Alphonse Leduc, 1925.

EMERSON, Caryl. *The life of Musorgsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. ISBN 0 52148507 x.

ENGEL, James. *An Introduction to Organ Registration*. Saint Louis: Concordia, 1986. ISBN 13: 978-0-570-01334-1.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; J.E.M.M. Editores, Ltda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GERMANI, Fernando. *Metodo per Organo in 4 parti*. Parte I. Roma: Edizioni de Santis, 1978.

GOODE, Jack C. *Pipe Organ Registration*. Nashville: Abingdon, 1964.

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. Tradução Marcos Santarita; Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995. ISBN 85-336-0421-1.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

KLOTZ, Hans. *The Organ Handbook*. Translation Gerhard Krapf. Saint Louis: Concórdia Publishing House, 1969.

KOELLREUTTER, Hans J. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LATHAM, Alisom. *The Oxford Dictionary of Musical Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2004. ISBN 0-19-860698-2.

LEMARE, Edwin. The Art of Organ-Playing. In: *The Organ Music of Edwin H. Lemare*. (Prefácio). Colfax: Wayne Leupold, 1990.

MARNAT, Marcel. *Moussorgsky*. Paris: Seuil, 1962. ISBN 2-02-000241-8.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 56

NILAND, Austin. *Introduction to the Organ*. Londres: Faber and Faber, 1968. SBN 57108737 X.

PHILLIPS, Charles Henry. *Modern Organ Pedalling*. Londres: Oxford University Press, 1969. ISBN 9780193223301.

PIERRONT, Noëli.; NONFILS, Jean. *Nouvelle Méthode de Clavier et d'Orgue*. Paris: Schola Cantorum, 1991.

PISTON, W. *Armonía. Revisada e ampliada por Mark DeVoto Tufts University*. Edición em lengua castellana y traducción de SpanPress Universitária. 5 ed. Cooper City: Span Press Universitaria, 1998. ISBN 1-58045-935-8.

REALE, Diva E. *Um Estudo Sobre o Conteúdo Descritivo na Interpretação da Obra "Quadros de Uma Exposição" de Mussorgsky*. 1992. 391 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Rio de Janeiro, 1992.

RITCHIE, George; STAUFFER, George. *Organ Technique Modern and Early*. New Jersey: Prentice-Hall, 1992. ISBN 0-13-639873-1.

ROCHAS, Pierre. *Le Petit Dictionnaire de L'Orgue Illustré*. Arles: Harmonia Mundi, 1997. HMB 590005.06.

RUSS, Michael. *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. New York: Cambridge University Press, 1999. ISBN 0-521-38607-1.

RUSSELL, Carlton T. Making the Monster Musical: Articulation in American Organ Playing. In: *Clavier*. Out. 1980. p. 34-36.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. ISBN 85-7110-301-1.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux Essai Interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. ISBN 2-02-002608-2.

_____; REIBEL, G. et al. *Solfège de L'Objet Sonore*. 2. ed. Paris: Ina-GRM, 1998. INAC 2010. 1 livro e 3 CDs.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991. ISBN 85-314-0045-7.

SOCIÉTÉ DE MUSICOLOGIE DE LANGUEDOC. *Petit Lexique des Registres de L'Orgue en Six Langues*. Béziers: Societé de Musicologie de Languedoc, 1993.

SODERLUND, Sandra. *A Guide to the Pipe Organ for Composers and Others*. Boston: Wayne Leupold, 1994. ISBN 1-881162-02-8.

STAINER, John. *Complete Organ Method. A Classic Text on Organ Technique*. New York: Dover, 2003. ISBN 0-486-43079-0.

STULKEN, Marilyn K. *An Introduction to Repertoire and Registration for the Small Organ*. New York: American Guild of Organists, 1995.

SZÖNYI, Erzsébet. *A Educação Musical na Hungria através do Método Kodály*. Tradução Marli Batista Ávila. São Paulo: Sociedade Kodály do Brasil, 1996.

TREVOR, C. H. *The Oxford Organ Method*. Londres: Oxford University Press, 1971. ISBN 0193223503.

TRUETTE, Everett E. *Organ Registration. A Comprehensive Treatise on the Distinctive Quality of Tone and Organ*. 4th ed. Boston: Thompson, 1919. ISBN0781207975.

WOOLARD, Margot A. G. *Mini-Course in Basic Organ Registration: a course for the beginning organist*. New York: American Guild of Organists, 1990.

Partituras

MOUSSORGSKY. *Tableau d'une Exposition Bilder einer Ausstellung: órgão*. Transcrição para órgão de Jean Guillou. Mainz: Schott Musik International, 2005. ED 9807. 1 partitura. (56 p.). ISMN M-001-13783-6. Órgão.

MOUSSORGSKY, Modest. *Bilder Einer Ausstellung. Tableaux d'une Exposition: órgão*. Transcrição para órgão de Oskar G. Blarr. Bonn: Rob. Forberg Musikverlag, 1981. 1 partitura. (55 p.). Órgão.

MOUSSORGSKY. *Pictures at an Exhibition for the Piano*. An Alfred Masterwork Edition: piano. Editado por Nancy Bricard. Van Nuys: Alfred, 2002. 1 partitura. (68 p.). ISBN 0-7390-1194-4. Piano.

MUSSORGSKIJ, Modest. *Bilder einer Ausstellung für Klavier*: piano. Editada por Nicolai Rimsky-Korsakow. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1983. Nr. 8112. 1 partitura (42 p.). M-004-17495-1. Piano.

MUSSORGSKY, Modest Petrovich. *Pictures at an Exhibition and Other Works for Piano*: piano. Editado por Pavel Lamm. New York: Dover, 1990. 1 álbum de partituras (211 p.). ISBN 0-486-26515-3. Piano.

MUSSORGSKY, Modest. *Pictures from an Exhibition*: órgão. Transcrição para órgão de Arthur Wills. Banchory: Fagus-music.com, 2004. 1 partitura. (59 p.). Órgão.

MUSSORGSKY, Modest. *Pictures at an Exhibition*: órgão. Transcrição para órgão de Keith John. London: United Music Publishers, 1992. 1 partitura. (60 p.). Órgão.

MUSSORGSKY. *Promenade from 'Pictures at an Exhibition'*: órgão. Arranjo para órgão de Bryan Hesford. Corby: Fentone Music, 1987. 1 partitura. (2 p.). ISMN M-2300-4103-4. Órgão.

MUSSORGSKY. *The Great Gate of Kiev from 'Pictures At An Exhibition'*. In: *The Organist's Library*. Nº.6: órgão. Arranjo para órgão de Bryan Hesford. Corby: Fentone Music, 1983. F 187. 1 partitura (8 p.). Órgão.

Gravações (CD, DVD, CD-ROM)

COOK, Don. *Organ Tutor 101: Basic Organ Skills for the Pianist*. version 1.1r. Provo: Creative Works Office/Brigham Young University, 2000. 1 CD-ROM.

EMERSON; LAKE; PALMER. [S.I.]. Rhino, 1971. Intérpretes: Emerson Lake, Palmer.

_____. [S.I.]. Rhino, 1971. Intérpretes: Emerson Lake, Palmer. DVD. Id. [S.n.t.].

GREAT PIANISTS – Moiseiwitsch 1. Intérprete: Benno Moiseiwitsch. Piano. Composições: Schumann, Brahms, Mussorgsky. Hong Kong: Naxos Historical, 1945. 1 CD (ca. 70 min.). AAD. Faixas 43-57.

KEITH JOHN PLAYS THE ORGAN OF THE TONHALLE, ZÜRICH. Intérprete: Keith John. Órgão. Composições de: Mussorgsky e Jehan Alain. Herts: Priory, 1988. (Great European Organs nº 10.).

MODEST MUSSORGSKY. Bilder einer Ausstellung. Intérprete: Frank Volke. Órgão. Composições: Modest Mussorgsky, Edward Elgar, Charles Ives. Düsseldorf: Motette, 1996. 1 CD (57'02). DDD. CD 12501. Faixas 1-16.

MUSIC FOR ORGAN AND BRASS. Intérprete: Arthur Wills. Órgão. Composições: Elgar, Mussorgsky, Walton, Wills. Londres: Hyperion, 1999. 1 CD (75'30"). DDD. CD CDH55003. Faixas 1-15.

MUSSORGSKY. Bilder Einer Ausstellung. Pictures at an Exhibition. Intérprete: Günther Kaunzinger. Composições de: Mussorgsky e Ravel. Órgão. Würzburg: Novalis, 1999. 1 CD (CD 150 152-2). DDD. Faixas 1-16.

MUSSORGSKY. Pictures at an Exhibition. Intérprete: Jenő Jandó. Piano. Composições de: Mussorgsky e Balakirev, Budapest: Naxos, 1988. 1 CD (56'57"). DDD. 8.550044. Faixa 1.

MUSSORGSKY/RAVEL. *Pictures at an Exhibition*. Intérpretes: Carlo M. Giulini e Orquestra Sinfônica de Chicago. Madrid: Deutsche Grammophon Collection, 1999. 1 CD (ca. 70 min). ADD. Pt0028946333228. Faixas 5-19.

PICTURES AT AN EXHIBITION. Cameron Carpenter. Intérprete: Cameron Carpenter. Órgão. Composições: Modest Mussorgsky, Cameron Carpenter. New York: SeeMusicDVD Kaleidoplex Collection, 2006. 1 CD (ca. 60 min.), 1 DVD (ca. 90 min.). DDD. SMD-061. Faixas 1-16.

