

JOSEPH BONNET

(1884-1944)



Há uma meia dúzia de anos atrás, um dos meus alunos, particularmente orientado para a exploração da música organística mais recente, nomeadamente pelas pesquisas no *You Tube* e outros canais, trazia-me uma obra que o deixou entusiasmado, embora ultrapassasse ainda, de longe, as suas já consideráveis capacidades no domínio do instrumento: as *Variações de Concerto* de Joseph Bonnet. Tratava-se de uma obra e de um autor inteiramente desconhecido para mim, que não constava da lista dos organistas que habitualmente conhecemos entre os que notabilizaram a França dos finais do século XIX e entrando pelo século XX, no que se pode considerar a época pós-franckiana.¹ A surpresa provocada pela qualidade da obra em questão levou-me a explorar um pouco esta personalidade bem como a aquisição de algumas das suas obras que, entretanto, encontrei disponíveis ao nível de edição e de gravação. Mas ficámos por aí. Recentemente tive oportunidade de encontrar o que se pode considerar uma excelente biografia deste organista compositor, ocupando mais de duzentas páginas de uma obra um pouco mais alargada,² o que me revelou uma personalidade ímpar no campo da música sacra e da música concertística para Órgão, ao mesmo tempo que as suas qualidades humanas e a sua fé e militância católica, reconhecidas por todos os seus contemporâneos, são dignas de nota. Daí o meu particular interesse por esta figura porventura esquecida deste lado do Atlântico, em nome e em favor de outros nomes eventualmente mais mediáticos, ontem e hoje.

¹ Uma breve biografia de Joseph Bonnet encontra-se em R. MACHART-V. WARNIER, *Les Grands Organistes du XX siècle*, Ed. Buchet-Chastel, Paris, 2018, p. 65-71.

² PATRICK HALA OSB, *Solesmes et les musiciens: Les Organistes*, Ed. Solesmes, 2023, p. 83-324.

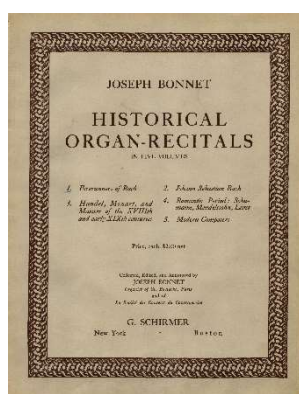
1. Apontamento biográfico

Joseph Élie Georges-Marie Bonnet, um dos maiores organistas franceses do século XX, embora desconhecido do grande público, nasceu em Bordéus, França, a 17 de Março de 1884. Considerado uma criança prodígio, começou por aprender Órgão com o seu pai, organista da igreja de Santa-Eulália, na sua cidade natal, tendo-se tornado organista oficial da Igreja de São Nicolás, com 14 anos de idade, logo passando a organista na Igreja de Saint-Michel. Depois de ter recebido ensinamentos privados em composição do compositor e organista Charles Tournemire,³ anos mais tarde, veio a frequentar o Conservatório de Paris, na classe de órgão de Alexandre Guilmant. Em 1906, aos 22 anos, vencia, por unanimidade, o concurso para o lugar de organista da célebre Igreja de Saint-Eustache, em Paris, órgão a que se manteve ligado por toda a vida,⁴ e o Primeiro Prémio de Órgão no Conservatório de Paris, em final de

³ É, no mínimo, estranha a relação entre Joseph Bonnet e Charles Tournemire. São conterrâneos e este deu lições de harmonia e contraponto a Bonnet, massacrando-o com a realização dos habituais exercícios académicos, ao contrário do que o aluno preferiria de escrever segundo as diferentes formas musicais. No entanto sempre apreciou e encorajou o talento do aluno apesar do rigor com que o orientava. Mais tarde, parece não reconhecer essas lições, chegando a afirmar que “Bonnet não tem qualquer aptidão para a improvisação”, uma qualidade, ao contrário, unanimemente louvada pelo júri do concurso para organista de Saint-Eustache que integrava o próprio Tournemire... Depois, certamente tocado pela fama e prestígio social de Bonnet, afirma que ele gosta muito de “pastroner” (= exibir-se, dar-se ares de importante, ‘armar-se’). O certo é que Bonnet era conhecido pela sua humildade, de que falaremos adiante, e Tournemire dedica-lhe cinco números de *L’Orgue Mystique*, (os n. 3, 17, 25, 35 e 48), tornando-o no maior dedicatário da obra, mas afirma depois que lhe dedicou nada menos que vinte e cinco, o que não é verdade. Sabemos que a relação de Charles Tournemire com os seus pares não era nada simpática, muito marcada pela maledicência, tantas vezes injusta, o que contrasta com a qualidade da sua obra e a sua dedicação à causa da liturgia. Acreditamos que custe bastante ao autor de uma obra colossal como *L’Orgue Mystique* ver que a sua obra não é tocada (dados referidos em R. MACHART-V. WARNIER, *Les Grands Organistes du XX siècle*, p. 65-71). Ao contrário do que referem estes autores, a relação entre os dois músicos foi sempre bastante estreita, ao ponto de se visitarem e escutarem mutuamente. Pouco depois de ter ganho o Primeiro Prémio de Órgão no Conservatório, Bonnet dedicou um concerto mais ou menos privado à execução de obras de Tournemire; consultou-o relativamente à construção do órgão que projectava para sua casa e este, apreciou-o muito positivamente quando visitou Bonnet em sua casa, tendo salientado a qualidade do *petit plein jeu* e o facto de ter incluído um Nazard 2 2/3 e uma Tierce de 1 3/5. (Carta de 3 de Agosto de 1924, transcrita citada em P. HALA, *o. cit.*, p. 208). No casamento de Josph Bonnet, que contaria com várias figuras de topo na respectiva celebração, como Dom Joseph Gajard na direcção da Schola do Instituto Gregoriano de Paris e com Henri Potiron no acompanhamento do Canto Gregoriano, Tournemire interpretou a *Toccata per l’Elevazione* de Girolamo Frescobaldi (p. 228). Este autor, ao longo da Biografia que citamos, faz várias referências à interpretação de obras de Tournemire por Joseph Bonnet, com relevo para o *Triple Choral* – nomeadamente num concerto em Saint-Eustache, na presença do próprio compositor, a 30 de Maio de 1928 (p. 232) – tendo partilhado depois a respectiva partitura com o organista beneditino Dom Hébert Desrocquettes (p. 144). Em Nova York interpretou o *Scherzetto* (Cfr. *Le Menestrel*, de 7 de Janeiro e 15 de Abril de 1921, citado em HALA, p. 138). Esta relação haveria de esfriar um pouco a partir de 1934 (p. 274) e não volta a falar-se dele.

