

OS CORAIS PARA ÓRGÃO DE CÉSAR FRANCK

por

JORGE ALVES BARBOSA

“Como se tivesse consciência do fim que se aproximava, César Franck compôs, aos sessenta e oito anos, em Nemours, os *Três Corais para Órgão* nos quais transborda toda a sua fé profunda, elevando-os à altura de um verdadeiro testamento musical e espiritual”.¹ Estamos efectivamente em presença de um testamento, na medida em que esta trilogia não só representa um resumo de toda a obra que o autor legou para a posteridade - constituindo mesmo a sua obra derradeira, composta no verão de 1890, uns meses antes de morrer² - mas define também uma herança que haveria de orientar os compositores das gerações seguintes no caminho de uma verdadeira renovação da literatura para órgão nomeadamente em França. Trata-se também de uma afirmação de fé, em primeiro lugar, na Santíssima Trindade,³ já que não estamos simplesmente em presença de três corais, como se pudessem ser dois ou trinta, a exemplo de outros compositores que compuseram corais para órgão; estamos em presença de uma autêntica “trilogia” em que as relações de continuidade e de contraste, as relações de proximidade estrutural, as relações com a restante música para órgão nos revelam um sentido de unidade verdadeiramente impressionante. Uma afirmação de fé pelo estado de elevação e quase de arrebatamento extático que a sua audição provoca, pois, como dizia alguém,



¹ JEAN GALLOIS, “Franck, um inovador”, in *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores*, Vol. 4, p. 204.

² Franck compôs os Três Corais entre Agosto e Setembro de 1890, vindo a falecer em 8 de Novembro do mesmo ano. Nunca os chegou a ouvir como obra integral e consta que, já muito debilitado, ainda se deslocou a Santa Clotilde para preparar as registações.

³ A imagem da santíssima Trindade está sempre presente como expressão da fé de César Franck e encontra-se em diversos aspectos da sua obra, nomeadamente na relação dialéctica de tese-antítese-síntese presente na sua estrutura

“quase não nos deixam respirar”, tal é a densidade harmónica e o sentido de liberdade rítmica ali presente bem como uma constante “presença-ausência” dos seus elementos temáticos. São, ao mesmo tempo, a expressão de uma vida: uma vida eventualmente marcada pelo sofrimento⁴, pela inquietação de quem conheceu não poucas desilusões e incompreensões e por uma procura constante da sobrevivência económica, do reconhecimento dos seus méritos, da compreensão do sentido e valor da sua obra, mas uma vida que também teve a consolação de encontrar quase tudo aquilo por que efectivamente lutou; já no final da vida pôde deixar sair do coração a frase: “Vá lá, eis que o público me começa a compreender”. São também a expressão de um sentido de tranquilidade, de felicidade e serenidade que nos revela aquele César Franck já projectado para a eternidade onde pensava “acabar os seus projectos, se Deus o deixasse”, ideia que poderíamos eventualmente descortinar na conclusão da obra, com aquele acorde de Lá Maior em posição de terceira no agudo...

“Antes de morrer hei-de escrever corais para órgão como fez Johann Sebastian Bach, mas noutro plano” – dizia César Franck; depois de uma vida de grande actividade como organista improvisador, depois de uma obra considerável, mesmo falando na literatura escrita para órgão, faltava-lhe dizer uma última palavra, mas “noutro plano”. O “Coral” como forma musical organística fora abordado de diversas maneiras por quase todos os organistas do passado e mesmo pelos contemporâneos de Franck, nomeadamente no mundo germânico como é o caso Johannes Brahms ou Max Reger, mas nunca se afastando da temática do “coral tradicional luterano” e dentro das formas do *Prelúdio Coral*⁵ ou da *Fantasia Coral* ou mesmo da *Sonata* como fizera Félix Mendelssohn-Bartholdy. Não sendo uma forma habitualmente presente na música organística francesa, mesmo em compositores prolíficos como Saint-Saëns, César Franck, assume o Coral como algo de totalmente novo, no material – não se baseia nos corais protestantes - na concepção, na estrutura e mesmo nas proporções; estamos efectivamente noutro plano. Assim, no *Primeiro Coral*, recolhe o legado da variação beethoveniana, através de uma delicada transformação dos temas que quase nunca se chegam a definir verdadeiramente, aliando-a a uma densidade cromática tão subtilmente elaborada que quase escapa ao ouvido apesar de demasiado evidente na leitura; no *Segundo Coral*

⁴ Recordava-nos o organista italiano Giancarlo Parodi a afirmação de alguém segundo a qual era preciso ter sofrido muito na vida para compreender e interpretar bem a obra de César Franck...