PICTURES AT AN EXHIBITION. Mussorgsky. Intérpretes: Martin Setchell. Órgão; Philip Trusttum, pinturas. Christchurch, Nova Zelândia: 2003. 1 DVD, (Suitable for General Audiences G). MPSPDVD1.

REGER – WAGNER – MUSSORGSKY. Intérprete: Carsten Wiebusch. Composições: Max Reger, Richard Wagner, Modest Mussorgsky. Órgão. Detmold: Fermate, 1999. 1 CD (78:37). DDDD. FER 20029. Faixas 8-18.

SOUNDS ARTISTIC. David Briggs plays the organ of Blackburn Cathedral including Pictures at an Exhibition - MUSSORGSKY. Intérprete: David Briggs. Órgão. Composições: Patrick Gowers, Louis Vierne, Pierre Cochereau, Modest Mussorgsky. Herts: Lammas Records, 2002. 1 CD (75'37"). DDD. LAMM153D. Faixas 9-24.

SVJATOSLAV RICHTER IN PRAGUE – Intérprete: Sviatoslav Richter. Piano. Composições de: Mussorgsky, Rachmaninoff. Praga: gravação ao vivo, 1984. Arles: Le Chant Du Monde, 1994. 1 CD. ADD. PR 254 034.

THE GREAT ORGANS OF FIRST CHURCH. Past. Present. Future. Intérpretes: S. Wayne Foster, Frederick Swann. Órgão. Los Angeles: Studio Lighten Up and FCCLA, 2006. 1 DVD.

THE SYMPHONIC ORGAN. Performed by William Trafka. Intérprete: William Trafka. Órgão. Composições: Aaron Copland, Harold Friedell, César Franck, Modest Petrovich Mussorgsky. Nova York: Pro Organo, 1999. 1 CD (1:14:13). DDD. CD 7084. Faixas 6-18.

TOSCANINI HOROWITZ – Intérprete: Vladimir Horowitz. Piano. Composições: Tchaikovsky, Mussorgsky. Gravação em studio: RCA, 1947. New York: BGM, 1992. 1 CD. ADD. CD Universe Part number 1131418 Catalog number 60321. (The Toscanini Collection, vol. 44).

TRANSCRIPTIONS FROM ST. JUSTIN'S. Intérprete: Christa Rakich. Órgão. Composições de: Wagner, Barber, Mussorgsky, Rossini e outros. Wilmington: Afka, 1997. 1 CD (77:35). CD SK-541. Faixas 6-14.

VIRTUOSO ORGAN MUSIC. Intérprete: Andrzej Chorosinski. Órgão. Composições: Smetana, Saint-Saëns, Ducas e Musorgsky. Detmold: MDG Gold, 1997. 1 CD (65:59). DDD. 320 0818-2. Faixas 4-19.

Mensagens Pessoais

GANN, Kyle. *Nota de programa para a Orquestra Sinfônica de Cincinnati. Modeste Mussorgsky: Kartinki s vstavski [Pictures from an Exhibition] orchestrated by Sergei Gorchakov.* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <miriamcarpinetti@yahoo.com.br>. em 05 maio 2007.

RIGATTO, José Carlos. Entrevistas concedidas a Miriam Carpinetti e mensagens pessoais. Set. 2007 a maio 2008.

WIT, Arie. Informações sobre *Physical aspect of organ pipes.* [mensagens pessoais]. Mensagens recebidas por <miriamcarpinetti@yahoo.com.br>. em 16 e 17 abr. 2008.

Sites – Internet

ABELING, Kenneth W. Nota de programa de *Bydlo* (Arranjo para quarteto de saxofones). In: SibeliusMusic. Disponível em: <http://www.sibeliusmusic.com/cgi-bin/show_score.pl?scoreid=103991&storeid=95456>. Acesso em: 16 jun. 2008.

AMERICAN GUILD OF ORGANISTS. Disponível em: <<http://www.agohq.org/home.html>>. Acesso em: 08 jun. 2008.

BARONE, Michael. (Entrevistador) Jean Guillou at Large. In: American Public Media: Pipedreams. Programa nº 0505 - 31 jan. 2005. Disponível em: <<http://pipedreams.publicradio.org/listings/0505>>. Acesso em: 08 maio 2006.

BUND DEUTSCHER ORGELBAUMEISTER. Disponível em: <<http://www.b-d-o.de/>>. Acesso em: 08 jun. 2008.

CAGE ORGELPROJECT. In: John Cage Organ Foundation. Disponível em: <<http://www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=dasprojekt&l=e>>. Acesso em: 25 set. 2004.

COLE, Richard. *Virginia Tech Multimedia Music Dictionary*. Disponível em: <<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>>. Acesso em: 08 maio 07.

DISLER, Alastair. *Multilingual Cross Reference*. In: The Theatre Organ Home Page. Disponível em: <<http://www.theatreorgans.com/disley/table.html>>. Acesso em: 03 mar. 2008.

HARTMANN, Victor. Quadro Baba Yaga. In: Henk de Vlieger: percussionist - arranger – composer. Disponível em: <<http://www.henkdevlieger.nl/pictures%20at%20an%20exhibition.htm>>. Acesso em: 20 maio 2008.

KERR, Dorotéa; CARVALHO, Any Raquel. A Pesquisa Sobre Órgão no Brasil: estado da arte. In: *Revista Acadêmica de Música Per Musi [on line]. Nº 12*. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/12/Num12_cap_02.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2008.

LONGWOOD GARDENS. In: Longwood Gardens. Site oficial. Disponível em: <http://www.longwoodgardens.org/EVENT_Pipe_Organ_and_Gallery.html>. Acesso em: 04 maio 2008.

MATHIESEN, Thomas J. *Doctoral Dissertations in Musicology-online*. DDM-online do Center for the History of Music Theory and Literature. Disponível em: <<http://www.chmtl.indiana.edu/ddm/index.html>>. Acesso em: 20 jan. 2008.

MOTA, António José Marques de Sá. “Tudo o que Você Queria Saber Sobre o Órgão, e Teve Medo de Perguntar...” ou “34 Perguntas Embaraçosas sobre Órgãos de Tubos”. Nov. 2000. In: Planes, Bikes and Pipes! Site de António José Marques de Sá Mota. Disponível em: <<http://mota.no.sapo.pt/pipe/orgao.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2007.

MUSSORGSKY. *Pictures from an Exhibition: órgão*. Transcrição para órgão de Charles Camilleri. [s.n.: Lengnick], [19—?]. 1 partitura. In; Complete Music. Disponível em <<http://www.complete-music.co.uk/tribute2.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2007.

ORGAN DATABASE. Disponível em: <http://www.die-orgelseite.de/orgelliste120_e.htm>. Acesso em: 04 set. 2007.

ÓRGÃO CASPAR V. GLATTER-GÖTZ e MANUEL J. ROSALES. In: *Pipedreams. American Public Media*. Disponível em: <http://pipedreams.publicradio.org/gallery/pix/west/california/losangeles_disneyglatter2.jpg>. Acesso em: 06 maio 2008.

ÓRGÃO CAVAILLÉ-COLL. In: Reuter 822. RUST, John. Disponível em: <<http://www.reuter822.com/nbwidortoccata5.html>>. Acesso em: 06 maio 2008.

ÓRGÃO DOBSON. Dobson Pipe Organ Builders, Ltd. Disponível em: <http://www.dobsonorgan.com/html/instruments/op75_losangeles.html>. Acessado em: 13 jun. 2008.

ÓRGÃO JOSEPH GABLER. In: Wikipedia The Free Encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Weingarten_Basilika_Gabler-Orgel_von_Empore.jpg>. Acesso em: 06 maio 2008.

ÓRGÃO SPRECKELS. In: The Spreckels Organ Society. Disponível em: <<http://www.sosorgan.com/>>. <<http://www.balboapark.org/in-the-park/detail.php?OrgID=75>>. Acesso em: 14 set. 2007.

PARR, Hector C. *Organs and the Music Lover*. In: Hector Parr's Pages. Disponível em: <<http://www.c-parr.freereserve.co.uk/hcp/muslov.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2008.

PEDALEIRAS BDO E AGO. Pedal keyboard. In: Wikipedia The Free Encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pedal_keyboard>. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Pedalierbdo1.jpg#filehistory>>. Acesso em: 06 jul. 2007.

PICTURES AT AN EXHIBITION. In: Wikipedia The Free Encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pictures_at_an_Exhibition>. Acesso em: 20 maio 2007.

QUADRO BYDLO. In: Flickr. Aplicativo online de compartilhamento e gerenciamento de fotos. Disponível em: <<http://www.flickr.com/>>. <<http://www.flickr.com/search/?q=bydlo&m=text>>. Acesso em: 12 jun. 2008.

SOARES, Calimério. O Grande Órgão Tamburini da Basílica Nossa Senhora Auxiliadora de Niterói. In: *Revista da Organização de Estudos Culturais em Contextos Internacionais. Brasil-Europa Correspondência Euro-Brasileira*. 1991, Nº 13, p. 5. Disponível em: <<http://ismps.de/revista/CM13-06.htm>>. Acesso em: 07 maio 2005.

STAUFF, Edward L. *Encyclopedia of Organ Stops*. Disponível em: <www.organs.tops.org>. Acesso durante toda a pesquisa.

THORNTON, Michael. A Meaningful Approach to "Pictures at an Exhibition". In: *ITEA Journal [on line] da International Tuba Euphonium Association*. VI 31, Nr 4, Summer 2004. Disponível em: <<http://www.iteaonline.org/1971/Journal/31N4/31N4Mussorgsky.php>>. Acesso em: 20 maio 2008.

WANAMAKER GRAND COURT ORGAN. In: The Philadelphia Chapter. American Guild of Organists. Disponível em: <<http://www.agophila.org/pages/instruments/wanamaker.html>>. Acesso em: 05 maio 2008.