⁴ O ano de 1906 foi particularmente importante para Joseph Bonnet. Depois de ter ganho por unanimidade o concurso para o lugar de organista de Saint-Eustache, perante um júri constituído por Alexandre Guilmant, Eugène Gigout, Vincent d’Indy, Louis Vierne e Charles Tournemire, haveria de conseguir, também por unanimidade, perante um júri de grandes personalidades, presidido por Gabriel Fauré, o Primeiro Prémio da Classe de Órgão de Alexandre Guilmant. Aí, depois das variadas provas obrigatórias como acompanhamento do Canto Gregoriano de acordo com os diferentes modos, improvisação e transposição, e improvisação de uma Fuga a 4 vozes sobre tema dado, executou como obra de livre escolha a *Fantasia “Ad nos ad salutarem undam”* de Franz Liszt, uma das obras mais exigentes e longas do repertório organístico. A fama de Joseph Bonnet e o seu fulgurante *curriculum* depressa chegaram a Portugal, pois já em 1910 encontramos referências ao notável organista na *Revista “A Arte Musical”*, Ano XII (1910), n. 285, como adiante veremos.

Curso. Em 1911, sucederia a Alexandre Guilmant como organista na Sociedade de Concerto no Conservatório de Paris, sendo ainda professor de Órgão na Escola César Franck de Montreal, Canadá e na Eastman School em Nova York, instituições a que sempre se manteve ligado apesar da sua enorme actividade de concertista. A 28 de Janeiro de 1917 iniciava a sua primeira digressão de concertos pelos Estados Unidos da América, onde realizou mais de 100 concertos, deslocando-se ainda ao Canadá, até ao ano de 1919. Num ambiente marcado por uma tradição organística de valor e qualidade duvidosa, muito centrada na transcrição de obras profanas de fácil efeito, a partir de Árias de Ópera e temas de cariz popular, Joseph Bonnet apresentava aos americanos o mais genuíno repertório organístico centrado nos compositores europeus das diferentes escolas e épocas, em recitais marcados por uma enorme sobriedade de meios e gestos. Em Nova York fundou a Eastman School of Music no ano de 1921, tendo então composto várias obras para Órgão, mas dedicando-se de preferência à divulgação do repertório antigo dos mestres franceses, italianos e espanhóis, de que surgiu a antologia *Historical Organ Recitals*, publicada entre os anos de 1917 e 1939, onde colocava à disposição dos organistas americanos o património de peças para órgão dos mais importantes compositores europeus do séc. XVI ao séc. XX.⁵



Aclamado com entusiasmo em todos os palcos em que se apresentava, nunca se deixou iludir pelo fácil vedetismo, frequente nos ambientes americanos e parisienses, mantendo-se fiel a duas entidades: o seu Mestre (assim se referia sempre a Alexandre Guilmant) e a sua condição de organista de Saint-Eustache, juntamente com a música litúrgica, particularmente na relação com o Canto Gregoriano, e a postura do organista na celebração. Por volta do ano de 1933, regressaria a Paris, tendo sucedido a Louis Vierne⁶ como professor na Escola César Franck, ministrando algumas *Masterclass* nessa cidade. Mesmo sem descurar as suas funções de organista litúrgico, e mantendo a sua postura de simplicidade, era assíduo frequentador dos Salões parisienses, procurando divulgar nesse ambiente tão mundano a música de Órgão,

⁵ Esta Antologia que revela um conhecimento alargado da literatura organística, presente nos Recitais de Órgão de Joseph Bonnet e representa a sua visão e interpretação do mesmo repertório pode encontrar-se disponível em <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=4067>

⁶ Louis Vierne dedicou-lhe a sua 5.ª *Sinfonia para Órgão*, que ele estreou em 1923 (HALA, o. c. pág. 177).

nomeadamente nas residências daqueles mecenas que chegavam a instalar nos seus salões alguns instrumentos construídos por Aristide Cavaillé-Coll.

Anos mais tarde, e em ambiente norte-americano, haveria de entrar em contacto com o movimento de renovação do Canto Gregoriano, veiculado pelo mosteiro beneditino francês de Solesmes, tendo-se relacionado e colaborado com as maiores referências do mesmo como Dom André Mocquereau, Joseph Gajard, Hébert Desroquettes e ainda a americana Justine Bayard Word, entre outros, apostados então na realização de um Congresso que, apesar de uma série de peripécias e contratempos que haveria de ultrapassar, resultou num enorme êxito como afirmação do canto sacro em terras norte-americanas. Um dos mais importantes frutos da colaboração então iniciada, bem como do entusiasmo de Joseph Bonnet pelo Canto Gregoriano, seria precisamente a fundação do Instituto Gregoriano de Paris de que foi membro fundador e depois Presidente. Era frequentemente convidado como consultor para a construção de órgãos novos e para a inauguração dos mesmos.⁷

Por causa da Segunda Grande Guerra, quando as tropas alemãs se prestavam para entrar na cidade de Paris, dispensado dos serviços militares e tendo-se oferecido para, como organista, colocar ao serviço da França os seus dons e o seu nome nos países que visitava, haveria de rumar novamente aos Estados Unidos em Agosto de 1940, assumindo as funções de organista no Worcester Art Museum, entre 1942 e 1943, ano em que assumiu funções no Conservatório de Música de Montreal, no Québec, Canadá para onde foi chamado por um dos seus antigos alunos, Conrad Bernier. Transformou-se então num dos maiores embaixadores da música organística francesa nos Estados Unidos da América e no Canadá, sobretudo no Departamento de Órgão da Universidade Católica da América, até que a morte o surpreendeu quando se encontrava numa estadia de férias no Canadá.

