

ROLANDE FALCINELLI (1920-2006)

Música para Órgão



"Escutar e cantar a eloquência do silêncio" ¹

Com a idade de dezassete anos, em Agosto de 1973, tive a primeira experiência de assistir a um Concerto de Órgão realizado na Basílica do Santuário de Fátima, integrado no programa cultural da *XXIV Semana Gregoriana de Fátima*, pelo organista Claude Bouglon. Pode dizer-se que comecei em grande, escutando um órgão de cinco teclados, embora já um pouco degradado, accionado por um renomado organista que nos brindou então com um programa recheado de música contemporânea, ao nos fazer escutar obras de compositores organistas como Marcel Dupré, falecido dois anos antes, e outros então ainda vivos como Maurice Duruflé, Olivier Messiaen, e Rolande Falcinelli. Foi a primeira vez que ouvi falar de alguns deles e especialmente desta última, o que me causou alguma admiração e surpresa pois ignorava que houvesse senhoras dedicadas à composição e interpretação de música para Órgão. Este nome ficou indelevelmente ligado à obra, então ainda inacabada, e apresentada entre nós em primeira audição, *La Cathédrale de L'âme*, e regressou ao meu pensamento quando, há poucos anos me debrucei sobre a personalidade e a obra da organista e compositora Jeanne Demessieux, a discípula mais fiel de Marcel Dupré, mas a quem ele negou a honra de lhe suceder no Conservatório de Paris, no contexto de um problemático corte de relações que ficou para sempre

¹ "A eloquência do silêncio, verdade paradoxal da Música", declaração de Rolande Falcinelli Elsa Barraine à Radio France, a 22 de Setembro de 1954, em <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/dialogue-et-musique-elsa-barraine-1ere-diffusion-22-09-1954-chaine-nationale-4401460> Como refere FRANÇOISE LEVÉCHIN, Rolande Falcinelli, in *Compositrices Françaises du XX.e siècle*, Ed. Delatour France, 2007, p. 107, "esta frase resume e define a sua Arte, lidando com o paradoxo com humor para nos encorajar a questionar desde início a questão da relação entre o compositor e a sua obra, ou a problemática do compositor em busca da 'sua' verdade". Este trabalho segue de muito perto o apontamento biográfico da compositora, publicado em apêndice à edição de *La Cathédrale de L'âme*, publicada pela mesma editora no ano anterior, da responsabilidade de Sylviane Falcinelli.

envolvido num grande mistério. Ora a preferida então foi precisamente Rolande Falcinelli, contemporânea da anterior, e porventura alheia ao referido imbróglio, mas que provocou em mim uma certa dose de “aversão”, face à estima que sempre nutri pela malograda Jeanne, que aliás, haveria de falecer prematuramente pouco depois. Quando tive oportunidade de poder adquirir, em partitura e em gravação, já que a edição cobria as duas dimensões da obra, não hesitei um momento e assim pude abordá-la mais de perto, pela leitura e audição, ao mesmo tempo que recuperava um pouco da mística que se gerou naquele ambiente tão próprio do Santuário de Fátima. Passado este tempo, no contexto dos estudos que venho realizando em volta de algumas mulheres organistas e compositoras, mesmo tendo ficado para o fim, pareceu-me injusto deixá-la de fora. E assim, surgiu este apontamento, apoiado em mais alguns recursos documentais de que disponho agora, bem como de mais algumas das suas obras que me revelam um pouco mais a fundo a grandeza da sua arte, o virtuosismo da sua invulgar técnica² – que justificaria, em parte, a opção de Marcel Dupré – e uma profundidade de pensamento e cultura que, mesmo no contexto de um certo esquecimento a que, como outras, foi votada, merece tudo o que possamos fazer para honrar a sua memória.

1. Alguns dados biográficos

Rolande Falcinelli, descendente de uma família que foi tradicional berço de artistas, nomeadamente pintores, de origem Toscana, nasceu em Paris, a 18 de Fevereiro de 1920. Foi primeira pessoa da família a dedicar-se à música, tendo começado a tocar piano e violino. Muito jovem ainda, começou a praticar música de modo que, aos sete anos, participou como pianista num concerto público. Matriculou-se no Conservatório Superior de Música de Paris, em 1932, tendo como professores Isidor Philipp e Abel Esty em Piano, Marcel Samuel-Rousseau em Harmonia, Simone Plé Causade em Contraponto, Henri Büsser em Composição. Aspirava a uma carreira de pianista acompanhadora, trabalhando com cantores, entre eles um wagneriano,³ mas, durante a Segunda Guerra Mundial, alguns dos seus projetos foram interrompidos, pelo que o seu professor de composição, Henri Büsser, aconselhou-a a experimentar Órgão. Começou a estudar o instrumento, no final de 1940, com o seu colega organista Gaston Litaize,⁴

² Cfr. LORETTA GRANER, *Virtuosity and Technique in the Organ Works of Rolande Falcinelli*, Tese de DMA, University of Kansas, 2014 e ZACHARY A. KLOBNAK, *The solo organ works of Rolande Falcinelli (1920-2006)*, A.Mus.D., University of Illinois at Urbana-Champaign, 2017.

³ Segundo refere a sua filha Sylviane Falcinelli, “aos setenta anos ainda conseguia tocar qualquer das óperas wagnerianas!...” (SYLVIANE FALCINELLI, apontamento anexo à partitura de *La Cathédrale de L’âme*, Ed. Delatour.