WIT, Arie de. Physical aspect of organ pipes. In: *het ORGEL 94 (1998), nr. 6, 24-30* [summary]. Internet Magazine on Organ Music and Organ Building. Disponível em: <<http://www.hetorgel.nl/eindex.html>>. Acesso em: 20 mar. 2008.

ZIMBELSTERN. In: NEW CENTURY PRODUCTS. Disponível em: <<http://www.zimbelstern.com/zModels.htm>>. Acesso em: 12 set. 2007.

GLOSSÁRIO

Adagio (*it.*). Termo que indica uma execução de tempo tranqüilo.

Aerófono. Instrumento cujo som é produzido pela vibração de uma massa de ar originada no (ou pelo) instrumento.

Afetos, Teoria dos. Termo formulado no início do séc. XX para descrever uma teoria estética relativa à expressão musical do período barroco, que segue os pensamentos dos antigos oradores gregos e latinos. Estes acreditavam que o uso de certos modos de retórica influenciava as emoções ou afetos dos ouvintes. Analogamente, os teóricos musicais do final do séc. XVII e começo do XVIII argumentavam que os “afetos de um texto” podem ser refletidos em uma peça musical, através de melodia e tonalidade apropriada, de modo a conseguir o afeto do ouvinte. Dentro desta teoria as figuras retóricas de linguagem são relacionadas às figuras musicais. Cf. *Affektenlehre*.

Affektenlehre (*al.*). Cf. Afetos, Teoria de.

Agógica (*gr.*). Designa as diversas sutis variações de tempo introduzidas pelo intérprete ao executar uma obra. Abandono voluntário da rigidez do *comp.* escrito. Cf. *rubato*.

Antífona. Composição musical, geralmente vocal, com dois coros cantando alternadamente. Comum na salmodia gregoriana.

Apojatura; apoiatura. Ornamento melódico que apóia e ressalta uma ou várias notas da melodia.

Armadura de clave. Acidentes (sustenidos ou bemóis) colocados junto à clave para indicar o tom ou modo do trecho musical.

Arpeggio (*it.*). Execução sucessiva, não simultânea, das notas de um acorde. Termo aplicado especialmente às execuções à harpa e ao piano.

Batalha. Composição que, geralmente, descreve o estrondo de uma batalha, muito popular entre os séc. XVI e XVIII.

Cadencia (*it.*). Termo introduzido no séc. XVII para designar uma passagem, de caráter improvisado, destinada a exibir o virtuosismo do intérprete.

Chacona. Composição instrumental lenta, em tempo ternário (parecida com a *passacaglia*) que desenvolve uma série de variações sobre um baixo *ostinato*.

Clave. Um símbolo colocado no início do pentagrama para fixar as alturas das notas. As claves mais usadas na literatura organística são as de sol e fá. Contudo, algumas edições utilizam a clave de dó para grafar melodias corais.

Cluster (*ing.*: cacho, ramalhete). Bloco sonoro que resulta da emissão simultânea de segundas maiores ou menores, ou ainda de microtons sobrepostos. Ao órgão o menor intervalo a sobrepor é a segunda menor. Cf. Microtom.

Concerto. Composição na qual um instrumento solista, geralmente com características de virtuosismo, dialoga com o conjunto da orquestra.

Contraponto. Termo que faz referência à técnica de combinar e sobrepor diferentes vozes ou linhas melódicas, em técnica de composição que prioriza a condução “horizontal” das mesmas. O termo horizontal faz referência à sua disposição na partitura.

Coral. Adjetivo referente a coro. Também designa as composições cantadas pelo coro e a forma coral protestante (metrificação de melodias corais). Na literatura organística, faz referência às composições feitas a partir de melodias corais.

Coro. Conjunto de cantores, mais de um para cada voz. No caso do órgão, conjunto de registros.

Crescendo (*it.*). Indica um aumento progressivo do volume sonoro.

Crítérios de ataque (criados por Schaeffer): 1. abrupto (choque ou plectro, sem ressonância apreciável); 2. firme (martelo com feltro, com forte ressonância ligada); 3. brando (*pizzicato* ou baqueta suave, com ressoador); 4. plano (nulo, como no caso do órgão); 5. suave (som produzido sem ataque aparente); 6. *sforzando* ou apoiado (crescendo rápido); 7. nulo (percepção do perfil).

Decay, decaimento, queda. Tempo entre o momento que o som começa a diminuir, do ponto de máximo volume, até chegar ao nível de sustentação.

Decrescendo. Cf. diminuendo.

Desenho tonal. Escolha e disposição dos registros de acordo com a função musical que um órgão deve exercer.

Depoente (*lat.*: *deponere* = tirar). Som que apresenta em sua evolução energética a ausência, fixidez ou discricção de uma ou mais de suas fases.

Descante (*lat.*: *discantus, discanto*). Toda melodia secundária que se canta ou toca sobre outra já existente. O termo também é utilizado para se referir a uma parte aguda e ornamentada, acrescida por sobre a melodia de um hino.

Dinâmica de terraço. Efeitos contrastantes e de ecos pela alternância de teclados registrados diferentemente.

Diminuendo (*it.*). Indica uma diminuição progressiva do volume sonoro. Similar ao *decrecendo*.

Dinâmica. Variações de intensidade do som ao longo de uma obra musical. São indicadas, na partitura, por signos que dão expressão à música. Exemplos de signos de dinâmica: *f* = forte; *p* = suave.

Disposição fônica ou composição de um órgão. É a organização dos registros de acordo com sua distribuição nos diversos manuais e no pedal. Uma lista de disposição também pode incluir informações como: acoplamentos, afinação, pressão do ar, trêmulo. Às vezes também indica o número de teclas dos manuais e da pedaleira e presença de oitava curta.

En Chamade (*fr.*). Termo usado em conjunto com o nome de um registro, por exemplo: *Trompette en Chamade*. Na presença deste termo sabemos que o registro está colocado na frente do órgão na horizontal, na direção dos ouvintes, provocando grande impacto auditivo e visual. Disposição característica adotada por organeiros espanhóis dos séculos XVII e XVIII. Também utilizada na organaria eclética contemporânea.

Envelope. Termo usado na acústica para descrever a evolução energética do som, mostrando as transformações que ocorrem durante sua duração. Cf. Evolução energética.

Evolução energética. Transformações que ocorrem durante a duração de um som. Cf. Envelope.

Glissando (*it.*). Um deslizamento rápido através de séries de tons consecutivos em uma escala, como passagem. Similar ao portamento, exceto que o tom se altera em passos de semitom. Plural = *glissandi*.

Idiomático. Em nosso trabalho utilizamos este termo de forma abrangente. Pensamos que seu idiomático inclui todo elemento musical peculiar usado em sua literatura, presente no repertório tradicional (desde o séc. XVI até os dias atuais) e também suas potências ou possibilidades ainda não exploradas. Estes elementos englobam, entre outros, suas características fônicas (tessitura do instrumento e de seus teclados, capacidade dinâmica, diversidade de recursos tímbricos), particularidades construtivas (das consolas, foles, someiros, trações e demais componentes), tipos de toques e articulação, características técnicas de execução e grafia musical adequada.

Intermezzo (*it.*). Trecho musical intercalado entre dois movimentos de uma obra maior. Plural = *Intermezzi*.

Intervalo. Distância que separa dois sons. Diferença de número de vibrações por minuto.

Legato (*it.*). Termo que indica a execução ligada, sem separar, das notas sucessivas de uma passagem musical. Antônimo de *staccato*.

Legato-marcato (*it.*). Articulação ligada, enfatizando cada nota.

Levare (*it.*: levantar, tirar). Último e fraco tempo de um compasso, que conduz ao tempo forte do seguinte.

Mezza-tirata (*it.*). Metade de uma *tirata*, composta com mais de três ou quatro semicolcheias. Cf. *Tirata*.

Microtom. Intervalo entre dois sons, com diferença menor que um semitom.

Monodia. Linha melódica não acompanhada.

Motivo. Geralmente aparece de maneira marcante e característica ao início de uma peça. Seus fatores constitutivos são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui normalmente uma harmonia inerente. É freqüentemente considerado o “germe” da idéia, sendo o “mínimo múltiplo comum” (por incluir elementos das figuras musicais subseqüentes) e o “máximo divisor comum” (por estar presente em todas as figuras subseqüentes).

Notes inégales (*fr.*: notas desiguais). Alteração rítmica na interpretação de grupos de notas com divisões iguais, geralmente aumentando o valor da primeira e diminuindo o da segunda. Prática usada na França de meados do séc. XVI até o final do XVIII. Também é comum na música de jazz.

Objeto sonoro. Todo fenômeno ou evento sonoro percebido como um conjunto, como um todo coerente, independentemente de sua proveniência ou significado.

Objeto conveniente. Objeto sonoro equilibrado, nem muito extravagante ou chamativo (glissando), nem muito monótono (som que apresenta em sua evolução energética a ausência, fixidez ou discricção de uma ou mais de suas fases).

Onda senoidal ou **sinusoidal.** É a onda mais simples ou pura que existe, pois se origina da projeção sobre uma reta de um ponto girando em círculo. Todas as outras formas de onda, mesmo as mais complexas, podem ser decompostas em conjuntos de ondas senoidais através da aplicação das séries de fourier.

Organologia. Disciplina que trata da descrição e da classificação de qualquer instrumento musical, tendo em conta seu material, forma, qualidade do som produzido, timbre e modo de execução, entre outros.

Ostinato (*it.*: obstinado). Breve linha melódica, ritmo ou seqüência de acordes que se repete durante uma peça ou seção dela.