2. Joseph Bonnet e o Canto Gregoriano

Ao longo da sua actividade de organista em Bordéus, em Paris, ou pelo mundo fora, Joseph Bonnet era particularmente sensível ao repertório inspirado no Canto Gregoriano, não só enquanto acompanhador nas celebrações da liturgia, mas também na organização de “concertos espirituais”. Em 1923, participava na criação e estruturação programática do Instituto Gregoriano de Paris de que se tornaria o primeiro Presidente, mantendo uma estreita colaboração e amizade com os monges muscólogos e cantores do Mosteiro de Solesmes; nos últimos momentos da vida haveria de escutar a *“Salve Regina”*, cantada pela sua esposa

⁷ A fundação e funcionamento do Instituto Gregoriano de Paris, em 1923, foi sempre envolvida em polémicas derivadas das diferentes correntes relativas à restauração e interpretação do Canto Gregoriano, defendidas de um e de outro lado por figuras de topo, na Igreja e na cultura musical francesas. Apoiado incondicionalmente pelo Arcebispo de Paris, o Instituto Gregoriano assumiu como referência única a posição de Dom Mocquereau, como se de um dogma de fé se tratasse, tendo contado com o apoio especial de Dom Joseph Gajard que se deslocava a Paris para ministrar cursos de interpretação e ensaiar os alunos no Canto Gregoriano. Apesar das polémicas, a adesão do clero e dos mestres de capela parisienses, salvo raras excepções, foi enorme, começando com quase duas centenas de alunos, tendo-se notabilizado também nas interpretações da respectiva “schola” dirigida pelo monge beneditino.

Geneviève e pela filha Francisca Romana,⁸ e teve, no seu funeral e trasladação, a execução simples do repertório gregoriano, sem acompanhamento, por sua própria vontade. Uma grande parte da biografia escrita por Patrick Haag na obra aqui já referida dedica-se à relação estreita, uma verdadeira veneração de Joseph Bonnet pelos monges de Solesmes e a sua tarefa de reconstrução gregoriana, nomeadamente o método gizado por Dom André Mocquereau que ele considerava quase uma Bíblia de espiritualidade e liturgia.⁹ Fizemos já referência à relação de Joseph Bonnet com os grandes obreiros da renovação do Canto Gregoriano, por ocasião do Congresso organizado na diocese de Nova York, com relevo para Dom André Mocquereau – que o apelidou de “seu anjo da guarda” – e a apóstola do Canto Gregoriano na América, Justine Bayard Word,¹⁰ o que daria origem a uma grande amizade e a uma relação mais forte do organista com a ordem beneditina,¹¹ colaborou

⁸ Joseph Bonnet daria aos seus filhos os nomes de grandes figuras de santos da ordem Beneditina: baptizou a filha com o nome de Francisca Romana, nome da santa fundadora do ramo feminino da ordem beneditina e ao filho deu o nome de Benedict, variante do nome de São Bento.

⁹ O facto de Bonnet entender a leitura solesmense do Canto Gregoriano e a sua rítmica como um dogma que entroncava nos ditames do *Motu Proprio “Tra le Sollecitudini”* de São Pio X acerca da liturgia e da música sacra, quase como um dogma de fé, levou-o a alimentar um certo fundamentalismo, envolvendo-se em querelas e polémicas, ao ponto de hostilizar obras de referência como a *Missa de Santa Cecília*, de Charles Gounod como anti-católicas, porque apresentavam pequenas alterações ao texto litúrgico. Aceitava esta e outras obras como obras de concerto, mas não litúrgicas para o que apenas aceitava o Canto Gregoriano e as obras nele inspiradas segundo a estrita interpretação da doutrina da Igreja (Cfr. HALA, p. 292-297).

¹⁰ Justine Bayard Ward (1879-1975) foi uma americana protestante que se converteu ao catolicismo em 1914, formada em Piano, Composição e Orquestração. Apaixonou-se pela causa da restauração do Canto Gregoriano, tendo sido discípula do Dom André Mocquereau, teorizador de “rítmica gregoriana solesmense” para cuja implementação e divulgação criou um método de ensino do Canto Gregoriano a crianças que deu excelentes frutos por todo o mundo tornando possível a interpretação do repertório gregoriano por multidões de milhares de pequenos cantores. O meu professor de Direcção Gregoriana, Jos Lennards, Director do Instituto Word de Roermond, Holanda, testemunhava o seu entusiasmo pela execução de melodias gregorianas por um coro de mais de duas mil crianças que enchia a Catedral de Colónia. Podemos encontrar um análogo testemunho pelo organista Joseph Bonnet, falando de dois, três e até quatro mil crianças, cantando em celebrações nos Estados Unidos da América. (HALA, *o. cit.*, p. 122).

¹¹ Existe bastante correspondência entre Joseph Bonnet e as grandes figuras da renovação gregoriana: para além de Dom André Mocquereau (1849-1930), alma da restauração e da teoria rítmica gregoriana que expõe na célebre obra *Le Nombre Musical Grégorien*, publicada em 1908; Dom Joseph Gajard (1885-1972), mestre do coro, sobejamente conhecido pelas gravações discográficas editadas pelos monges de Solesmes; Dom Hébert Desroquettes (1887-1972), autor de uma excelente edição de acompanhamento do *Kyrieale romanum* e dos *Salmos*; Dom Paolo Ferretti (1866-1938), que foi director do Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma, consultor da Sagrada Congregação dos Ritos, e autor de uma célebre *Estética Gregoriana*, que lhe pede um parecer acerca de “vários problemas relativos ao órgão”, na preparação da Assembleia de Organistas Italianos em Trento, no ano de 1929. Referência ainda a outras personalidades como Henri Potiron (1882-1972) e August Le Guennant (1881-1972), seu sucessor como director do Instituto Gregoriano de Paris, autor de *Précis de Ritmique Grégorienne* (trad. portuguesa *Epítome de Rítmica Gregoriana*), sobre a metodologia de Dom Mocquereau, publicada em Paris nos anos de 1948-50 em fascículos e prefaciada por Dom Gajard. August Le Guennant deu várias indicações sobre esta temática a Maurice Duruflé quando ele compunha o célebre *Requiem*. Muitas destas figuras estão relacionadas com Portugal e o ensino ministrado nas Semanas Gregorianas de Fátima. Por pouca sorte minha, vários faleceram um ano antes de eu ter tomado o primeiro contacto com esse movimento. O mesmo aconteceria com Dom Eugène Cardine (1905-1988), professor no Pontifício Instituto de Música Sacra e autor da *Sémiologie Grégorienne*, que haveria de falecer precisamente uns meses antes de eu ter ido frequentar a referida escola. São, mesmo assim, as grandes referência dos meus estudos gregorianos, tendo eu trabalhado com base nas obras antes referidas de cada um deles a que acrescentaria Jos Lennards, Júlia d’