⁴ Gaston Litaize, organista e compositor de renome estudou no Instituto Nacional de Jovens Cegos, em Paris, tendo ainda recebido orientações particulares de Louis Vierne. Intérprete de renome e compositor prolífico, a sua música inclui obras para Órgão, de apurado sentido litúrgico, inspiradas no estilo e

tendo depois conhecido Marcel Dupré, cuja classe de Órgão e Improvisação começou a frequentar no Conservatório, onde realizou uma carreira a uma velocidade relâmpago: enquanto, em 1941, recebia o “Prémio Rossini” do Institut de France pelo seu *Oratório “La Messiade”*, em 1942, ao fim de um ano apenas a trabalhar com Marcel Dupré, era galardoada com o Primeiro Prémio de Órgão e Improvisação e, no mesmo ano, obtinha o Segundo *Grande Prémio de Roma*.⁵ Afirmava-se assim uma jovem compositora já acarinhada por músicos como Arthur Honegger, Florent Schmitt, Philippe Gaubert ou Olivier Messiaen... Acerca das suas qualidades de improvisadora, temos deste último um testemunho incontestável: “conheço e admiro Rolande Falcinelli há muito tempo: em 1942, vim ao número 14 da Rue de Madrid (Conservatório) para substituir Marcel Dupré. Era o dia em que o professor geralmente abordava a improvisação da Fuga. Tinha escrito um pequeno *Sujeito* de Fuga para a ocasião, e a primeira aluna a sentar-se ao Órgão foi R. Falcinelli. Fiquei literalmente maravilhado. Não só improvisava Contraponto bem feito, com linhas e acordes belíssimos; não só encontrou um excelente *Contra-sujeito*, que se repetia fielmente em cada entrada do tema, como também improvisou *Divertimentos* sobre vários fragmentos do *Sujeito* e elaborou um *Stretto* deslumbrante, com cânones por movimento contrário e por aumentação, para além do real *Stretto*”.⁶ O mesmo já acontecera com Marcel Dupré, aquando da primeira visita de Rolande à sua residência em Meudon. De 1946 a 1973, foi organista titular na Basílica do Sacré-Cœur, em Paris, cargo que ocupou durante mais de vinte anos e que inspiraria algumas obras dedicada a essa mesma invocação cristológica, sendo a primeira mulher nomeada como organista numa igreja importante de França. Em 1948, interpretou de cor a integral da obra para Órgão até então composta por Marcel Dupré, na Salle Pleyel em Paris, música que permaneceu no centro dos seus interesses ao longo de toda a carreira como intérprete e professora e que viria a registar em gravação da vários LPs; na mesma ocasião interpretou, em estreia, na igreja de Sainte-Clotilde, a *Primeira Sinfonia* de Jean Langlais. Em 1950, fez uma memorável digressão de dois meses pelos EUA e Canadá,

linguagem do Canto Gregoriano; no entanto, estas raramente estão com base no mesmo repertório como me referiu, em consulta a propósito, o organista seu discípulo, curador do seu legado e responsável pelo registo fonográfico da sua *opera omnia* Eric Lebrun; a estas alia a obras de sabor mais profano onde revela um especial sentido de humor. Foi um dos primeiros professores de Órgão nas Semanas Gregorianas de Fátima, nos anos 50’ do séc. XX, tal como Jean Guillou e depois professor de Harmonia no mesmo instituto onde antes estudara e de Órgão no Conservatório de Saint-Maur-des-Fossés. Entre os seus alunos contam-se alguns nomes incontornáveis do panorama organístico francês e internacional, com relevo para Marie-Claire Alain, Rolande Falcinelli, René Saorgin, Jean Pierre Leguay, Eric Lebrun e Olivier Latry.

⁵ Apesar de Françoise Levéchin, *art. cit.*, p. 108 referir que, em 1945, foi galardoada com o *Primeiro Prémio*, tal não corresponde à verdade pois nesse ano foi atribuído a Marcel Bitsch e o nome de Rolande Falcinelli não volta a aparecer na lista de galardoados. Trata-se si, de receber este galardão na primeira vez que se candidatou.

⁶ Testemunho de Olivier Messiaen, recolhido por Stéphane Detournay na obra *Souvenirs et Regards*, e transcrito por Sylviane Falcinelli, no booklet do CD *Rolande Falcinelli, Improvisations*, Ed. Hortus, 2010.

tocando e gravando peças virtuosísticas como *Esquisses* de Marcel Dupré,⁷ a que juntou os seus *Poèmes-Études*, a obra mais difícil alguma vez composta para Órgão. Mais tarde, estreou o *Quarteto para Órgão e Cordas* de Dupré, *Vitrail*, *Paraphrase sur le Te Deum* e *Diptyque* de Langlais para piano e órgão (como pianista) ... A sua carreira de concertista levou-a a viajar pela Alemanha, Grã-Bretanha, Itália, Suíça, Áustria, Bélgica e Suécia. As rádios alemãs, belgas, suecas e francesas registaram alguns dos seus concertos. Em 1948, tornou-se professora de Órgão no Conservatório Americano de Fontainebleau, substituindo também Marcel Dupré, no Conservatório de Paris, durante as digressões deste ao estrangeiro. Em 1951, foi nomeada professora de Órgão na École Normale de Musique de Paris e, em 1955, sucedeu a Dupré, na cátedra de Órgão e Improvisação no Conservatório de Paris, quando ele foi nomeado Diretor do mesmo,⁸ e aí leccionou até 1987. Durante esses trinta e dois anos como professora, sessenta e seis jovens organistas foram galardoados com Primeiros Prémios, contando-se entre eles algumas das figuras de organistas mais importantes do século XX como Odile Pierre, Pierre Gazin, Xavier Darasse, Louis Thiry, Yves Devernay, Francis Chapelet, André Isoir, Daniel Roth, Jean-Pierre Leguay, Louis Robillard, Philippe Lefebvre, Maurice Clerc, Patrice Caire, Marie-Bernadette Dufourcet e Naji Hakim. A sua orientação pedagógica regia-se por uma perspectiva abrangente da cultura geral – Poesia, Filosofia, Teologia e Espiritualidade – que ela dominava com grande profundidade, como base da própria interpretação do repertório organístico. Como refere o organista Hampus Lindval que com ela trabalhou em privado a partir de finais dos anos noventa: "ela sugeriu que eu deveria praticar menos e dedicar tempo a construir uma cultura geral mais forte, algo que me faltava. O seu próprio conhecimento era enciclopédico! Podia falar sobre qualquer assunto e abordar tudo com uma análise minuciosa: cinema, pintura, representação, literatura, filosofia... Ao longo dos anos, as minhas visitas deixaram de ser preenchidas por aulas de Órgão na igreja próxima, para ficarmos em casa a estudar partituras, relacionando-as com outras artes e, só no fim, discutir!... Isto mudou-me realmente na pessoa que me tornei".⁹