Overlappings (*ing.*). Execução de notas ligadas ao extremo, em que há coincidência parcial das mesmas, ficando a segunda sobreposta à anterior.

Portato-leggiero (*it.*). Articulação leve, entre *legato* e *staccato*.

Potenciômetro. Dispositivo constituído de uma resistência variável utilizado para controlar diferenças de potencial elétrico.

Ralentando. Termo que indica o arrefecimento gradual do tempo em uma determinada passagem musical. A abreviatura é *rall.* Cf. Ritardando.

Registrante. Pessoa que auxilia o organista no ato de mudar os registros durante a execução de uma determinada peça. Em órgãos antigos, sem combinações livres ou mesmo sem memórias, é necessário o auxílio de outra pessoa para realizar freqüentes mudanças de reginação.

Registro. Fileira de tubos com mesmo timbre e intensidade por terem formato e material similares. O termo registro também é dado ao mecanismo que movimenta o ar para produzir um vibrato.

Ressoador. Parte do tubo que “faz soar” pela vibração do ar. Também é o dispositivo que permite direcionar e amplificar uma onda sonora.

Ripieno (*it.*: = enchimento). Termo usado na música barroca para designar os grupos da orquestra que dialogam: *tutti* ou *ripieno* (concerto grosso) e solo (concertino). Também usado, na Itália, para nomear uma Mistura; é um registro de complementação harmônica. Conforme o número de fileiras pode ser denominado: *Ripieno di Due* (2), *di Tre* (3), *di Quattro* (4), e *di Cinque* (5).

Ritardando. Sinônimo de ralentando. Sua abreviatura é *rit.* Cf. ralentando.

Rubato (*it.*: tempo roubado). Prática interpretativa de não tocar no tempo estrito, roubando o valor de algumas notas com finalidade expressiva. Diminuindo ou aumentando discretamente a velocidade conforme o desejo do intérprete. Cf. agógica.

Scherzino. Peça de curta duração com caráter de *scherzo* (*ital.*: brincadeira) composição em forma A-B-A. **Scherzando**. Indica interpretação de um trecho de forma viva, animada, com ar de brincadeira.

Sforzando, sforzato (*it.*: forçando, esforçando). Indicação de execução, que implica em enfatizar ou acentuar uma nota ou acorde.

Solenóide. Dispositivo eletro-mecânico que altera seu estado liga-desliga mediante a passagem de uma corrente elétrica. É uma espécie de válvula eletro-magnética.

Staccato (*it.*: separado, destacado). Execução das notas assinaladas (com um ponto acima ou abaixo delas), reduzindo a sua duração normal para que soem com uma pequena pausa entre elas. Tem considerável poder expressivo. Antônimo de *legato*.

Tessitura. Âmbito sonoro, registro ou extensão de uma voz ou instrumento, abrangendo desde a nota mais grave até a mais aguda.

Textura. Termo que se refere à estrutura vertical da composição; quantas vozes a compõem, qual sua configuração e como elas interagem.

***Tirata* (it.) *tirade*, *coulade* (fr.).** Seqüências de muitas notas com a mesma figura ou valor que se seguem em graus conjuntos tanto ascendentemente como descendentemente.

***Toccata* (it.: tocada).** Peça solista de exibição, habitualmente para teclado, criada para demonstrar a criatividade do compositor e a destreza do executante.

APÊNDICE - INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES

Este apêndice contém traduções dos títulos, indicações de andamento, marcações metronômicas e alguns detalhes sobre discrepâncias ou erros de digitação e impressão dos Quadros. As fontes desta pesquisa são as partituras que constam de nossa lista de referências bibliográficas e o livro de Russ¹.

Bricard² informa que a primeira edição com indicações metronômicas foi publicada por Augener Ltd. em 1914 e que estas também são encontradas na edição da International Music Company. Estas indicações estão registradas em uma carta enviada por Stasov a Arkady Mikhailovich Kerzin (fundador e diretor do Kerzin Moscow Circle of Lovers of Russian Music in England) em 31 de janeiro de 1903. Stasov relata nesta carta que R-Korsakow tocou diversas vezes cada trecho para, recordando como Moussorgsky o fazia, enquanto com a ajuda de um metrônomo marcavam os andamentos. A edição de Bricard apresenta em primeiro lugar as velocidades metronômicas originárias da edição Augener com suas sugestões entre parêntesis. As edições de R-Korsakow, Lamm, Blarr e John não trazem nenhuma. Queremos ressaltar que qualquer indicação de andamento na literatura organística estará sujeita a modificações dependendo da acústica, dimensão, localização e tração do instrumento.

***Kartinki s vĭstavki* [rus. Quadros de uma Exposição].**

Nome original em *rus.*

Traduções: *al.*, *Bilder einer Ausstellung*; *fr.*, *Tableaux d'une Exposition*; *ing.*, *Pictures at an Exhibition*; *Pictures from an Exhibition*; *rus.*, *Kartinki s vĭstavki*.

1. Op. Cit., 1999, p. 35-49.

2. Op. Cit., 2002, p. 5.

Promenade I [fr., Passeio I]

Nome original em *fr.*

Traduções: apenas na edição de Lamm se encontra o nome em russo: *Progulka*. Todas as outras trazem a designação original.

Andamento: Blarr, Bricard, Hesford, Lamm, Russ e Wills: *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto*; John: *Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza*; Guillou: *Allegro giusto, nel modo rustico, senza allegrezza, ma poco sostenuto*; R-Korsakow: *Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto*.

Indicações metronômicas: Bricard e Russ: ♩ = 104; Wills: ♩ = 84 . R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Revisão: Divergindo dos outros revisores e transcritores, R-Korsakow e Guillou não colocam a expressão *attacca* ao final deste *Promenade* e em nenhuma das outras ocorrências deste tema.

Gnomus [lat., Gnomo]

Nome original em *lat.*

Traduções: *Rus.*, *Gnom*; *ing.*, *Gnome*; *al.*, *Zwerg*.

Andamento: Blarr, Bricard, Guillou, Lamm, R-Korsakow, Russ e Wills: *Sempre vivo*; John: *Vivo*.

Indicações metronômicas: Russ: ♩ = 120; Bricard: ♩ = 120 (♩ = 100); Wills: ♩ = 72 . R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Promenade II

Traduções: Cf. *Promenade I*.

Andamento: Blarr, Bricard, Lamm, R-Korsakow, Russ e Wills: *Moderato comodo assai e con delicatezza*; Guillou e John: *Moderato comodo assai e con delicatezza*.

Indicações metronômicas: Russ: ♩ = 104 . Bricard: ♩ = 104 (♩ = 96). R-Korsakow, Lamm, Blarr, John, Guillou, Hesford e Wills não indicam.

Revisão: Lamm não coloca o título *Promenade*, apenas a indicação italiana de andamento. Insere a armadura de clave com quatro bemóis, para evitar os acidentes recorrentes, e notifica que é de sua autoria. John também escreve a armadura de clave. Os outros revisores e transcritores transcrevem o trecho sem armadura, grafando os acidentes nota a nota.

***Il Vecchio Castello* [it., O Velho Castelo]**

Nome original em *it.*

Traduções: *al.*, *Das alte Schloss*; *ing.*, *The Old Castle*. *rus.*, *Starĩ zamok*. Somente em Guillou aparece *Il vecchio Castello*.

Andamento: Blarr, Bricard, John, Lamm, Russ e Wills: *Andantino molto cantabile e con dolore*; Guillou e R-Korsakow: *Andante molto cantabile e con dolore*.

Indicações metronômicas: Bricard e Russ: ♩ = 56; Wills: ♩ = 54. R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Promenade III

Traduções: Cf. *Promenade I*.

Andamento: Blarr: *Moderato non tanto, pesantemente*; Bricard, John, Lamm, R-Korsakow, Russ e Wills: *Moderato non tanto, pesamente*; Guillou: *Moderato non tanto, pesantemente*.

Indicações metronômicas: Bricard: ♩ = 104. Russ, R-Korsakow, Lamm, Blarr, John, Guillou, Hesford e Wills não a indicam.

Revisão: Lamm, mais uma vez, não coloca o título *Promenade*, apenas a indicação italiana de andamento. Notifica que acrescentou a armadura de clave com cinco sustenidos. Assim procedendo, evitou os acidentes recorrentes que aparecem no original e em diversas transcrições, deixando o texto mais claro. Wills e John também introduzem a armadura de clave, mas não fazem nenhuma referência ao fato dela não estar no original. R-Korsakow, Bricard, Blarr e Guillou não colocam armadura de clave, e os cinco sustenidos são colocados nota a nota.

Erro de digitação na indicação de andamento em Bricard: *Moderato con tanto, pesamente*.

Tuileries (Dispute d'enfants après jeux) [fr., Tuileries (Disputa entre crianças depois das brincadeiras)]

Nome original em *fr.*

Traduções: *al.*, *Die Tuilerien – Streit der Kinder nach dem Spiel*; *ing.*, *The Tuileries – Children's Dispute after Game Tuileries; Children Quarrelling After the Play; Dispute between Children at Play*; *rus.*, *Balet ne v'ilyupivšikhsia ptentsov*. O autógrafo de Moussorgsky erroneamente traz o nome *Tuilleries*, mas a grafia correta é *Tuileries*. Dos transcritores estudados, Blarr é o único que reproduz o erro ortográfico.

Andamento: Blarr, Bricard, Lamm, R-Korsakow, Russ e Wills: *Allegretto, non troppo, capriccioso*; John: *Capriccioso (con moto)*. Guillou: *Allegretto non troppo, capriccioso*.