intensamente no mesmo Congresso como organista, quer improvisando sobre os temas cantados quer acompanhando, no órgão de coro, o canto das melodias executadas por coros de milhares de crianças. Porém, não se tratou de uma relação imediata e fácil, dada a forma um tanto errada com era então entendida a leitura e interpretação dos manuscritos antigos – com execução demasiado lenta, segundo alguns – feita pelos monges beneditinos, a ainda pelo facto de a interpretação, segundo o *Método Word*, ser feita por coros de crianças de proporções consideráveis. Muito em breve tudo se esclareceria a contento de todos, sendo de relevar a atitude de aceitação e respeito de Joseph Bonnet pela competência e seriedade dos monges beneditinos.¹² Revelava uma profunda vida espiritual que haveria de transmitir não só à família, mas a todos aqueles com quem privava mesmo através dos seus concertos: nunca se sentava ao órgão, numa qualquer igreja, sem antes ajoelhar e rezar; vivia uma espiritualidade mariana intensa, uma devoção de pessoa simples, quase ingénua, mas sincera, quer nos exercícios de piedade, como a recitação do Rosário, da sua igreja de Saint-Eustache quer nos grandes pontificais, Missa e Ofício, e de um modo especial nas frequentes visitas e

Almendra, Dom Bonifácio Giacomo Baroffio, Dom Jean Claire, sucessor de Dom Joseph Gajard no Coro de Solesmes, Karl-Heinz Schlager, Bruno Stäblein, Alberto Turco, Théodore Marier, entre outros.

Sobre a relação dos grandes organistas e compositores com Solesmes e com a rítmica gregoriana preconizada por Dom Mocquereau em *Le Nombre Musical*, todos eles foram particularmente fiéis a essa proposta: Maurice Duruflé foi bastante fiel, ao ponto de contar com a ajuda de August Le Guennant para a leitura rítmica das melodias gregorianas utilizadas no *Requiem*. Gaston Litaize, muito chegado também a Solesmes até como oblato beneditino, mais do que citar o Canto Gregoriano absorveu o espírito das melodias litúrgicas e compunha em estilo gregoriano, como me foi também referido pelo seu aluno Eric Lebrun, quando o consultei sobre o assunto. Charles Tournemire, mesmo idolatrando o monge beneditino, foi-se “libertando” do rigor da rítmica solesmense, (P. HALA, *o. cit.* p. 392) na composição de *L’Orgue Mystique*, o que só demonstra que ele se adiantou no sentido do que seria a leitura feita posteriormente, a partir da leitura semiológica, por monges de Solesmes como Dom Eugène Cardine ou Dom Jean Claire. Por seu lado, Olivier Messiaen utilizava a referida obra de Dom Mocquereau nas suas aulas de estudo do ritmo no Conservatório de Paris; para além disso, a sua relação com o Canto Gregoriano limitar-se-ia às suas improvisações em La Trinité, comentando as partes do Próprio da Missa a partir do *Liber Usualis*. Para ver a liberdade com que o compositor usava o Canto Gregoriano nas suas obras, basta ver como ele cita o *Introito “Puer Natus”* em “La Vierge et L’Enfant” de *La Nativité du Seigneur* e “Puer natus est” do *Livre du Saint Sacrement* ou, melhor ainda a *Salve Regina* solene em “Subtilité des corps glorieux” de *Les Corps Glorieux*, tudo obras para Órgão. De resto, o Canto Gregoriano era utilizado pelo compositor ao mesmo nível dos outros materiais: cantos de pássaros, ritmos e “ragas” indús, ritmos e modos gregos, etc...

¹² A questão da rítmica gregoriana, nomeadamente a inclusão dos sinais rítmicos – episemas, ponto mora, regras da rítmica e alternância ternário / binário, etc. – provocou, no interior da própria ordem beneditina algumas divergências e até dissidências como foi o caso mais saliente do desacordo entre Dom Joseph Pothier e Dom Mocquereau, tendo as ideias deste último prevalecido e sido paulatinamente divulgadas nas edições beneditinas dos livros de canto litúrgico – com relevo para o famoso *Liber Usualis*, e assumidas em todo o mundo, embora não unanimemente. Estas divergências mantiveram-se pelos tempos fora, tendo surgido ainda outras mais recentemente que levaram a uma revisão e até abandono total dos princípios rítmicos e respectivos sinais presentes nas edições de Solesmes, nomeadamente a partir do aprofundamento dos estudos semiológicos liderados por Dom Eugène Cardine. Note-se que a rítmica proposta por Dom Mocquereau e divulgada pelas edições solesmenses nunca foi adoptada pelas edições oficiais da Santa Sé e sua editora a Libreria Editrice Vaticana. Não sendo uma questão a tratar aqui, deveremos contudo dizer, pela experiência própria colhida nos diferentes métodos e leituras, que a rítmica de Dom Mocquereau é particularmente útil do ponto de vista pedagógico e para uma iniciação ao Canto Gregoriano, podendo depois ser abandonada progressivamente, como aliás está previsto no próprio Método a um nível mais aprofundado – o chamado *Grande Ritmo* – que preconiza já uma certa liberdade interpretativa e expressiva; por outro lado, este Método permitiu perceber melhor a verdadeira dimensão do ritmo na música sacra e na música antiga em geral, muito marcadas pela chamada “ditadura da barra de compasso” que faz com que muitas vezes se confunda ritmo com métrica.

participação na liturgia dos monges de Solesmes no respectivo mosteiro que visitava nos grandes momentos do ano litúrgico.