Vários compositores lhe dedicaram obras: Marcel Dupré, *Quarteto para Órgão e Cordas*; Jean Guillou, *Variações Dix-huit* para Órgão; Jean Langlais, *Incantation pour un Jour Saint*; Wissmer, *Variations sur un Noël imaginaire* e Antoine Tisné, *Psaume pour notre temps*. Sobre a excepcional qualidade das suas interpretações falam os testemunhos de Maurice Duruflé, Jean Langlais ou Olivier Messiaen. Como compositora, deixou 74 números de opus, para além de outras contribuições para o repertório de Órgão, Cravo, Piano, Canto

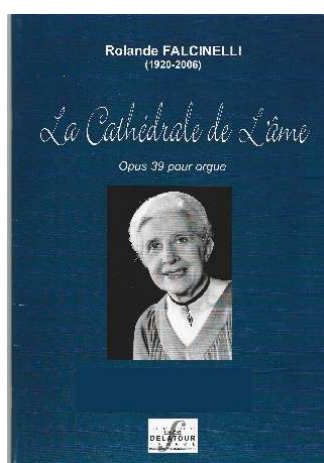
⁷ Esta obra fazia parte de um projecto de uma série de *Estudos para Órgão*, e experimentada por Jeanne Demessieux, projecto esse abandonado perante a qualidade revelada pelos *Six Études* de Jeanne por ele sugeridos e cuja composição ele acompanhou também.

⁸ Tendo sucedido no Conservatório de Fontainebleau a Maurice Duruflé, foi este mesmo que a apontou como sucessora de Marcel Dupré, assegurando que ele mesmo não se apresentaria ao respectivo concurso para abrir caminho à jovem organista que ambos admiravam. (Cf. Sylviane Falcinelli, *art. cit.*).

⁹ Testemunho exarado no site do organista: <https://hampuslindwall.com/article-rolande-falcinelli>

e Orquestra; escreveu para formações menos habituais como duos para Órgão e Piano, Órgão e Violino, Viola, duas Violas ou Violoncelo, Órgão e Flauta, Órgão e Voz, e ainda para Órgão e Orquestra. Deixou gravações de obras de Marcel Dupré e de outros compositores, tendo também gravado algumas das suas obras e Improvisações.¹⁰ Rolande Falcinelli faleceu a 11 de Junho de 2006, com 86 anos, em Pau, França. Do seu primeiro casamento com Felix Otto, funcionário da Norddeutscher Rundfunk em Hamburgo, Alemanha, teve a filha Sylviane, em 1956, conhecida musicóloga que tem dedicado algum do seu esforço à divulgação do legado da mãe.¹¹

2. A obra para Órgão de Rolande Falcinelli



Iniciando a sua vida e formação na década de vinte, do século passado, Rolande Falcinelli, vai atravessar convulsões políticas, sociais e culturais, fracturas na linguagem e formas musicais, criações tumultuosas, grupos que se formam e a eterna questão: “O que é e o que exprime a música?” As suas primeiras peças datam de 1937: três melodias sobre poemas de Paul Fort, para Canto e Piano, opção que marcará as suas primeiras dez obras, num diálogo poético frequentemente inspirado em poemas de Théophile Gautier, e expressão das aspirações estéticas por ela manifestadas desde a juventude, na esteira de sua ascendência familiar ligada ao mundo da pintura. Por isso, frequentemente,

¹⁰ Destas, não são muitas as que estão hoje em dia disponíveis no mercado habitual, já que, na sua maior parte, foram realizadas em LP, alguns disponíveis em <https://www.discogs.com/artist/3560811-Rolande-Falcinelli?srsltid=AfmBOor3IcJcpq3v0tWWj71Cs8Z05sDXZOiFrjRTK4ZuHaAQTO2YY48E>. Em muitos casos trata-se de gravações de concertos ao vivo, com programas particularmente variados que, felizmente, acabam por estar disponíveis na plataforma digital *You Tube*.

¹¹ A base deste apontamento biográfico, completado por outras informações de diversas proveniências, que se encontra em <https://www.falcinelli.info/RolandeFalcinelli/RFmainFR.html> da autoria de Sylviane Falcinelli, filha da compositora, que assina também o já citado apontamento biográfico na edição de *La Cathédrale de L'âme*.

quando fala de música, Rolande Falcinelli refere-se à linguagem e à técnica desta arte. Sendo o poeta também pintor, ela foi sensível a esta dupla vertente, o que lhe permitia explorar um estilo musical apoiado numa elegante flexibilidade rítmica. Por outro lado, a mística que dimana da cultura oriental, viria a inspirar os grandes ciclos de música de Órgão como *La Cathédrale de L'âme*, *Prophétie* e *Le Sermon sur la Montagne*. A primeira obra para Órgão, *Triptyque* op. 11, datado de 1941, já testemunha um domínio completo da forma, e anuncia as principais características da sua obra inovadora, tanto por um notável domínio da técnica, que eleva a padrões antes desconhecidos, ultrapassando todos os limites,¹² como pela imaginação, através de um estilo bem pessoal, onde a veia colorista e orquestradora orienta as suas opções ao nível da registação: escolha das dissonâncias, os contornos dos melismas sobrepostos numa polifonia resultante de um sistema modal particularmente livre.¹³