⁵ Franck escreveu, curiosamente, um *Prelúdio, Coral e Fuga* para piano, de elaboração totalmente própria, uma das obras mais marcantes do autor e da literatura romântica para piano.

temos um tributo à música barroca através da utilização do contraponto e da forma tradicional da *Passacaglia e Fuga* numa linguagem extremamente delicada e onde o cromatismo apenas aflora no que seria o verdadeiro Coral, já em si revelador do lirismo presente em outras obras do autor; no *Terceiro Coral* temos uma homenagem directa a Bach e ao *Prelúdio em Lá menor* – e, indirectamente, à técnica violinística vivaldiana – temos um apelo à dimensão marcadamente tocatística de tanta música de órgão e particularmente daquela que se afirmava mais popular no seu tempo e ainda um tributo à forma sonata em três andamentos; trata-se, além do mais, de uma obra em que, mesmo assim, o “Coral” propriamente dito surge de forma mais evidente. É neste Coral que encontramos talvez um dos momentos mais altos do lirismo franckiano: aquele maravilhoso *Adagio* da parte central.

Dentro do que poderíamos apresentar ainda como elementos comuns aos *Três Corais para Órgão* seria importante salientar o processo compositivo e a dimensão estrutural das obras; é mais ou menos comum acentuar a estrutura cíclica presente nas obras do autor e particularmente nos Corais, mas iríamos mais longe, ainda que utilizando uma linguagem um tanto simplista, talvez; poderíamos dizer que os corais de Franck se vão compondo a partir de elementos extremamente simples, quase como um processo invertido de variação, na medida em que a variação parece surgir antes do tema propriamente dito: são elementos que se vão ajuntando, organizando como peças de um puzzle que, não denunciando à partida qualquer imagem, nos deixam surpreendidos ao final com o resultado obtido. Do ponto de vista da estrutura, encontramos nos Corais de Franck algo de muito original a que poderíamos chamar “estrutura concêntrica”: de facto, tudo converge para uma secção central onde os diferentes elementos que vão surgindo ao longo da obra se conjugam e entrelaçam num complicado e extremamente bem elaborado processo de construção. Assinalaremos essa secção central em cada um dos Corais, mas poderemos dizer, desde já, que parece assistirmos a um processo de composição mais ou menos assim: Franck elabora os temas, organiza as ideias em ordem à construção dessa secção central e depois, como que dando-se conta da sua riqueza, explora cada um deles e apresenta-o, antes como preparação e depois como resultante... Do ponto de vista das proporções da obra, não encontramos paralelo em toda a literatura organística anterior ou mesmo posterior: trata-se de obras que rondam os quinze minutos de duração e uma extensão que vai dos 199 compassos do terceiro aos 289 do segundo...

1. Primeiro Coral, em Mi Maior:

“Verão que o verdadeiro coral não é aquilo que se pensa – diria Franck a Vincent d’Indy – vai-se fazendo no decurso da obra”. Este *Primeiro Coral* articula-se em quatro secções com solução de continuidade: uma primeira secção introdutória vai apresentando alguns dos elementos constitutivos em pequenas frases (1-46) até que surge aquilo que poderia ser o “Coral” propriamente dito; segue-se um conjunto de variações sobre os elementos da primeira secção (65-86) até que volta a surgir o Coral. Uma terceira secção inicia-se com um tema novo apresentado por meio de uma “transição”⁶ em Dó maior (106-170), tema esse que vai também ser desenvolvido intercalado com nova apresentação de fragmentos da secção inicial até chegarmos à “secção central” com a sobreposição do tema do “coral” em menor e dos temas desta terceira secção (170-205). Aqui situamos o ponto fulcral da obra, apesar da aparente simplicidade, em virtude da relação próxima entre os dois temas que se conjugam em contraponto invertido. Uma quarta secção (206-259) reintroduz o tema inicial agora não variado, mas fragmentado e reduzido em “stretto” numa progressão cromática que conduz à última aparição do Coral na tonalidade principal. Uma pequeníssima coda (255-259) é constituída pela citação reiterada do início das variações o que, recordando o motivo inicial, confirma a estrutura concêntrica da obra.⁷

2. Segundo Coral, em Si menor:

O *Segundo Coral* constrói-se numa estrutura mais acessível à compreensão mesmo numa linguagem harmónica mais simples se a compararmos com a densidade do anterior; a secção central da obra encontra-se na apresentação do coral (195-210): aí, o coral propriamente dito é sustentado, na pedaleira, pelo tema que será o elemento base da secção inicial “passacaglia” e da “fuga”. Assim sendo, e como já se disse anteriormente, este coral desenvolve-se dentro da forma da *Passacaglia e Fuga* com o Coral muito claro em secções intermédias; ao mesmo tempo notamos o contraste entre

⁶ Chama-se “transição” ao processo de modulação rápida a tons afastados que consiste em tomar a nota mais aguda de um acorde e utilizá-la para como nota mais aguda de outro acorde; no caso, a nota “mi” que é fundamental da tonalidade de Mi maior e se torna a terceira de Dó maior.