Esta relação do nosso organista com o Canto Gregoriano decorre da sua larga experiência como organista litúrgico desde Saint-Nicolas, em Bordéus, até Saint-Eustache, em Paris, e que poderemos sintetizar nas suas próprias palavras: “Neste momento quase não sou capaz de conseguir fazer um trabalho ou uma leitura prolongada, mas parece que Solesmes me fará muito bem: a liturgia imaculada, os bálsamo das orações, a vossa postura, a vossa severidade (que, de resto, partilho) quanto à literatura de órgão do ponto de vista litúrgico, tudo é particularmente atraente. Contava eu ao nosso Padre Mocquereau as minhas impressões acerca do papel do órgão durante as cerimónias litúrgicas: durante a semana o órgão não faria mais do que acompanhar (e isso, se calhar, até já é demasiado e eu falo dos ofícios beneditinos aos quais tive oportunidade de assistir); o estilo, as proporções, o ritmo da celebração, sem falar da sua santidade, permanecem como algo que nada pode prejudicar ou adulterar. Ao Domingo, o organista toca muito bem, peças por vezes muito belas, por vezes brilhantes ou aparvalhadas, em qualquer caso, é a pobre inspiração humana que se coloca a par da do Espírito Santo!... Entretanto eu permitir-me-ia tocar para vocês algumas peças do mestre romano G. Frescobaldi: pela sua humildade, pela sua suave beleza, elas parecem-me ser como um incenso musical; a sua liberdade de forma agradar-vos-á, as vozes e as harmonias não parecem caminhar sobre a terra, mas voar pelos céus conduzidas por anjos bons; é o êxtase musical. Se tal género de música não encontrar graça aos vossos olhos, pediremos então uma ajuda ao Padre Cellérier para trazer fósforos e deitaremos fogo ao órgão... Perdoe-me, peço-lhe, esta minha ousadia, pois esta seria uma falta para ser chamado a capítulo e, com o risco de passar por escrupuloso, eu considerá-la-ia, muito grave. Mas sejamos sérios, o órgão não pode ser proscrito das cerimónias, mas deve, sim, integrar a liturgia permanecendo no seu próprio lugar; por isso, procuraremos, discutiremos, levar-vos-ei depois o resultado das minhas pesquisas e vós me esclarecereis de acordo com a vossa ciência litúrgica unida ao vosso muito elevado, muito nobre e muito puro gosto musical. Sentimos o quanto este deixa a desejar por vezes, e tenho grandes esperanças de encontrar consigo alguma solução para este delicado problema. Quando se sai da Liturgia pura, do canto, é preciso ter em conta a mentalidade humana, a sua lógica fechada e o seu gosto arbitrário”.¹³

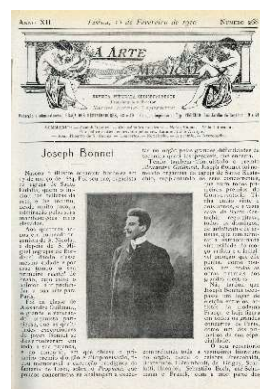
O contacto com os monges de Solesmes e o testemunho de fé e piedade que ele dava,

¹³ Carta a Dom Hébert Desroquettes, de 3 de Agosto de 1920. A este monge beneditino, com quem se correspondia com frequência, haveria de sugerir a realização do acompanhamento do repertório litúrgico gregoriano. Efectivamente, Hébert Desroquettes haveria de compor o acompanhamento do *Kyrieale Romanum*, enquanto Henri Potiron se encarregou do *Graduale Romanum*, publicados por Solesmes em vários volumes. Conheci e utilizei o acompanhamento do *Kyrieale*, de H. Desroquettes, no Seminário de Braga, propriedade de Manuel Faria, mas apenas consegui adquirir o *Graduale* publicado em 3 volumes por Henri Potiron, comprados quase a peso na Biblioteca Musical do Porto. Henri Potiron foi Mestre de Capela do Sacré-Coeur de Montmartre, tendo ficado famoso pela composição de uma *Missa* dedicada ao Sagrado Coração de Jesus, escrita para a inauguração do conhecido templo parisiense. Os acompanhamentos propostos por Dom Hébert Desroquettes para o *Kyrieale* foram considerados por alguns com tendo demasiadas dissonâncias (Cfr. P. HALA, *o. cit.* p. 39); no entanto, precisamente aí está o seu mérito: evitar a demasiada consonância e uma harmonia demasiado óbvia a acompanhar um canto que não segue as regras da harmonia tonal. Desta forma, confere-lhe uma cor e uma sonoridade mais etérea que convém à melodia gregoriana, nisso se aproximando da perspectiva de Charles Tournemire de qua falámos acima.

nomeadamente pela devoção à Liturgia e ao culto da Virgem Maria, levaria os próprios monges a pensarem numa eventual profissão religiosa do organista, na ordem beneditina, algo em que ele também pensou seriamente; no entanto acabou por perceber que, dada a existência de excelentes organistas no mosteiro, ele nada poderia levar de especial, concluindo que seria bem mais útil no mundo como organista ao serviço da música litúrgica.¹⁴

3. Joseph Bonnet e Portugal

Ao tempo em que decorria a carreira internacional de Joseph Bonnet, Portugal não tinha uma vida cultural nem um património instrumental, ao nível da música de órgão, que pudessem introduzir o nosso país no itinerário e no calendário das suas “peregrinações”, como ele se refere aos seus numerosos concertos e ao seu apostolado em prol da música sacra, com relevo para o Canto Gregoriano, por todo o mundo



Apenas a capital portuguesa estava dotada, ao tempo, de um órgão construído em Paris por Aristide Cavallé-Coll e instalado na Igreja de São Luís dos Franceses, no ano de 1882, onde um organista dedicado ia debitando os seus conhecimentos para um público mais ou menos indiferente que frequentava aquela igreja, qual “oásis de espiritualidade gaulesa” em Portugal.¹⁵

¹⁴ Há vários exemplos da sua disponibilidade e humildade, entusiasmando os próprios beneditinos que ele considerava viverem já no céu, tal o nível de oração e do canto litúrgico praticados pelos seus mosteiros; interessante a nota sobre uma missa celebrada no navio que o transportava juntamente com os monges no regresso à Europa, depois do congresso gregoriano em Nova York, e onde foi cantado canto gregoriano depois de ensaiado pelos monges, sendo acompanhados por Joseph Bonnet, num harmónio. A célebre bailarina Isadora Duncan viajava no mesmo navio e ficou maravilhada com aquele canto sublime...