Limitando-nos às obras compostas para Órgão solo, podemos apontar: *Triptyque* op. 11, *Épigraphe funèbre* op. 21; *Nocturne féerique* op. 23b; *Petit Livre de Prières* op. 24, uma delas dedicada ao Sagrado Coração de Jesus, titular da Basílica onde ela foi organista, *Poèmes-Études* op. 26; *Cinq Chorales sur l'Antienne "O Sacrum Convivium": Rosa mystica sur sept thèmes grégoriens à la Vierge* op. 29; *Poème en forme d'improvisation* op. 31; *Prélude à l'Introït de la Messe du Sacré-Cœur* op. 34; *Cor Jesu sacratissimum* op. 36; *Messe d'Orgue pour la Fête du Christ-Roi* op. 38; *La Cathédrale de L'âme* op. 39; *Cortège funèbre: Sortie pour la Messe des morts* op. 41; *Intermezzo in Sol*; *Prophétie d'après Ezechiel: Poème pour Orgue* op. 42; *Salve Regina* op. 43; *Initiation à l'Orgue; Esquisses symphoniques en forme des variations* op. 45; *Le Sermon sur la montagne* op. 46; *Variations-Études sur une Berceuse* op. 48; *Mathnavi* op. 50; *Miniatures persanes* op. 52; *Épure* op. 67 n. 1 e *Méandres* n. 2; *Missa Brevissima (d'Orgue)* op. 69 e *Sonatina per Scherzare* op. 73. Trata-se de uma vasta obra que se distribui por três grandes vectores: a dimensão litúrgica cristã, ligada estreitamente à sua função de organista, com relevo para a Basílica parisiense Sacré-Coeur; a dimensão virtuosística aliada à sua actividade

¹² O nível de virtuosidade atingido por Rolande Falcinelli, tentando ultrapassar não só o seu mestre Marcel Dupré, mas ainda o de sua colega Jeanne Demessieux, encontra a sua melhor expressão nos quatro *Poèmes-Études* op. 26, compostos entre 1948 e 1960, a obra mais difícil alguma vez escrita para Órgão. Compostos os primeiros três em 1948, e em 1960 o último, são verdadeiros *estudos transcendentés* de alta virtuosidade, que exploram e inventam novas possibilidades técnicas para o instrumento. São a própria sedução, combinando o equilíbrio da forma com o pitoresco evocado por títulos como, *Danse éternelle de Laskmi*, *La Guitare enchantée*, *Troïka* e *Scaramuche*.

¹³ Este colorido pode encontrar-se em várias das suas obras como relevo para *A Catedral da Alma*, e foi o que desde cedo me fascinou na sua obra, a partir da primeira experiência, em 1973. Sobre este tema pode ler-se STÉPHANE DETOURNAY, *Rolande Falcinelli : une esthétique de la synthèse : les enjeux d'une pensée humaniste à l'ère post-moderne*, T. Doc., Université de Lille 3, 2001, cujo propósito é analisar algumas das obras mais significativas da organista e compositora, "passando pelo meio da revolução vanguardista do pós-Segunda Guerra Mundial, o que nos permite traçar o contexto socio-histórico em que esta iniciativa está enraizada e cujo objectivo será o de criar as condições propícias ao surgimento de um ecumenismo musical, possibilitado por meio de "universais". Uma busca à qual aspira uma franja significativa dos compositores de hoje. Assim, apesar da relativa discrição da sua carreira, R. Falcinelli contribuiu para o debate estético da sua época.

concertista e pedagógica e, finalmente, a dimensão mística e poética, inspirada na cultura oriental. Toda a sua obra é marcada ainda por um acentuado sentido de humor, revelado não só nos títulos de algumas obras, por uma clara consciência histórica e sintonia com a tradição organística francesa, expressa especialmente nas *Messes d'Orgue*, e ainda pela performance organística que marca a execução de outras.¹⁴ A sua produção percorre praticamente toda a carreira, a partir dos anos de 1941. Aluna de Marcel Dupré na classe de Órgão e Improvisação, já influenciada também pela obra e acção de Olivier Messiaen, ali descobriu um ensino excepcional, quer no rigor e precisão dos princípios técnicos da execução instrumental, quer no trabalho de improvisação intimamente ligado à composição.¹⁵

2.1 Tryptique: Litanies, Rondel et Fugue, op. 11 (1941):¹⁶ E a primeira obra significativa da compositora, para Órgão solo, ainda sob influência do seu mestre Marcel Dupré e eventualmente de outros contemporâneos seus. Utiliza uma linguagem próxima da modal, embora com escalas alteradas, a partir das quais consegue construir uma harmonia onde privilegia os acordes por quartas. As três secções constitutivas da obra formam um verdadeiro *Triptico*, na medida em que derivam de uma base comum, um tema que se vai transformando, em função da forma e estilo de cada uma delas, com base numa escala modal que poderemos apresentar desta forma:¹⁷



I – A primeira peça – *Litanies* – enquadra-se num género particularmente presente no repertório francês, para Órgão e não só, tendo sido celebrizado pela obra do mesmo nome composta por Jehan Alain, porventura uma das suas obras mais tocadas.¹⁸ É o

¹⁴ Rolande Falcinelli escreveu, entre 1976 e 1982, uma obra para dois órgãos, a que chamou *Le Mystère de la Sainte Messe*, op. 59, que é uma “messe d’orgue” completa, para a qual criou mesmo um modelo, de inspiração gregoriana, que acompanha a construção da partitura.

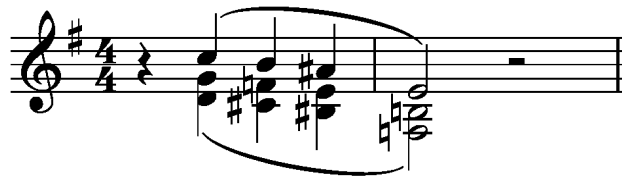
¹⁵ Já a propósito de Jeanne Demessieux tivemos oportunidade de salientar alguns dos aspectos que marcavam a pedagogia do Marcel Dupré, também expressa na meticulosidade quase exagerada que ele usava nas dedilhações e na articulação propostas nas edições que ele cuidou dos autores clássicos. Algumas partituras de Rolande Falcinelli, com as dedilhações que nelas propõe, são um claro exemplo dos efeitos dessa pedagogia, discutível, bastante discutida por muitos, mas seguramente eficaz.