⁷ Uma análise, muito mais pormenorizada e um pouco diferente na concepção, se pode encontrar por exemplo em FRANÇOIS SABATIER, *César Franck et l’Orgue*, Ed. Que sais-je?, P.U.F. Paris, 1982, p. 87, de onde retirámos também algumas das ideias aqui expostas.

uma linguagem predominantemente diatônica da Passacaglia e da Fuga e uma linguagem mais cromática do Coral. A secção inicial (1-64) é constituída pela *Passacaglia*, com a apresentação do tema ora na pedaleira ora na parte aguda dos manuais; surge então o Coral (65-126) em diferentes secções entremeadas com passagens em estilo de “recitativo” e em progressão modulante. A cadência final do Coral, com a relação maior-menor, faz lembrar algumas passagens de outras obras do autor, nomeadamente o *Cantabile* e *Pièce Héroïque* na mesma tonalidade.

Uma secção de recitativo “teatral”, em estilo livre e com fantasia, onde aparece uma citação do Coral, conduz-nos à *Fuga*: (148-194) o sujeito é o mesmo tema da *Passacaglia*, apresentado de imediato com um “contra-sujeito”, mas na tonalidade afastada de Sol menor e numa exposição normal; uma passagem com o CS em “stretto” conduz-nos à repercussão do tema no VI grau (Mi bemol) depois do que aparece o Coral na tonalidade de Mi bemol menor e Fá sustenido menor (195-225) mas agora com o tema principal por base, constituindo aquilo a que chamamos “secção central”. A uma passagem modulante e “fantasista” derivada do CS da fuga (226-246) segue-se uma nova apresentação da segunda secção do Coral conduzindo à última aparição do tema em acordes com o CS na pedaleira; o tema passa depois para a pedaleira e o CS para a mão esquerda, confiando-se à mão direita o acorde da tonalidade inicial alternado com o mesmo acorde com quinta alterada; esta levará a uma última apresentação da terceira secção do Coral, numa conclusão extremamente suave e serena apresentada pelas “vozes celestes” e com uma cadência assinalada pela presença do CS da *Fuga*.

O acorde final em Si maior – descrito pelos comentadores com palavras como tranquilidade, serenidade, recolhimento ou êxtase – é marcado por um pequeno motivo na pedaleira que, pouco ou nada tendo a ver com o resto da obra, não deixa de ser curioso e significativo: várias vezes assinalámos o contraste entre a modalidade maior-menor, apontámos o contraste entre a linguagem diatônica e cromática, assinalámos a dimensão dramática dos próprios recitativos; agora, depois desta luta “luz-trevas” encontramos finalmente a luz na brilhante tonalidade de Si maior, à semelhança do que acontece no *Cantabile* e *Pièce Héroïque*. Não admira, pois, que Franck nos brinde agora com a subtileza de um motivo que não é mais que a citação da oratória *A Criação* de Haydn, na passagem em que o texto diz: “...*Und Gott sah das Licht*” (...e Deus viu a luz)...

3. Terceiro Coral, em Lá menor

O *Terceiro Coral* constitui um tributo à sonata em três andamentos, uma homenagem à música organística de Bach e à música litúrgica tradicional católica com a utilização da modalidade antiga; três andamentos contrastantes e perfeitamente identificados na estrutura global da obra: *Quasi allegro – Adágio – Andamento inicial*. O elemento gerador central, tal como nos outros corais, encontra-se na sobreposição do tema do Adágio e do tema do Coral, (117-126) se bem que o mesmo Coral venha a ser também sobreposto ao tema da tocata no terceiro andamento.

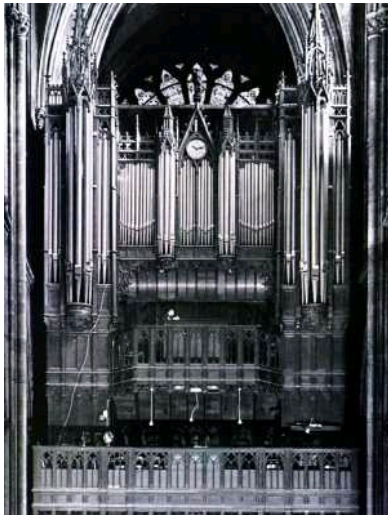
O tema A é uma citação do *Preludio em Lá menor* de Bach apresentado em jeito de tocata (1-14) seguida de uma ponte modulante (15-30) constituída por um conjunto de acordes que dão entrada ao tema B (30-47) que constitui o Coral propriamente dito em modo frígio ou “deuterus”. Segue-se uma reexposição com nova entrada de A na tonalidade de Mi menor (48-56), seguida novamente da ponte modulante e do tema B de características modais, mas com uma cadência em Lá menor (56-79). Nova apresentação do tema inicial com um pequeno desenvolvimento e novamente a ponte modulante (80-96) que conduz agora directamente ao segundo andamento.