¹⁵ É em tom sarcástico, e um tanto estranho para os nossos dias, que Carlos Parreira (1890-1950), traça o perfil do organista de São Luís dos Franceses: “O tocador de órgão é, por assim dizer, o espírito benéfico, o *genius* gracilmente poético do lugar. Ali, em São Luís de França, esse oásis da clara espiritualidade gaulesa, na teimosia sornice da capital, que preciosíssima teia de sons o órgão vai tecendo ao derredor das nossas verde-negras nostalgias. Dobrado sobre o *clavier*, com o seu obstinado *afan* encantatório, mestre organista (!) Francês, o que equivale a dizer, amoroso da nuance e das sensitivas velaturas do pensamento e da expressão, *endymion*

Porém, a fama de Joseph Bonnet e o seu fulgurante *curriculum* cedo chegaram a Portugal pois, já em 1910, encontramos referências elogiosas ao notável organista, num breve apontamento biográfico.¹⁶ Patrick Hala, por sua vez, faz referência a uma tournée do organista que incluiu a Escandinávia e Portugal, no ano de 1939,¹⁷ mas não se diz mais nada, nem encontramos qualquer outra referência a data, local ou muito menos ao programa. Nesse ano já existiam em Lisboa dois órgãos em condições de receber um concerto de Bonnet: para além do citado órgão da Igreja de São Luís dos Franceses, havia o da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, inaugurado em 1938, falando-se ainda do que existia no Conservatório de Música.¹⁸ Na mesma biografia vem a transcrição de uma carta de Joseph Bonnet ao monge beneditino Dom Joseph Gajard, datada de 15 de Março de 1940, onde o organista escreve: “As minhas ‘peregrinações’ dão-me muitas vezes a alegria de falar de Solesmes: em Lisboa, no Seminário do Patriarcado, os alunos que escutei estão instruídos na mais pura tradição gregoriana. O Padre Pascal, seu vice-reitor, é um antigo aluno do nosso Instituto Gregoriano”.¹⁹ Bonnet haveria de passar novamente por Lisboa onde chegou de comboio, no final de Agosto de 1940, a fim de ali embarcar para Nova York no navio grego *Hellas*, aquando da invasão de Paris pelas tropas alemãs, na II Grande Guerra, como se refere na obra citada.²⁰ Ora, efectivamente,

impenitente fluidificando as verdades com fios de lua de sugestões... Os dedos longos, dum marfim gasto, de velho, correm o teclado, e a enorme e aérea coisa sonora reboa e soluça na sua lázara queixa humana, que é a transposição do que ulcera e desfibra, do que amofina e faz pensar o pobre homem nulo, dum ‘acachinamento’ ridículo de grande passaroco desplumado...” (CARLOS PARREIRA, “O elogio dum tocador de órgão” in *Revista “Seara Nova”*, n. 214, de 24 de Julho de 1930, p. 347).

¹⁶ Trata-se de um artigo de uma página, com uma foto em formato grande, publicado na *Revista “A Arte Musical”*, Ano XII (1910), n. 285, [Disponível em <https://purl.pt/29260>]. Nesse artigo, muito provavelmente da autoria de Miguel-Ângelo Lambertini, director da publicação, enaltece-se a qualidade do artista que conta no seu curriculum a proeza de ter ganho o Primeiro Prémio de Órgão no Conservatório de Paris, em 1906, como sabemos, com a execução da que o autor considera “uma obra que poucos organistas se abalançam a executar, pelas grandes dificuldades técnicas, quase insuperáveis que encerra”, *Variações sobre “Ad nos ad salutarem undam”* de Franz Liszt, sobre o mesmo tema da Ópera *O Profeta* de Giacomo Meyerbeer. O articulista confunde, porém, um pouco dois acontecimentos do mesmo ano: a nomeação, por concurso, para o Órgão da Igreja de Saint-Eustache que aconteceu em Março e a obtenção do Primeiro Prémio de Órgão do Conservatório, não um Concurso, mas uma prova a que se submetiam os alunos finalistas de cada curso e de cada ano, onde poderia haver ou não a atribuição de um ou mais prémios, este acontecido em Julho do mesmo ano.

¹⁷ P. HALA, *o. cit.*, p. 298.

¹⁸ Dados que recolhemos para o artigo publicado neste lugar, a propósito da passagem de Jeanne Demessieux por Lisboa, onde tocou nos dias 18 e 20 de Outubro de 1949.

¹⁹ P. HALA, *o. cit.*, p. 304. O Padre Pascal integrava um grupo de três sacerdotes franceses e um holandês, pertencentes à Congregação dos Sagrados Corações, que constituía, sob orientação de Monsenhor Pereira dos Reis, a equipa formadora do Seminário dos Olivais, a partir de 1938. Este sacerdote ficou particularmente conhecido em Portugal pela sua actividade no campo da formação musical, e enquanto compositor presente em várias antologias da música sacra portuguesa de então, com cânticos como: “Sabeis Senhor”, com texto de Santa Teresinha, constante da antologia *Cantar é Rezar* e também em *Jubilate* (colectânea utilizada sobretudo nos Seminários), onde se podem encontrar ainda um “Tantum ergo”, dois “Te Deum” e o cântico “Coração Sacerdotal de Jesus”, todos para 3 vozes iguais, bem como os cânticos marianos a uma voz “Quero chamar Maria”, “Ó Mãe de ternura”, “Quem é essa formosa Rainha”, “Ó Virgem formosa” e “Ó Virgem, Maria”. Nestas obras revela sólidos conhecimentos de contraponto e harmonia e uma veia melódica marcada por um equilibrado lirismo.

²⁰ *Idem*, p. 308.

numa fotografia que documenta a sua passagem pelo Seminário dos Olivais cuja visita ele refere na carta, e onde o organista figura com a esposa e o P. Pascal com quem ele se encontrou, está datada por este da Semana Santa de 1939.



A Lisbonne, l'organiste M. Joseph Bonnet avec Mme Bonnet, en visite au Séminaire de Olivais. Semaine Ste 1939.
De gauche à droite P. J. Bte Bonnet, M. M. Bonnet, P. Pascal, M. Bonnet...