¹⁶ Não existindo disponível qualquer gravação a não ser os LP gravados pela própria compositora, podemos escutar a obra, a partir da reprodução em <https://www.youtube.com/watch?v=r3oN-1CYQP4>. No já citado texto de LORETTA GRANER, *Virtuosity and Technique in the Organ Works of Rolande Falcinelli*, p. 49-62 encontra-se uma interessante análise desta obra.

¹⁷ O facto de a partitura não oferecer a numeração dos compassos impede-nos uma localização mais eficaz das passagens comentadas e representadas aqui em imagem.

¹⁸ O canto tradicional das “Ladainhas” marca também o *Concerto para Órgão e Orquestra* de Petr Eben, enquanto é a dimensão repetitiva assente em motivos rítmicos marcados que constitui a base da obra *Litanies* de Jehan Alain. Por seu lado, Marcel Dupré compôs *Cortège et Litanie*, op. 12, n. 2. *Cortège*

próprio Jehan Alain que nos deixa, encabeçando a respectiva partitura, a caracterização deste género de música para Órgão: “Quando a alma cristã, na sua angústia, já não encontra palavras novas para implorar a misericórdia de Deus, repete incessantemente a mesma invocação com uma fé veemente. A razão atingiu o seu limite; apenas a fé pode prosseguir a sua ascensão”. Na obra de R. Falcinelli, Refrão é constituído por um breve inciso de quatro acordes, formados por sobreposição de quartas.



A partir da apresentação inicial – após uma *Introdução* – o Refrão vai-se transfigurando à medida que alterna com os respectivos *versículos*, também eles derivados da ideia inicial.

Très lent (sans aucune rigueur), $\text{♩} = 48 \text{ env.}$

R. (expres.) quintaton 16
quarte de Nasard 2

Pos. (expres.)
Salicional 8
Unda maris

G.O. Fonds 8

Ped. Bourdons 8,16,32

Essas transformações começam por uma obsessiva reiteração do tema na Pedaleira, resultando numa espécie de *Passacaglia*, em crescendo contínuo,

consiste numa espécie de Coral introdutório; por seu lado, *Litanie* segue com um padrão repetitivo de um cântico que vai criando uma linha melódica particularmente cativante. Após muitas repetições desta melodia, com algum desenvolvimento, tanto o *Coral* como a *Litanie* são tocados simultaneamente, como se fossem um *Leitmotiv* de sabor wagneriano. Trata-se também de uma obra bastante divulgada.

Pas vite et rythmé ♩ = 66 env.

Pos. Fonds 8

Fonds 16.8.

mp G.O.

mp

até atingir o “climax”, quando é apresentado na região aguda, em trémulo, e depois em acordes nos Manuais, sobre um motivo repetitivo na Pedaleira, constituído pelas notas do mesmo tema, transposto uma segunda inferior,

ff + An. G.O. *legato*

em movimento rápido, depois do que regressa ao trémulo na região aguda,

Rall.

até que se despede por meio dum *recitativo*, em movimento descendente e precipitado, na extensão de quatro oitavas, desde a região aguda dos Manuais à região grave da Pedaleira, concluindo deste modo a primeira secção, anunciando a seguinte.

mf A piacere *m.d.*

Pos. *m.g.* R.

Ped. Solo
Fonds 16.8.4.

- 4 Pds - 8 Pds

II – A segunda secção – *Rondel* – corresponde a um género musical, aparentado com o mais conhecido “Rondò”, caracterizado por uma estrutura correspondente à composição poética do mesmo nome, onde o primeiro ou primeiros versos se repetem no final. De uma forma simples, pode dizer-se que corresponde a uma estrutura formada por um *Refrão* alternando com diferentes estrofes. O presente *Rondel* é um trecho virtuosístico, particularmente vivo, com alguma carga de humor, em contraste com a gravidade que caracterizava a primeira secção, aliás expresso na designação do próprio andamento “*Allegretto con spirito*” tal como na registação e articulação em estilo “*spigliato*” [Bd. 8’ + Oct. 2]. O Refrão é constituído por um tema longo que deriva do tema base da obra e muito próximo da sua génese:



No contexto da tonalidade de Mi Maior,¹⁹ o é tema Introduzido pela mão esquerda e imitado, em apogiaturas, pela mão direita, na oitava superior, o que dá origem a uma sonoridade muito própria:



O carácter humorístico do trecho vai-se acentuando a cada nova *repercussão* do tema, ou seus derivados, numa série de Variações – *estrofes* – distribuídas pelas diferentes regiões dos Manuais e da Pedaleira: à primeira Variação, com acordes rebatidos, ao jeito de *toccata*, em Mib menor,



¹⁹ Quando falamos aqui de tonalidade não podemos esquecer que se trata do contexto inerente ao chamado material utilizado, ressaltando que estamos sempre perante uma música de características modais e com escalas alteradas.

segue-se o Refrão, agora na Pedaleira, numa passagem particularmente virtuosística, acompanhado por acordes em “staccato”, na mão esquerda, que recuperam o tema base de *Litanies*, agora em Ré Maior:

Musical score for the first variation. The right hand features a virtuosistic passage with a *placc.* (pizzicato) marking. The left hand provides accompaniment with staccato chords, marked *Pos.* (pizzicato). The score is in G major and 2/4 time.

A segunda Variação é uma *Toccata*, nos Manuais, a que responde a Pedaleira com uma variante em jeito de “cançoneta” particularmente bem-humorada em Mib menor:

Musical score for the second variation, a *Toccata* in E-flat minor. The right hand plays a playful melody in the manuals, while the left hand provides accompaniment. The score is in E-flat minor and 2/4 time. A marking *Chalumeau 4 (ou Htbs 8)* is present at the bottom right.