Indicações metronômicas: Bricard: ♩ = 144 (♩ = 120); Russ: ♩ = 144 ; Wills: ♩ = 116. R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Bydlo [pol., Carroça]

Nome original em *pol.*

Traduções: *ing.*, *Oxen; Cattle; The Old Ox Cart*; *al.*, *Der Ochsenwagen*; *rus.*, *B'ldo*.

Andamento: *Sempre moderato, pesante*. R-Korsakow: *Sempre moderato pesante*.

Indicações metronômicas: Bricard: ♩ = 88 (♩ = 96); Russ: ♩ = 88 ; Wills: ♩ = 52 . R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Revisão: Na Edição Breitkopf, em vez de *sempre pesante e poco allargando* foi colocado: *sempre pedante e poco allargando (comp. 37)*. Guillou, em vez da expressão “*con tutta forza*” indica “*come primo*”.

Promenade IV

Traduções: Cf. *Promenade I*.

Andamento: *Tranquillo*.

Indicações metronômicas: Bricard: ♩ = 104 (♩ = 92). Russ, R-Korsakow, Lamm, Blarr, John, Guillou, Hesford e Wills não indicam.

Revisão: R-Korsakow e Guillou não colocam a expressão *attacca* no final deste *Promenade*. Lamm, novamente, não coloca o título e acrescenta a armadura de clave com um bemol. Os outros revisores e transcritores não utilizam armadura de clave.

Balet Nevylupivshikhsya Ptentsov [rus., Balé dos pintinhos na casca]

Nome original em *rus*.

Traduções: *ing.*, *Ballet of The Unhatched Chicks; Ballet of the Unhatched Chickens; Ballet of the Chicks in their Shells; al.*, *Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen; Ballett der noch nicht ausgeschlüpften Küchlein; Ballett der Nestlinge in ihren Eierschalen; fr.*, *Ballet de poussins dans leur coque*.

Andamento: Bricard, Guillou, Russ e Wills: *Scherzino, vivo, leggiero*; John: *Vivo*; Blarr e Lamm: *Scherzino. Vivo, leggiero*; R-Korsakow: *Scherzino vivo, leggiero*.

Indicações metronômicas: Bricard: ♩ = 88; Russ: ♩ = 88; Wills: ♩ = 152. R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

“Samuel” Goldenberg und “Schmuyle” [jid., Samuel Goldenberg e Schmuyle]

Traduções: não há traduções, pois Moussorgsky nomeou este Quadro com dois nomes próprios. No entanto, a descrição dos dois homens retratados dada por Stasov, “Dois judeus: rico e pobre”, aparece nas edições de Lamm, Blarr, Wills e John traduzida para: *ing.*, *Two Jews, One Rich and the Other Poor (Samuel Goldenberg and Schmuyle); Two Polish Jews, One Rich, the Other Poor; Two Polish Jews, Rich and Poor; fr.*, *Deux juifs l’un riche et l’autre pauvre; rus.*, *Dva*

evreia, bogatiĭ i bedniĭ. Como visto em algumas edições, o nome *Schmuÿle* também aparece sem trema.

Andamento: Blarr, Bricard, Lamm e Russ: *Andante. Grave–energico*; John e Wills: *Andante. Grave enérgico*; Guillou e R-Korsakow: *Andante*.

Indicações metronômicas: Russ, Bricard e Wills: ♩ = 48 . R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Promenade V

Traduções: Cf. *Promenade I*.

Andamento: Blarr, Bricard, Lamm, R-Korsakow e Wills: *Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto*; Russ: não indica; John: *Allegro com moto nel modo russo*; Guillou: *Allegro giusto*.

Indicações metronômicas: Bricard e Russ: ♩ = 104; Wills: ♩ = 84 . R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Revisão: Todas as versões estudadas trazem o título *Promenade* e a armadura de clave. Guillou exclui a pausa do último compasso, preenchendo todo o seu valor. Acrescenta uma fermata e a expressão *subito*. Ravel omite este trecho em sua orquestração.

Limoges. Le marché (La grande nouvelle) [fr., Limoges. O Mercado (A grande notícia)]

Nome original em *fr.*

Traduções: *ing.*, *Limoges. The Market Place (The Big News) - The Market Place of Limoges*; *al.*, *Der Marktplatz von Limoges (Die große Neuigkeit)*; *rus.*, *Limož. Rĭnok (Bol'shaia novost')*.

Andamento: Blarr, Bricard, Lamm, Guillou, R-Korsakow e Wills: *Allegretto vivo, sempre scherzando (comp. 1-36)*. Blarr, Bricard, Lamm e Wills: *Meno mosso, sempre capriccioso (comp. 37-40)*; John: *Allegro vivace (comp. 1-36)*, *Poco meno mosso (comp. 37-40)*; Russ e Guillou: não indicam (*comp. 37-40*).

Indicações metronômicas: Bricard e Russ: ♩ = 120; Wills: ♩ = 92 . R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Revisão: A edição Rob. Forberg Musikverlag traz erro de imprensa ao não sinalizar a volta do compasso quaternário (comp. 21).

Catacombae (Sepulcrum romanum) [lat., Catacumbas (Sepulcro romano)]

Nome original em *lat.*

Traduções: *ing.*, *Catacombs. Roman Sepulchre - Catacombs. A Roman Burial Chamber*; *rus.*, *Katakombi. Rimaskaia grobnitsa.*

Andamento: Blarr, Bricard, Lamm, Guillou, R-Korsakow, Russ e Wills: *Largo*; John: *Largo e sostenuto.*

Indicações metronômicas: Bricard e Russ: ♩ = 57 . R-Korsakow, Lamm, Blarr, John, Guillou, Hesford e Wills não indicam.

Con Mortuis in Lingua Mortua [lat., Com os Mortos em Língua Morta]

Nome original em *lat.*

Traduções: *ing.*, *With the Dead in a Dead Language.*

Andamento: Todos menos Guillou (que não faz nenhuma indicação): *Andante non troppo, con lamento.*

Indicações metronômicas: Nenhum revisor ou transcritor indica.

Revisão: Como neste Quadro há uma variação do tema *Promenade*, John acrescenta essa designação ao nome do mesmo, resultando em: *Promenade. Con Mortuis in Lingua Mortua.*

Izbushka na Kur'ikh Nozhkakh (Baba Yaga) [rus., A Cabana nos Pés de Galinha (Baba Yaga)]

Nome original em *rus.*

Traduções: *fr.*, *La Cabane sur des Pattes de Poules (Baba-Yaga)*; *al.*, *Die Hütte auf Hühnerfüßen (Baba-Yaga)*; *ing.*, *The Hut on Fowl's Legs (Baba-Yaga)*; *The Hut on Chiken's Legs (Baba-Yaga)*; *The Hut on Hen's Legs (Baba-Yaga)*; *The Hut of*

Hens' Legs (Baba-Yaga). Todos grafam *Baba-Yaga* menos Blarr, cuja transcrição apresenta a grafia *Baba Jaga*.

Andamentos:

Seção A – Blarr, Bricard, Guillou, John, Lamm, R-Korsakow, Russ e Wills: *Allegro con brio, feroce*.

Seção B – Blarr, Bricard, Guillou, John, Lamm, R-Korsakow e Wills: *Andante mosso*; Russ: não faz nova indicação.

Seção A' – Blarr, Bricard, Guillou, John, Lamm, R-Korsakow e Wills: *Allegro molto*; Russ: não faz nova indicação.

Indicações metronômicas:

Seção A – Bricard: ♩ = 120 (♩ = 144); Russ: ♩ = 120; Wills: ♩ = 168.

Seção B – Russ: não faz nova indicação; Bricard: ♩ = 72 (♩ = 92); Wills: ♩ = 72.

Seção A' – Russ: não faz nova indicação; Bricard: não indica; Wills: ♩ = 168.

R-Korsakow, Bricard, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Bogatyrskie Vorota (vo stol'nom gorode vo Kieve) [rus., O Portal dos Cavaleiros. (Na Antiga Capital, Kiev)]

Nome original em *rus*.

Traduções: *ing.*, *The Great Gate of Kiev*; *The Great Gate (In the Capital, Kiev)*; *fr.*, *La Grande Porte (Dans la Capitale de Kiev)*; *La Grande Porte de Kiev*; *al.*, *Das große Tor (In der alten Hauptstadt Kiev)*; *Das Große Tor Von Kiev*. A denominação comumente conhecida em língua portuguesa é A Grande Porta de Kiev.

Andamento: Guillou: *Allegro alla breve Maestoso con grandezza*; Russ: *Allegro alla Breve (Maestoso con grandezza)*. Ambos fazem apenas uma indicação para a peça toda. Blarr e Bricard: *Allegro alla Breve. Maestoso. Con grandezza (comp. 1-113), Meno mosso, sempre maestoso (comp. 114-161), Grave, sempre allargando (comp. 162-174)*; John: *Maestoso. Con grandezza (comp. 1-113)*, como Bricard (*comp. 114-174*), Hesford: *Allegro; (comp. 1-161), Grandioso (comp. 114-174)*; Lamm: como Bricard; R-Korsakow: *Allegro alla Breve Maestoso. Con grandezza*

(*comp.* 1-113), como Bricard (*comp.* 114-174); Wills: *Allegro alla Breve, Maestoso Con grandezza* (*comp.* 1-113), como Bricard (114-174).

Indicações metronômicas: Bricard: ♩ = 84 (♩ = 76); Russ: ♩ = 84 ; Wills: ♩ = 63.

R-Korsakow, Lamm, John, Guillou, Hesford e Blarr não indicam.