Seminário dos Olivais, Lisboa, Semana Santa de 1939.
Ao centro, Mme Bonnet, P. Pascal Piriou ss.cc. e Joseph Bonnet.²¹

3. A obra organística de Joseph Bonnet

Não é particularmente extensa a obra original de Joseph Bonnet dedicada ao Órgão, se colocarmos de lado a *Historical Organ Recitals* onde ele apresenta obras do repertório revistas, anotadas, e enriquecidas com notas biográficas de seus autores, bem como indicações de registo.²² De facto, o organista apenas se dedicou à actividade de compositor no início da sua carreira, entre os anos de 1908 e 1913, tendo-a depois abandonado, apesar do apreço que havia granjeado junto dos seus contemporâneos, para se dedicar inteiramente à actividade de concertista. No ano de 1908, Joseph Bonnet apresentava a público a primeira obra, que se mantém porventura na mais conhecida e divulgada até aos dias de hoje, como se pode verificar por qualquer consulta nas plataformas conhecidas: as *Variações de Concerto*. No mesmo ano publicava ainda *Poèmes de Automne* um álbum de três peças. Além destas, publicou três séries de *Douze Pièces pour Grand Orgue*, respectivamente: op. 5, em 1909, op.

²¹ Fotografia com a respectiva legenda no verso, pela mão do P. Pascal Piriou ss.cc., gentilmente cedida por Tamara Jimenez da *Oficina de Comunicación da Província Ibérica da Congregação SS.CC.* em 10.10.2024.

²² É evidente que a interpretação, transcrição das obras e respectivas indicações não serão alheias a uma leitura particularmente romântica do mesmo repertório, como aconteceu com as edições de Lemmens, Guilmant, Fauré e mais tarde Marcel Dupré. No entanto, cada uma no seu tempo e nas condições que existiam, particularmente no caso de Bonnet que se dirige ao público e ao património organístico americano, todas elas tiveram um notável mérito na divulgação e disponibilização do repertório mais antigo para órgão.

7 em 1910 e op. 10, em 1913. Apenas regressaria como compositor em 1925 com a peça breve *Chant triste*.²³

Variations de Concert é uma obra de exibição, marcada por um virtuosismo relativamente fácil e de efeito garantido, muito ao gosto dos inícios do século onde a execução organística era orientada por critérios marcadamente profanos e teatrais. Inicia com uma espécie de *Preludio* introdutório marcado por acordes intercalados com figurações de velocidade virtuosística,



a que segue uma espécie de *Coral* que constitui o verdadeiro tema que dará origem a quatro *Variações*.



Na primeira *Variação*, ao Coral apresentado nos Manuais corresponde uma figuração na Pedaleira ao estilo bachiano; na segunda *Variação*, é a Pedaleira que assume as notas do Coral enquanto os Manuais respondem com motivos rápidos em tercinas; a terceira *Variação* é uma espécie de *Trio* de características canônicas, em que o tema é apresentado no Manual *Récit*, confiado à mão esquerda. A quarta *Variação* apresenta características diferentes, sendo particularmente extensa devido à inclusão de uma *Cadência* que desenvolve as características do virtuosismo que tínhamos encontrado no *Prelúdio*. Esta *Cadência* inicia com acordes potentes confiados à região mais aguda do órgão, e acompanhamento de Pedaleira dupla em oitavas mais ou menos dentro dos cânones que marcavam o repertório tradicional romântico, particularmente de Mendelssohn ou Brahms. Segue-se a *Cadência* propriamente dita com

²³ A obra editada de Joseph Bonnet encontra-se facilmente disponível *on line*. Há várias gravações até da obra completa, mas já não disponíveis no mercado, Porém muitas obras encontram-se disponíveis no You Tube, nomeadamente uma pequena Antologia em https://www.youtube.com/watch?v=F1EyBTHiGFU&list=PLT9z-Pa7THTgT-h1xsUtuaYlp2_9ijZmf&index=10

relevo para a Pedaleira, numa sequência de passagens rápidas nos Manuais e finalmente uma espécie de *Toccata* em que o Tema reaparece na Pedaleira, dando conclusão à obra.



Uma obra também marcante ao tempo, pela oportunidade da sua composição e publicação foi *In memoriam Titanic*, a primeira peça do terceiro Volume de *Douze Pièces pour Grande Orgue*, op. 13, publicado em 1913, celebrando a memória dos heróis da tragédia, ocorrida na noite de 14 de Abril de 1912, com o naufrágio do navio Titanic que, na sua viagem inaugural, se dirigia de Southampton, no Reino Unido, para Nova York²⁴, acontecimento marcado particularmente pela cena em que um Quarteto de Cordas animava os passageiros, em pânico, com a execução do cântico religioso “*Nearer My God to Thee*”²⁵



Joseph Bonnet, porém, adopta a versão inglesa “Horbury”, composta por John Dycks, para o mesmo texto, mas seria o original a ser celebrado, transcrito para um número diversificado de formações, especialmente na versão cinematográfica mais recente. Esse canto haveria de estender-se, assumindo versões em diversas línguas e cantado, entre nós, como “*Cremos em vós, ó Deus*”, com características de canto de Exposição eucarística.



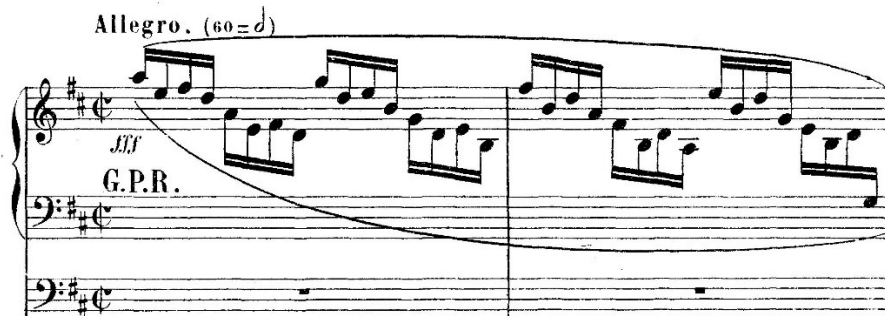
²⁴ O Titanic colidiu com um iceberg, na proa do lado direito, às 23h40 de 14 de Abril, naufragando na madrugada do dia seguinte, com mais de 1500 pessoas a bordo, sendo um dos maiores desastres marítimos em tempos de paz de toda a História.