Regressa o Refrão, com o tema na mão direita, em Mi Maior, seguido da terceira Variação, onde os acordes são agora articulados em estilo quase bachiano,

Musical score for the third variation. The right hand features articulated chords in a Bachian style, marked *legato*. The left hand provides accompaniment, also marked *legato*. The score is in E major and 2/4 time. A marking *pp R, G, be V. cdi. 8* is present.

conduzindo a nova entrada do Refrão, na voz aguda

Musical score for the new entry of the Refrão. The right hand features a high voice melody, marked *Pos.* (pizzicato). The left hand provides accompaniment. The score is in E major and 2/4 time. A marking *G.O.* is present.

que, tal como na secção anterior, conclui esta secção com a última apresentação do tema, em movimento descendente até à região grave e ligando, seguido por uma passagem ascendente na mão esquerda que, numa solução de continuidade, encadeia com a primeira nota da Fuga:

III – A terceira secção – *Fuga* – assenta num tema também derivado do inicial que constitui o Sujeito, mas na tonalidade de Ré menor:

A Exposição é feita a três partes: entrada do Sujeito na Pedaleira, depois de uma breve coda, segue a Resposta à quarta, na mão esquerda; o Contra-Sujeito é formado por uma escala descendente de duas oitavas. Após nova entrada do Sujeito na mão direita,

conclui a Exposição e tem início o primeiro *divertimento / episódio*, até à primeira *repercussão* do Sujeito em Dó bemol, na região aguda do Manuel Positivo, cruzando com a mão esquerda, sendo o C-S confiado à Pedaleira, dobrada pela mão esquerda na região

aguda do Manual. As *partes livres* são expostas no Manual Recitativo, pela mão direita, com relevo para uma linha melódica na mesma tonalidade:

A musical score snippet for a recitative section. The right hand (treble clef) features a melodic line with a red box highlighting a specific passage. The left hand (bass clef) has a bass line with a red box highlighting a corresponding passage. Annotations include "=R.", "- 16 Pds", and "+ Tir.Pos.".

Apos um *episódio* bastante longo [12 comp.], formado por motivos que derivam do Sujeito, temos um "*Stretto*", com o Sujeito em Sib e resposta em Solm, na mão direita, acompanhados por motivos derivados do Sujeito, na mão esquerda, e com valores mais longos, na Pedaleira, conduzindo a um Pedal em Sib.

A musical score snippet showing a stretto section. The right hand (treble clef) has a melodic line with a red box highlighting a specific passage. The left hand (bass clef) has a bass line with a red box highlighting a corresponding passage. Annotations include "G.O." and "v".

Novo *episódio* de transição, particularmente longo [9 comp.], formado por imitações com base num pequeno inciso do Sujeito, distribuídas pelos Manuais e Pedaleira, em *crescendo* contínuo que conduz a nova entrada do Sujeito, na Pedaleira, em *organo pleno*, acompanhado pelo Contra-Sujeito, em potentes acordes, nos Manuais:

A musical score snippet showing a transition section. The right hand (treble clef) has a melodic line with a red box highlighting a specific passage. The left hand (bass clef) has a bass line with a red box highlighting a corresponding passage. Annotations include "Cédez", "+ An. R.", and "non legato".

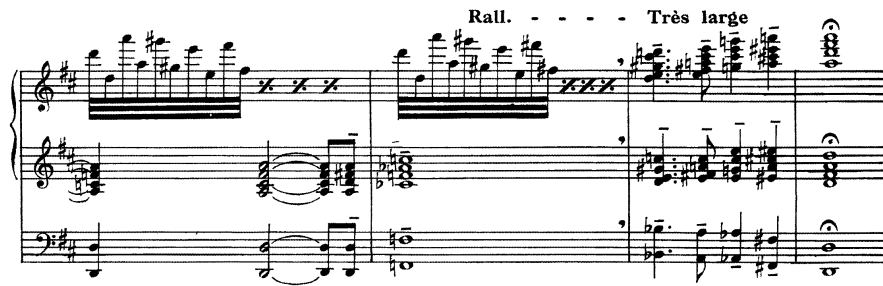
Esta passagem dá origem a um momento *toccatístico* que envolve Manuais e Pedaleira no mesmo ritmo de semicolcheias, [4 comp.], até nova entrada do Sujeito, na voz aguda em valores duplicados, acompanhado pela mão esquerda, com uma passagem de

virtuosidade formada por escalas e uma escala descendente da Pedaleira numa extensão superior a uma oitava, até ao Pedal conclusivo:

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system includes markings for 'An. G.O.' and 'An. Ped.' and features dense, rapid passages with numerous fingering numbers (1-5) and slurs. The second system continues with similar technical complexity. The third system shows a transition to a more melodic line in the right hand, while the left hand maintains a rhythmic accompaniment with some technical markings.

A Conclusão é anunciada, por um motivo de intervalos de sétima diminuta, à oitava, e uma brusca “transição” a Ré Maior, que conduz à conclusão propriamente dita, onde são recuperados alguns elementos das secções anteriores, nomeadamente *Litanies*, agora transfigurados num momento particularmente apoteótico com que conclui a obra:

The image shows two systems of musical notation for piano, marked 'Large'. The first system begins with a 'transição' to the key of D major, indicated by a sharp sign on the F line. The music features a mix of sustained chords and melodic lines. The second system continues this concluding section, with a final, powerful chordal structure in the right hand and a more active bass line, creating an apocalyptic atmosphere.