Revisão: Há entre as edições deste Quadro, diferenças de grafia no que diz respeito à fórmula de *comp.* *Alla breve*³. A seguir apresentamos as fórmulas de *comp.* indicadas nas edições estudadas, pois trazem o sinal tradicional indicativo de *Alla breve* que é um  e outras não.

Guillou e Hesford: C (*comp.* 1-171).

Wills:  (*comp.* 1-161), C (*comp.* 162-174).

R-Korsakow: C (*comp.* 1-113), 2/2 (*comp.* 114-161), C (*comp.* 162-174).

Blarr, Bricard, John e Lamm:  (*comp.* 1-113), 2/2 (*comp.* 114-161), C (*comp.* 162-174).

Na edição R-Korsakow/Breitkopf há um provável erro de digitação. No *comp.* 65 deveria estar a expressão *senza espressione* e não *sempre espr.*

3. COLE, Richard. *Virginia Tech Multimedia Music Dictionary*. Disponível em: <<http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>>. Acesso em: 08 maio 07. *Passim*.

ANEXO 1 – QUADROS DE REGISTROS EM 10 IDIOMAS

ORGAN DATABASE. Disponível em: <<http://www.die-orgelseite.de/registertabelle.htm>>. Acessado em: 08 abr. 2008.

PRINCIPAIS - PRINZIPALE									
ALEMÃO	INGLÊS	FRANCÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPANHOL	TCHECO	POLONÊS
Prinzipal	Principal, Diapason, Open Diapason	Principal	Principaal, Prestant	Principal	Principal	Principale	Flautado, Flautat, Principal	Principál	Pryncypal
Praestant, Prästant		Montre, Prestant	Prestant					Préstant	
Oktave, Octave	Octave	Octave	Octaaf	Octav, Oktav	Octava	Ottava	Octava	Oktáva	Oktawa
Superoktave		Doublette	Superoctaaf			Superottava	Quincena	Superoktáva	Superoktawa
Oktävlein		Petite Octave				XXII	Vintidosena		
Flötenoktave, Oktaveflöte	Octavin	Octavin							Oktawflet
Choralbass		Basse de Choral(e)	Koraalbas	Koralbas	Koralbas	Basso corale	Coral Bajo, Coral Baix	Chorálbass	Choralbas
Flötenprinzipal, Prinzipalflöte	Principal Flute	Principal Flûte					Flautado Principal	Principál flétnový	Pryncypal fletowa
Holzprinzipal	Open Wood	Principal en bois						Principál dreviný, Principál drevený	Pryncypal drewniany
Geigenprinzipal	Geigen	Principal étroit	Vioolprincipaal, Vioolprestant	Violinprincipal	Violinprincipal	Principale violino		Principál houslový	Prynzypal skrzypcowy
Schwegel, Schwiegel	Geigen	Principal étroit			Svegel			Principál houslový, Švígel	Prynzypal skrzypcowy
Hornprinzipal	Horn Diapason		Hoorprincipaal					Principál rohový	Hornpryncypal
Italienischer Prinzipal	Italian Principal				Italiensk Principal			Principál italský	Pryncypal wloski
Kontrabass		Contrebasse	Contrabas			Contrabbasso	Contras, Contraibax		Kontrabas

Quadro 1 – PRINCIPAIS - PRINZIPALE

Fonte: ORGAN DATABASE <http://www.die-orgelseite.de/registertabelle.htm>.

FLAUTAS E BORDÕES - FLÖTEN und GEDACKTE									
ALEMÃO	INGLÊS	FRANÇÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPAÑHOL	TCHECO	POLONÊS
Flöte	Flute	Flûte	Fluit	Fløjte	Fløjt	Flauto, Flauta	Flaut(a)	Flétna, Flauta	Flet
Offenflöte	Open Flute	Flûte ouverte	Openfluit			Flauto aperto		Flet otvorená	Flet otwarty
Harmonieflöte	Harmonic Flute	Flûte harmonique	Fluit harmoniek			Flauto armonico	Flauta armónica	Flétna harmonická	Flet harmoniczny
Traversflöte, Querflöte	Travers Flute	Flûte traversière	Dwarsfluit	Tværfløjte, Træfløjte	Traversfløjt	Flauto traverso	Flauta traversa, Flauta travessera	Flétna příčná, Flétna traversa	Trawers flet, Flet poprzeczny
Hohflöte, Hohlpfeife	Hohl Flute	Flûte creuse	Holpijp	Hulfløjte	Håfløjt			Flétna dutá	Holflet
Jubalflöte									
Portunalflöte		Flûte triangulaire	Portunaal-(fluit)			Flauto triangolare		Portunál	Portunal
Clarabella, Suavial	Claribel Flute, Suave Flute, Suabe Flute								
Holzflöte	Tibia							Flétna dreviná	Flet drewniany
Doppelflöte	Double Flute				Dubbelfløjt	Flauto doppio			Flet podwójny
Weitflöte			Wijtfluit					Flet tegi, Flet široká	Flet szeroki
Orchesterflöte	Orchestral Flute						Flauto orchestrale		
Konzertflöte	Concert Flute						Flauta de concierto	Flétna koncertní	Flet koncertowy
Spillflöte, Spillpfeife								Flétna vretenová	
Spielflöte	Spindle Flute		Speelfluit						
Spitzflöte	Spire Flute	Flûte à fuseau, Flûte conique	Spitsfluit	Spidsfløjte	Spetsfløjt	Flauto cuspidato, Flauto a cuspidato	Flauta cônica	Flétna špicatá	Flet szpiczasty, Szpicflet
Rohrflöte	Chimney Flute	Flûte à cheminée	Roerfluit	Rørfløjte	Rørfløjt	Flauto (a) camino, Flauto a	Flautado de chiminea	Flétna trubcová	Flet rurkowy, Rurflet

						caminetto			
Koppelflöte			Koppelfluit	Kobbelfløjte	Koppelfløj			Flétna kopulová	Koppelflet
Trichterflöte	Tapered Flute					Flauto conico			Flet stożkowy
Blockflöte	Recorder	Flûte à bec	Blokfluit	Blokfløjte	Blockfløj			Flétna zobcová	Blokflet
Waldflöte, Feldflöte			Woudfluit		Waldfløj	Silvestre	Silvestre	Flétna lesní	Flet lesny
Meerflöte									Flet morski
Wienerflöte				Wienerfløjte				Flétna videnská	
Zartflöte, Sanftflöte			Zachtfluit			Flauto amabile		Flétna jemná	Flet lagodny
Liebliche Flöte			Fluit douce, Floit dous			Flauto dolce	Flauta dulce	Flet slad'ouneká	
	Bell Flute, Bell Diapason	Flûte à pavillon							
	Fife			Flautino		Flautino	Flautino		
Flachflöte			Flagfluit, Vlakfluit		Flagfløj				Flet plaski, Flazolet
Flageolett		Flageolet	Flageolet			Flagioletto	Flabiolets	Flageolet	
Piccolo	Piccolo	Piccolo						Piccola	
Okarina									Okaryna
Siffelöte		Sifflet, Fifre	Siffluit	Sivfløjte	Sifffløj, Sivfløj		Chiflete	Siffléta	Sifflet
Piffaro						Fiffaro			
Bartpfeife			Baar(d)pijp						
Glockenton, Glöckleinton									Dzwony, Dzwonki
Nachthorn		Cor de nuit	Nachthoorn	Nathorn		Corno (di) notte	Corn(o) de nit, Corno de noche	Roh nocní	Róg nocny
Dolkan									
Coppel, Copula								Copula, Kopula	Copula

Gedackt, Gedeckt	Stopped Diapason	Bourdon	Gedekt	Gedakt	Geda(c)kt	Bordone	Tapadet, Tapado	Kryt	Kryt
Bordun	Bourdon	Bourdon	Bourdon	Bordun	Borduna	Bordone	Bordò	Burdon	Burdon
Holzgedackt, Holzgedeckt, Holzbordun	Stopped Wood	Bourdon en bois						Kryt dreviný, Kryt drevený	Kryt drewniany
Rohrgedackt		Bourdon à cheminée	Roergedekt	Rørgedakt	Rørgeda(c)kt			Kryt trubcový	
Spitzgedackt		Bourdon conique	Spitsgedekt	Spidsgedakt	Spetsda(c)kt				
Grobgedackt								Kret hrubý	
Lieblich Gedackt		Bourdon doux				Bordone amabile		Kryt líbezný	
Zartgedackt		Bourdon doux						Kryt jemný	
Stillgedackt	Echo Bourdon					Bordone d'eco		Kryt tichý	
Gedacktflöte	Stopped Flute, Nason Flute, Tibia clausa	Flûte couverte	Gedekt(e) fluit	Gedaktfløjte	Geda(c)kt(s)fløjt	Flauto stoppo, Flauto tappato	Flautat tapat, Flautado tapado	Flétna krytý	Flet kryty
Pommer									
Gedacktpommer				Gedacktpommer				Pommer krytý	
Subbass	Sub Bass	Soubasse	Subbas	Subbas	Subbas	Subbasso	Subbajo, Subbaix, Subbaxua	Subbas	Subbas
Untersatz, Majorbass	Major Bass		Majorbas			Profondo	Contres mayor(s), Contrás	Podstav	Majorbas
Zartbass, Sanftbass			Zachtbas						
Offenbass	Open Metal / Open Wood / Open Bass	Basse Ouvert	Open Bas		Öppen Subbas		Contres mayor(s), Contrás	Bas otevrený	Bas otwarty

Quadro 2 - FLAUTAS E BORDÕES - FLÖTEN und GEDACKTE.

Fonte: Id.