²⁵ O texto original deste hino refere-se à cena bíblica do “sonho de Jacob” (Gen 28, 11-12) e tem música composta por Sarah Flower Adams em 1841. A cena, retratada em várias versões da representação desta tragédia, baseia-se no relato de alguns dos sobreviventes.



Algumas outras obras, incluídas nas várias séries de *Douze Pièces pour Grand Orgue* têm merecido a atenção dos organistas nomeadamente, a *Toccata* do primeiro volume, *Deuxième Légende* e *Étude de concert* do segundo volume e *Berceuse* do terceiro volume. Todas estas obras são bastante breves, não ultrapassando os cinco minutos de duração.

A ***Toccata*** é uma peça de exibição, constituída por um motivo de quatro notas – em estilo de acorde partido – executado pela mão direita e repetido, à oitava, pela mão esquerda, que vai percorrendo os Manuais, com algumas modulações, mas sem grande variação o que torna a peça um tanto monótona. Pelo estilo faz lembrar a célebre *Tocata* de Eugène Gigout. A intervenção da Pedaleira, de tempos a tempos, vai dando um colorido um pouco diferente, embora sem acrescentar grande novidade ao desenvolvimento da obra.



Étude de concert apresenta vários paralelos com o *Studio da Concerto* de Marco Enrico Bossi, sobretudo pelo ritmo centrado nas tercinas em *staccato* que preenche aqui a parte dos Manuais, passando à Pedaleira na segunda secção, de modo especial na longa secção em oitavas nos Manuais e Pedaleira que marca a conclusão da obra.



Deuxième Légende será porventura uma das obras mais elaboradas deste grupo, caracterizada por um desenvolvimento em várias secções, com uma linguagem harmónica de sabor cromático e construída ao jeito da *Fantasia* ou *Chaconne*. O tema, anunciado nos primeiros compassos, vai perpassando âmbitos diversos entre Manuais e Pedaleira.



Particularmente interessante a secção final em que a melodia é confiada a um Pedal duplo, na parte aguda, acompanhada de figurações nos Manuais que, por sua vez assumem o mesmo tema na região aguda do teclado. Conclui com uma coda com passagens virtuosísticas da Pedaleira, incluindo a execução em oitavas e *con fuoco*.

Berceuse é uma peça particularmente acessível e revela características pianísticas fazendo recordar Robert Schumann em algumas peças do *Álbum da Juventude*.



A sua relevância está na melodia, ao estilo de canção de embalar – berceuse – que se procura marcar na mão direita, à qual é confiado ainda o motivo de tercinas, enquanto a mão esquerda, acompanhada pela Pedaleira, vai delineando uma espécie de contra-canto em vozes paralelas.

Profundamente crente, Joseph Bonnet, sempre considerou a sua profissão de organista como um serviço à expressão religiosa e à música sacra. Num artigo consagrado ao Organista Litúrgico, faz precisamente a distinção entre obras de carácter estritamente litúrgico e obras de inspiração menos rígida, que têm o direito de cidadania nos templos, onde poderão dar um enquadramento, sustentar e embelezar os santos ofícios, da mesma forma que os muros, as ogivas, as colunas e o vitrais das catedrais. Quando, entre os 24 e os 29 anos, ele compunha as suas obras para órgão, numa época em que era um concertista virtuose de renome

internacional, não nos devemos espantar de encontrar na sua obra, peças de concerto, que ele próprio executava nos seus recitais, onde os temas especificamente religiosos ocupavam um lugar menos significativo, num distanciamento aparente dos valores que fundamentaram a sua vida.²⁶

4. Conclusão

Joseph Bonnet viria a falecer inesperadamente em Saint Luce-sur-Mer no Québec, Canadá, no Hotel onde se encontrava a passar férias, a 2 de Agosto de 1944, depois de uma queda nas escadas, mas já revelando grande fraqueza e sofrendo contínuos ataques derivados eventualmente do desgaste provocado pela sua vida intensa. O acolhimento que ali encontrou da parte de todos fez com que, nas instalações do próprio Hotel, se improvisasse uma capela destinada ao próprio velório, tendo contado contando com a presença e estima de toda a cidade e especialmente da comunidade beneditina que se aprestou a tratar do funeral e acolhê-lo no seu próprio cemitério. Já como oblato beneditino, e pela sua relação com o Canto Gregoriano e o Mosteiro de Solesmes, Joseph Bonnet sempre se sentiu muito próximo da respectiva espiritualidade, pelo que, depois de um funeral marcado pela execução de repertório gregoriano, sem órgão, no respeito pela a sua vontade manifestada a sua esposa Geneviève, viria a ser trasladado para a Abadia Beneditina de Saint Benoît-du-Lac, perto de Magog, no Québec, numa urna transportada por oito monges e coberta com a bandeira francesa e dois ramos de flores dos campos. Ali ficou sepultado, no cemitério dos monges, até que pudesse um dia ser transferido para França, identificando-se com aqueles que tinham um dia rumado à América e não mais voltaram, por ele celebrados no *In memoriam Titanic*. Tal como eles, afinal, também Joseph Bonnet não haveria de voltar.

De acordo com o testemunhos daqueles que trataram de perto com ele, “emanava da sua conduta geral uma dignidade que se impunha. Ele era a encarnação da cortesia francesa. No hotel, pela cidade ou na praia, era um homem de boa sociedade, que falava com toda a gente. À mesa, quando se sentava antes da chegada da família, logo se levantava à entrada da sua esposa e dos filhos. Nada de mais belo do que vê-lo perguntar a toda a gente pela saúde, apressando-se a ser agradável, ou prestável com todos quantos o rodeavam. Não é preciso dizer que Bonnet e seus filhos eram encantadores a todos os níveis. Perante as pessoas de maior nível intelectual, a sua conduta exterior nunca se pautava pelo “que que se irá dizer”. Quanto à prática religiosa, os Bonnet eram a exteriorização de uma convicção apoiada no estudo honesto da doutrina cristã. Assim, nada nem ninguém os impediu de viverem a sua fé”.²⁷

²⁶ XAVIER DELETANG, Comentário analítico à obra organística completa de Joseph Bonnet, no booket da edição discográfica, com execução de Frédéric Ledroit, publicada pela Editora Skarbo, Paris, 2002. CDs: DSK 1024, 1026 e 1038.

²⁷ P. HALA, *o. cit.* p. 322.