2.2. La Cathédrale de L'âme, op. 39 (1962-1972): é uma espécie de *suite* constituída por dez momentos que retratam a atitude do crente na relação com o espaço sagrado: [I] *Portail*, [II] *Réflexion*, [III] *Méditation*, [IV] *Concentration*, [V] *Affirmation*, [VI] *Initiation*, [VII] *Contemplation*, [VIII] *Adoration*, [IX] *Communion*, [X] *Sanctum Sancorum*. Foi composta em dois momentos fundamentais, em 1962 [Quadros I-IX] e 1972 [Quadro X]. Apresento, de seguida alguns apontamentos acerca desta obra, nomeadamente os que se me afiguram mais representativos:²⁰

I – *Portail (Pórtico)*: Um quadro de sonoridades envolventes, num estilo próprio da compositora, frequente ao longo desta obra, assenta numa a linguagem harmónica de sabor moderno, constituída por acordes derivados de “aglomerados de sons”, muito utilizados na música atonal e dodecafónica. Estes acordes são facilmente identificáveis na mão esquerda, a partir dos de 9.^a, 11.^a, com a *sexta acrescentada* e outros que constituem a base das figurações melódicas da mão direita inicialmente – infelizmente um tanto imperceptíveis na audição,²¹ – com relevo para a utilização do intervalo de quarta. Este sistema pode considerar-se a base da harmonia utilizada recentemente por Arvo Pärt, denominada “tintinabuli”. A registação proposta contribui decisivamente para a definição do colorido que caracteriza a ideia base da peça, com relevo para o *crescendo* final.

Très Modéré - Maestoso (♩ = 88 environ)
legalissimo et très egal Rolande Falcinelli

R: Fonds, Mixtures, Anches 8,4
GO, Pos: Fonds 8, 4
Péd: Fonds 16, 8 Cop 8, Tir R

²⁰ A versão que escutei em Fátima, no ano de 1973, respeitava ainda a versão inacabada. Para além do CD publicado com a partitura, com interpretação da compositora pode escutar-se a versão em LP, em https://www.youtube.com/watch?v=8UwmYAomQRc&list=RD8UwmYAomQRc&start_radio=1&t=2232s.

²¹ O resultado do mesmo procedimento no Quadro IV é bem mais conseguido. A mesma forma no Quadro VIII, não apresentado aqui.

II – *Reflexion (Reflexão)*: É uma Fuga, bastante rigorosa cujo Sujeito é formado por uma melodia de sabor modal, com predominância do intervalo de quarta, preenchendo o âmbito de uma oitava [fá#-fá’]. O resultado sonoro, interessante, não acompanha porém a qualidade e riqueza contrapontística da construção, perceptível na partitura, muito em virtude da utilização do Prestant 4’ no *Récit*.

Andante (♩ = 84 environ)

R: Bdn 8, Pr 4

GO, Pos: Bdns 8

Péd:
Fonds doux 16.8
Copula, Tir R

IV – *Concentration*: Trata-se de uma secção em forma *responsorial* onde o *Refrão*, constituído por uma progressão harmónica formada por acordes, onde são relevantes as quartas sobrepostas, segue um procedimento que podemos encontrar, por exemplo em “Litanies” do *Tryptique* e nos faz recordar, por exemplo, *Joie et clarté des Corps glorieux* de Olivier Messiaen. Podemos dizer que, nos *versos*, encontramos o mesmo procedimento harmónico já visto no Quadro-I, com figurações cromáticas assentes num pedal harmónico, algo que contribui para o ambiente extático que caracteriza a obra da compositora, e faz lembrar *Le Jardin suspendu* de Jehan Alain, tal coma nota pedal central de *sol*, muito presente também nas obras deste compositor. Estamos talvez perante uma das secções mais belas e conseguidas de toda a obra.

Très Lent (♩) = 72 environ)

R: Sal 8
 Pos: Bdn 8
 GO: Flûte 8
 Péd: Tir GO

5

V – *Afirmation*: Este quadro assenta numa conhecida melodia gregoriana, pertencente às chamadas *Laudes Regiae* ou *Laudes de Palermo*, cujo texto inicia com: “*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*”, uma aclamação que destaca a supremacia de Cristo e cujas raízes assentam nas aclamações a um Imperador vitorioso ou mesmo no próprio culto ao soberano como divindade. Ao ser apropriada pela liturgia cristã, transfere o poder e a glória, antes atribuídos a líderes terrenos, para Cristo, reforçando a ideia de que Ele é o verdadeiro soberano, acima de todos os reinos e autoridade. Mais tarde, e ainda hoje, representa uma aclamação ao *príncipe*, seja ele o Imperador, o Rei ou o próprio Papa na súplica litânica dirigida a Cristo, a Maria e a vários Santos, com a correspondente resposta a “*Tu illum adjuva*” [Ajudai-o Senhor!],²² cuja melodia dá o tema a esta peça. O segundo inciso melódico assenta na conclusão das invocações que seguem a aclamação “*necenti anima salus perpetua*” [*Saúde e felicidade perpétuas*] aplicada a várias instituições, momeadamente a própria Igreja.

Cantores. *Chorus.*

Ε Xáudi, Chríste. Exáudi, Chríste.

Cantores.

Ε Cclé-si-ae sánctaeDé-i, supra regnórum fines ne-cténti ánimas : sá-lus perpé-tu-a!

Ao tema que perpassa toda a obra, responde uma imitação à distância de uma e depois duas oitavas, na mão esquerda, apoiada numa harmonia constituída por acordes que

²² Correspondente ao conhecido refrão “*Rogai por nós*” que pontua a dimensão repetitiva das Ladainhas.

acompanham a mesma melodia, à quarta inferior e em valores quadruplicados; esta frase inicial vai percorrendo várias regiões do teclado, até concluir com um acorde vazio de Lá menor.