O segundo andamento – *Adágio* – desenvolve-se no modo “dórico” ou “protus” em Fá sustenido (96-116), mesmo que inicie na tonalidade de Lá maior (pela harmonização) e com um ataque por meio da apogiatura da terceira (prolongamento da sétima da Dominante); trata-se de uma melodia de rara beleza, profusamente modulante, até concluir em Lá maior, dando entrada ao Coral (117-127), agora apresentado nesta tonalidade, ao qual se sobrepõe novamente o tema do *Adágio* (a parte central e mais construída). Terminada a apresentação do Coral, um fragmento do tema deste andamento, em desenvolvimento modulante, conduz a um conjunto de sucessivas entradas do mesmo tema, agora em “stretto”, (130-146) a partir da tonalidade de Ré bemol. Esta prepara nova entrada do Coral que, em “fortíssimo”, prepara a entrada do terceiro andamento.

Este andamento (147-199) volta ao estilo tocatístico, em movimento vivo, mantendo-se depois da entrada do Coral que se vai sobrepondo de diversas formas a uma espécie de movimento perpétuo da própria tocata; só na parte final com a última frase do Coral (190-194) desaparece o elemento tocatístico para dar lugar a uma secção de acordes “como que os contrafortes desta catedral sonora” conduzindo a uma cadência bem definida (193-194), embora bastante cromática (IV alterado - II alterado - V-I). Uma

coda construída com os elementos da ponte modulante do primeiro andamento, sob pedal superior da tônica (194-199), conduz à cadência final plagal – mais uma evocação do repertório litúrgico tradicional – com o acorde final maior (picarda) na posição de terceira, o que provoca aquela sensação de projecção para o alto de que falámos anteriormente.

“Os *Três Corais para Órgão* resumem a aspiração de uma alma em relação à claridade da paz divina e à felicidade celeste” e, por isso, eles são portadores daquela dimensão ecuménica que transforma um género nascido e criado em ambiente claramente protestante numa das expressões mais eminentes da literatura organística do mundo católico e nascida da pena de um fervoroso crente. Ao mesmo tempo César Franck soube transfigurar verdadeiramente as formas musicais do passado, oferecendo-lhes uma nova linguagem e tornando-as portadoras de novas possibilidades no campo da criação musical; por meio desta transfiguração, Franck exprime claramente o verdadeiro sentido e o dinamismo da tradição, e aponta caminhos aos compositores e organistas do futuro como se pôde ver pelo renascimento e expansão da música francesa para órgão por todo o século XX; ele soube também transfigurar a linguagem harmónica



conferindo um sentido quase místico à sensualidade que dimanava das harmonias cromáticas da música wagneriana. Nos *Três Corais para Órgão* encontramos um autor amadurecido, portador de uma nobreza e austeridade de linguagem organística já purificada daquela superficialidade característica da obra dos autores e instrumentistas do seu tempo – Lefébure-Wély, Alkan, etc. - e ainda presente em obras anteriores suas como *Finale* ou *Pièce Héroïque*, e purificada mesmo de algumas influências da música de piano como acontecia nas suas primeiras obras, particularmente na *Grande Pièce Symphonique*. Aqui se revelam também novas possibilidades conferidas ao órgão pelas técnicas mais recentes da construção organária, por uma paleta tímbrica incomparavelmente mais rica e por uma concepção orquestral da música organística que confere ao elemento tímbrico uma posição fundamental na própria estrutura da obra.

Uma palavra final sobre a registação da obra de Franck e particularmente dos *Três Corais*: são claras e precisas as indicações que o autor nos fornece no respeitante à

registação da sua obra, mas já não é tão claro o que efectivamente ele pretende. Para tal, haverá que ter em conta as características particulares do órgão de Santa Clotilde, sobretudo na suavidade das palhetas e na sonoridade particular da Voz Humana; por isso mesmo, nem em todos os instrumentos poderemos seguir as indicações sobretudo no que respeita à utilização de Oboés e Trompetes que na maior parte dos casos resultam demasiado agressivos, e também a sonoridade particular dos jogos de Fundos nomeadamente no que respeita à utilização ou não das Misturas. O importante será compreender e transmitir o ambiente de serenidade e de espiritualidade que as obras pretendem e um grande sentido do equilíbrio sonoro e de bom gosto.⁸

⁸ Poderemos encontrar algumas notas importantes sobre a registação das obras de Franck e mesmo das diferentes tendências surgidas a este respeito em GIUSEPPE RADOLE, *Le Registrazioni Organistiche nelle Culture Europee, dal 1500 al 2000*, Ed. Pizzicato, Udine, 2001, p. 208-217.