CORDAS - STREICHER									
ALEMÃO	INGLÊS	FRANCÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPAÑHOL	TCHeco	POLONÊS
Violon	Violone		Violon	Violone		Violone	Violón		
Violoncello, Cello		Violoncelle, Cello	Cello	Violoncello	Violoncell(o)	Violoncello		Violoncello	Cello
Gamba, Viola da Gamba, Viola di Gamba		Gambe, Viole de Gambe	Viool di Gamba					Gamba	Gamba
Viola, Violine	Viol	Viole	Viola		Viola	Violino		Viola, Violino	Viola
(Liebesgeige)	Erzähler	Viola d'amour				Viola d'amore			
(Orchestervioline)	Orchestral Viol(in)	Viole d'orchestre			Orchestral Viola	Viola orchestrale			
Violflöte									Violflet
Spitzgamba, Spitzgamba	Cone Gamba	Gambe conique		Spidsgamba	Spetsgamba			Gamba špicatá	Gamba spicz.
Salizional, Salicional			Salicionaal, Salicional			Salicionale	Salizionala	Salicionál	Salicjona
Salizet, Salicet			Salicet						
Harmonika, Harmonica						Armonica			
Aeoline, Äoline		Eolienne			Aeolin	Eolina		Aeolina, Harfa aeolova	Aeolina
Dulciana									Dulcjana
Dolce									
Fugara									
Physharmonika						Fisarmonica			Fisharmonia
Vox coelestis, Vox caelestis, Vox angelica		Voix céleste	Vox celeste	Vox celeste	Celeste	Voce celeste	Voz celeste	Vox coelestis	Vox coelestis
Unda maris, Schwebung	Celeste	Céleste	Zweving			Voce umana, Voce flebile	Onda marina	Chvení houslové, Chviní houslové	
Gemshorn			Gemshoorn			Corno camoscio	Corno gama	Roh kamzíkuvý, Roh kamzíci	Kozi róg, Róg kozi
Quintade, Quintadena, Quintatøn		Quintaton	Quintadeen, Kwintadeen, Quintadena	Quintatøn	Kvintadena			Kvintadena, Kvintaton	Kwintadena, Kwintaton

Quadro 3 – CORDAS – STREICHER.

Fonte: Ibid.

MISTURAS TÍMBRICAS - FARBMIXTUREN ¹									
ALEMÃO	INGLÊS	FRANCÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPAÑHOL	TCHECO	POLONÊS
Kornett, Cornett		Cornet	Cornet			Cornetto	Corneta, Tolosana	Kornet, Cornet	Kornet
Kornettino						Cornettino			Kornettino
Sesquialter(a)		Sesquialtera	Sexquialter, Sesquialter				Sesquiáltera	Seskvialter(a)	
Terzian, Tertian			Tertiaan				Terzerilla, Tercerola	Tercián	Tercjan
Quartan			Quartane		Quartian	Quarta			Kwartan
Carillon		Carillon				Campanella			Dzwony
Basszink, Bassaliqout	Harmonics	Théorbe		Baszink		Thiorba	Nazardos	Bas šumivý	
Aliquot					Alikvot		Nazardos		Alikwoty

Quadro 4 - MISTURAS TÍMBRICAS.

Fonte: Ibid.

1. Farbmixturen, (*al.* Farb - cor; mixturen – Misturas = Misturas de cor). Misturas de Flautas chamadas de Farbmixturen e Misturas de Principais de Mixturen. Considerando os registros compostos de fileiras agudas de Principais como uma continuação dos registros simples de Principais para o agudo ele as nomeia apenas de Misturas, diferenciando-as dos registros compostos de Flautas então nomeados de Misturas tímbricas.

MISTURAS - MIXTUREN									
ALEMÃO	INGLÊS	FRANCÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPAÑHOL	TCHECO	POLONÊS
Mixtur	Mixture	Fourniture	Mixtuur			Ripieno, Pieno, Mistura	Lleno, Plé, Plens	Mixtura	Mixtura, Mikstura
(Groß-) Mixtur	Chorus Mixture	Plein Jeu	Vulwerk				Compuestas	Franc. mixtura	
Scharf, Scharff	Sharp	(Plein Jeu)	Scherp				Alemanya		Szarf
Cymbel, Zimbel, Cimbel		Cymbale	Cymbaal		Cymbel	Cimbalo	Címbala, Txilina	Cymbál	Cymbalki
Terzcymbel		Jeu de Clochette			Terscymbel				
Acuta								Akuta	Acuta
Rauschpfeife	Rauschquint		Ruispijp	Rauschquint	Rauschpipa, Rauschkvint			Pištalá šumivá	
Hintersatz								Mixtura basová	
	String Mixture					Coro Viole, Concerto Viole			
Harmonica aetherea, Harmonika aetheria	Harmonic Aetheria				Harmonica aetherea	Armonia Eterea		Harmonica aetherea	
Progressiv- Harmonika								Progressio harmonica, Progresse	Progressia harmoniczna

Quadro 5 - MISTURAS – MIXTUREN.

Fonte: Ibid.

MUTAÇÕES - ALIQUOTE ²									
ALEMÃO	INGLÊS	FRANCÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPAÑHOL	TCHECO	POLONÊS
Quinte	Quint	Quinte	Kwint, Quint	Quint	Quinta, Kvint(a)	Quinta, Duodecima	Quinta, Docena	Kvinta	Kwinta
Terz	Tierce	Tierce	Terts	Terts	Ters	Terza, Decimino	Tercia	Tercie	Tercja
Septime		Septième		Septima	Septima	Settima		Septima	Septima, Septyma
None		None						Nona	Nona
Nasat	Nasard	Nazard, Nasard	Nasard		Nasat	Nasardo, Nazardo	Docena, Nazardoa	Nasard, Nasát	Nasard
Quintflöte		Larigot	Quintfluit					Flétna kvintová	Quintflet
Spitzquinte		Quinte conique			Spetsquint			Kvinta špicatá	Kwinta spicz.
Gemsquinte									Gemskwinta
Rohrquinte			Roerquint		Rørkvint				Rurkwinta
Terzflöte			Tertsfluit						Terzflet

Quadro 6 – MUTAÇÕES – ALIQUOTE.

Fonte: Ibid.

2. Aliquote = uma porção, uma parte de um número que divide o número sem deixar resto. 8 é uma aliquote de 24.

LINGÜETAS COM RESSOADORES LONGOS E MÉDIOS – VOLL-UND HALBBCHRIGE ZUNGEN									
ALEMÃO	INGLÊS	FRANCÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPAÑHOL	TCHECO	POLONÊS
Tuba	Tuba	Tuba							
Spanische Trompete, Horizontal-Trompete	Horizontal Trumpet, Herald Trumpet, Military Trumpet, Royal Trumpet, Millennial Trumpet	Trompette en chamade, Chamade	Spaanse Trompet, Trompet horizontaal			Tromba orrizontale, Fanfara	Trompeta real, Trompeta batalla, Trompeta magna, Trompeta imperial	Trubka španelská, Horizontální trubka	Trabka hiszpanska, Trabka horyzontalna
	Double Trumpet							Trompeta velká	
Trompete	Trumpet	Trompette	Trompet	Trompet	Trumpet	Tromba		Trompeta, Trubka	Trabka, Trompet
Feldtrompete, Helltrompete								Trúbka jasná	Trompet jasny
	Harmonic Trumpet	Trompette harmonique	Trompet harmoniek			Tromba armonica	Trompeta armonica	Trompeta harmonická	Trabka harmoniczna, Trompet harmoniczny
Klarine	Clarion	Clairon	Klaroen		Clarino	Clarino, Trombina, Chiarina	Clarín(s), Clarina	Klarina	
	Harmonic Clarion	Clairon harmonique	Klaroen harmoniek						
Posaune	Trombone		Bazuin	Basun	Basun			Pozoun, Posona	Puzon
Bombarde, Bombardon	Bombarde, Bombardon	Bombarde	Bombarda, Bombarde			Bombarda	Bombarda	Bombarda	Bombard
	Ophicleide	Ophicléide							
Englischhorn	English Horn	Cor anglais	Engelse Hoorn			Corno inglese		Roh anglický	Róg ang.

	French Horn					Corno francese		Roh francouzský	
	Hunting Horn								
Posthorn	Post Horn								Róg pocztowy
	Cornopean								
Bassetthorn	Basset Horn	Cor de Bassett	Bashoom			Corno di Bassetto			
Flügelhorn	Flügel Horn								
Waldhorn								Roh lesný	Róg lesny
Horn	Horn	Cor	Hoorn		Corno	Corno			Róg, Rozek
Fagott	Bassoon	Basson	Fagot	Fagot		Fagotto	Baixons, Fagot	Fagot	Fagot
Spanisch Fagott / Oboe							Bajoncillo		
Oboe	Hautboy	Hautbois	Hobo	Obo			Oboè, Oboea	Hoboj, Hoboy	Obój
Orchesteroboe	Orchestral Oboe	Hautbois d'orchestre				Oboe Orchestrale			
Klarinette, Clarinette	Clarinet	Clarinette	Clarinet			Clarinetto	Clarinete	Klarinet	Klarnet
Trompetenschalmey								Trompetová šalmaj	
Schalmey	Shawm	Chalumeau	Schalmey	Skalmeje	Skalmeja			Šalmaj	Szalamaja
Rohrschalmey					Rørskalmey			Šalmaj trubicová	
Zin(c)k, Cornett, Kornett		Cornet	Zink, Cink		Zinka	Cornetto			
Euphon	Euphone, Baryton	Euphone, Baryton	Baryton		Eufon	Eufonio, Baritono			

Quadro 7 - LINGÜETAS COM RESSODORES LONGOS E MÉDIOS – VOLL-UND HALBBCHRIGE ZUNGEN

Fonte: Ibid.

LINGÜETAS COM RESSOADORES CURTOS - KURZBECHRIGE ZUNGEN									
ALEMÃO	INGLÊS	FRANCÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPAÑHOL	TCHECO	POLONÊS
Dulzian, Dulcian		Douçaine	Dulciaan, Dolceaan	Dulcian	Dulcian	Dolciano, Dulciana	Dultzaina, Dolçaina	Dulcián	Dulcjan
Krummhorn	Cremona	Cromorne	Kromhoorn	Krumhorn	Krumhorn	Cromorno	Kromorna	Roh zakrivený, Roh krivý	Róg krzywy
Musette		Musette				Musetta			
Vox humana		Voix humaine	Vox humana	Vox humana	Vox humana	Voce umana	Voz humana		
Bärpfeife						Cornamusa			Niedzwiedz
Rankett		Ranquette							
Sordun			Sordun			Sorduna, Sordone			
Regal			Regaal				Regalies, Regalía	Regál	Regal
Geigenregal									Regal skrzypcowy
Spanisch Regal, Horizontal- Regal							Orlos		
Trichterregal	Trumpet Regal		Trechterregal						
Regal- Schalmei								Šalmaj regálová	

Quadro 8 - LINGÜETAS COM RESSOADORES CURTOS - KURZBECHRIGE ZUNGEN.

Fonte: Ibid.

COMPLEMENTOS DOS NOMES DOS REGISTROS - REGISTERNAMEN-ZUSÄTZE.									
ALEMAÕ	INGLÊS	FRANCÊS	HOLANDÊS	DINAMARQUÊS	SUÉCO	ITALIANO	ESPANHOL	TCHECO	POLON
Kontra...	Contra...	Contre...	Contra...		Kontra...			Kontra...	Kontra...
Bass...	...Bass	...de Basse	Bas..., ...bas		Bas...		...bajo (...baix)	... basová	...Bas
Super...	Super...	Super...	Super...		Super...	Super...	Super...	Super...	Super...
Doppel...	Double...	... double	Dubbel...		Dubbel...	... doppio			Podwójny /- na /-ne
Gedackt...	Stopped...		Gedekt..., ...gedekt	Gedakt...	Geda(c)kt...	... stoppo, ...tappato	... tapado	kryt	
Spitz...		... conique	Spits...	Spids...	Spets...	...cuspidó, ...cuspidé	... cônica	špicatá	Szpic...
Trichter...									
Stentor...	Stenthorn...					...serafona, ...stentor			
Echo...		...d'Echo			Eko...	... di Eco			
Zart...			Zacht...					jemný	
Klein...		Petite...	Klein...			...ino, ...ina	...illo	malá	maly, mala, male...
Groß...			Groot...				... mayor	velký	wielki(e), wielka...

Quadro 9 - COMPLEMENTO DOS NOMES DOS REGISTROS - REGISTERNAMEN-ZUSÄTZE.

Fonte: Ibid.

ANEXO 2 – FONOGRAMAS¹

Com o intuito de apresentar diferentes aspectos sonoros dos Quadros, reunimos diversas versões da obra. Cada trecho da suíte é apresentado três vezes, sendo ouvida primeiramente uma versão pianística seguida de duas transcrições para órgão. Escolhemos exemplos organísticos com um variado leque de tempos, articulações e registrações, resultantes do emprego de distintos órgãos em ambientes acústicos diversos.

Para a preparação destes discos fomos assistidos, com equipamentos e software no estado da arte, pelo engenheiro de áudio Augusto Cezar Saldiva de Aguiar, presidente executivo da CDA – Contemporary Digital Arts. Seu trabalho envolveu a restauração sônica de algumas faixas, como os exemplos pianísticos de Benno Moiseiwitsch, incluídos por seu valor artístico e histórico, cujos ruídos típicos de gravações de época ou realizadas ao vivo, foram atenuados tanto quanto possível.

Na primeira faixa do Disco 1 podem ser ouvidas as considerações de Jean Guillou sobre sua transcrição, expressas em entrevista concedida a Michael Barone no programa *Pipedreams*², que traduzimos e transcrevemos ao final deste anexo.

Na lista das faixas, os exemplos são identificados pelo nome do Quadro em português, seguido de uma letra indicativa de informações, que se encontram no Quadro 22. Ali são apresentados os seguintes dados: nome do intérprete, nome do autor da transcrição organística e informações sobre o órgão utilizado na gravação - nome da fábrica, ano de instalação e localização do instrumento.

-
1. ANEXO 2 – FONOGRAMAS. Intérpretes: vários. Piano, órgão. Composição: Moussorgsky. São Paulo: Studio CDA – Contemporary Digital Arts, 20 set. a 07 out. 2008. 2 CDs.
 2. Op. Cit., 2005.

Disco 1

- 01 Entrevista
- 02 Promenade I - a
- 03 Promenade I - b
- 04 Promenade I - c
- 05 Gnomus - d
- 06 Gnomus - e
- 07 Gnomus - f
- 08 Promenade II - d
- 09 Promenade II - i
- 10 Promenade II - f
- 11 O Velho Castelo – d
- 12 O Velho Castelo – g
- 13 O Velho Castelo – f
- 14 Promenade III - d
- 15 Promenade III - b
- 16 Promenade III - f
- 17 Tuileries – d
- 18 Tuileries – h
- 19 Tuileries – c
- 20 Bydlo – a
- 21 Bydlo – g
- 22 Bydlo – f
- 23 Promenade IV – a
- 24 Promenade IV – i
- 25 Promenade IV – f
- 26 Balé dos Pintinhos na Casca – k
- 27 Balé dos Pintinhos na Casca – i

- 28 Balé dos Pintinhos na Casca – j
- 29 Samuel e Schmuÿle – a
- 30 Samuel e Schmuÿle – e
- 31 Samuel e Schmuÿle – i

Disco 2

- 01 Promenade V - d
- 02 Promenade V - g
- 03 Promenade V - f
- 04 Limoges. O Mercado – d
- 05 Limoges. O Mercado- f
- 06 Limoges. O Mercado – e
- 07 Catacombae – k
- 08 Catacombae – c
- 09 Catacombae – e
- 10 Con Mortuis in Lingua Mortua – d
- 11 Con Mortuis in Lingua Mortua – b
- 12 Con Mortuis in Lingua Mortua – f
- 13 Baba Yaga – d
- 14 Na Antiga Capital. Kiev – d
- 15 Baba Yaga – f
- 16 Na Antiga Capital. Kiev – f
- 17 Baba Yaga – i
- 18 Na Antiga Capital. Kiev – i

	INTÉRPRETE	TRANSCRITOR	INSTRUMENTO (ano) / LOCALIZAÇÃO
a	Jenö Jandó	---	Piano
b	Andrzej Chorosinski	Oskar Blarr	Siegfried Sauer (1997) / Wuppertal - Alemanha
c	Cameron Carpenter	Cameron Carpenter	Órgão Digital Marshall & Ogletree (2003) / Trinity Church, Nova York, NY - EUA
d	Benno Moiseiwitsch	---	Piano
e	David Briggs	Keith John	David Wood (1994) / Catedral de Blackburn, UK
f	Keith John	Keith John	Steinmeyer / Kleuker (1965-1988) / Tonhalle, Zürich, Suíça
g	Arthur Wills	Arthur Wills	Harrison (1974) / Catedral de Ely, UK
i	Günther Kaunzinger	Günther Kaunzinger	Rieger (1980) / Hochschule für Musik Würzburg, Alemanha
j	Frank Volke	Frank Volke	Beckerath (1971) / St. Andreas Church, Hildesheim, Alemanha
k	Sviatoslav Richter	---	Piano

Quadro 22 – Créditos Artísticos.

Transcrição da entrevista concedida por Jean Guillou a Michael Barone.

Barone: Esta próxima peça, da qual vamos ouvir alguns excertos, Quadros de uma Exposição de Moussorgsky, realmente, é mais conhecida, não em sua versão original para piano, mas na orquestração de Maurice Ravel e de outros senhores. Os Quadros já foram realizados para órgão também, mas esta versão de Guillou tem seu próprio caráter. Não tem Jean?

Guillou: As outras transcrições para órgão que foram realizadas; foram feitas, geralmente, a partir da partitura de piano e simplesmente colocadas no órgão, tocando algumas partes no pedal, e nada mais. Eu penso que se a gente faz uma transcrição, tem que ser re-escrita, porque deveria soar como uma peça escrita para órgão. Tomemos *A Grande Porta de Kiev*. [ouve-se o início tocado ao piano]. Se você toca isso no piano, você poderia pensar: oh, isso parece uma peça para órgão! Mas se você tocar esses mesmos acordes, somente como eles estão escritos para piano... e os toca no órgão [ouve-se o mesmo trecho tocado ao órgão], então você ouve que soa vazio, não tem nada, porque para órgão nós temos que escrever muito contraponto, tem que ter movimento dentro das vozes. E, portanto, para mim foi a parte mais difícil de transcrever, de toda a peça. Por isso, quando eu comecei a fazer a transcrição, eu comecei pela *Grande Porta de Kiev* e, então, quando fiquei satisfeito com esta transcrição, eu fiz o resto da peça.

Barone: Tem sido extraordinariamente popular, porque as pessoas a conhecem da orquestração de Ravel e a conhecem do original de Moussorgsky para piano, então, é algo ao que eles podem se achegar com grande alegria e também ter um maravilhoso sentimento de descoberta, ouvindo o órgão empregado nela.

Guillou: Sim, eu creio que o órgão pode realizar tanto quanto a orquestra, de uma maneira diferente.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)