Andantino (♩ = 88 environ)

R, Pos, GO: Bourdons 8, 4 doux

Péd: 16, 8 doux Copula Tir R

5 =R

Pos

VII – *Contemplation*: Aordes alternados, formados por intervalos em que prevalecem a quarta e a quinta, em estilo *toccata*, embora particularmente lenta, servem de acompanhamento, nos Manuais, – também recordando obras de Dupré e Messiaen - a um tema de ritmos irregulares, apresentado na Pedaleira, criando uma espécie de “ostinato” que poderá justificar o título deste quadro, levando a um certo embalo como acontece com a repetição de *Jaculatórias* ou *Ladainhas*. Uma espécie de Coda em que o ambiente muda radicalmente introduz um tema de sabor modal com reminiscências do *Hino “Ave maris stella”*²³ – evocação de Jean Langlais (?) conduz este quadro a uma conclusão particularmente tranquila que melhor justificaria o título.

Souplement (♩ = 46 environ) Rolande Falcinelli

R: Bdns 8, 4 >

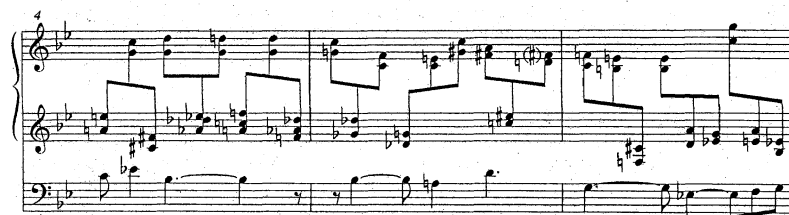
Pos: Cromorne doux

GO: Diapason

Péd: Tirasse GO

5 =R

²³ Sabemos que este tema mariano, pelo facto dos “milhões de vezes em que era abordado” nas improvisações por todo o lado, segundo a própria compositora, não era de sua particular predilecção; demasiado batido diríamos nós. Mas este sabor a Jean Langlais em “*Ave Maria, Ave maris stella*”, não lho podemos ignorar.



IX – *Communion*: A polirritmia que marca os Manuais pode caracterizar este quadro: escrito com base no compasso 6/8, pode notar-se que, enquanto a mão esquerda e Pedaleira respeitam essa métrica, embora com entrada em contratempo, a mão direita soa como um 3/4. Trata-se de um procedimento antigo, correspondente à chamada *hemiola*, muito presente na música do séc. XVI e utilizado também pelos compositores clássicos, por exemplo em alguns Minuetos de Mozart, ou românticos com relevo para o 3.º Andamento do *Concerto em Lá menor* de Robert Schumann. Depois de um breve interlúdio “coral” em 3/4, uma segunda secção apresenta as fórmulas rítmicas intercambiadas, passando a mão direita a 6/8 enquanto mão esquerda e Pedaleira seguem a 3/4. Uma breve Coda assume definitivamente o “coral” em 3/4, mas com três fórmulas diferentes, num jogo harmónico e tímbrico interessante com o diálogo de Manuais, de modo a concluir com um acorde na região sobreaguda do *Récit*.²⁴

Largo (♩ = 108 environ) Rolande Falcinelli

R: Cmhc, V ccl
 < 1/4

Pos, GO: Bdns 8
 Pos/GO

Péd: 16, 8 doux

O Quadro X, Final, “*Sanctum Sanctorum*”, composto dez anos depois dos primeiros nove, já em 1972, é uma espécie de síntese dos anteriores, não oferecendo quase nada de novo.

²⁴ O acorde final da mão direita exigirá a mão especialmente grande, mesmo utilizando uma dedilhação adequada, que seria 1-3-5.

2.3. *Le Sermon sur la montagne*, op. 46 (1971-72): apresentada como *Poème mystique d'après l'Évangile de Saint Matthieu*, trata-se de uma curiosa e original abordagem do conteúdo de todo o capítulo 5 do Evangelho segundo São Mateus.²⁵ Composto em Verpillières, no ano de 1972, e dedicado a uma antiga aluna e amiga, que depois foi monja beneditina, Isabelle Thouin o.s.b., este poema bíblico está estruturado segundo uma perspectiva marcadamente teológica, a partir dos textos do Evangelho, cuidadosamente seleccionados e organizados, tendo como base o chamado “Sermão da Montanha”, que inicia com o célebre discurso das *Bem-aventuranças*. No entanto, os sete quadros ou secções que a constituem são inspirados em passagens extraídas dos capítulos 5, 6, 7 e 25 do Evangelho segundo São Mateus:²⁶

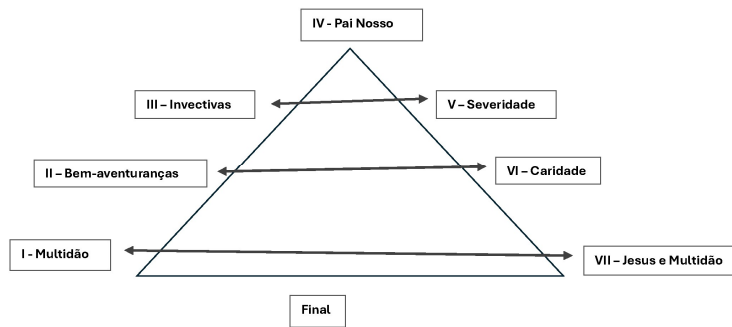
- I Ao ver a multidão, Jesus subiu ao Monte e quando se sentou os discípulos aproximaram-se... [Mt 5, 1]
 - II As Bem-aventuranças: “Depois, tomando a palavra, começou a instruí-los, dizendo: “*Bem-aventurados os pobres...*” [Mt 5, 2-12]
 - III As invectivas: “*Mas, ai de vós, os ricos*” [Lc 6, 24-26]
 - IV O Pai Nosso: “*Quando orardes dizei...*” [Mt 6, 9-14]
 - V Severidade: “*Afastai-vos de mim, malditos*” [Mt 25, 41-43]
 - VI Caridade: “*Procurai entrar pela porta estreita*” [Mt 7, 13-14]
 - VII Jesus e a multidão: “*o homem que construiu a sua casa sobre a rocha*” [Mt 7, 24-27].
- Final** – A admiração das multidões.

A obra está construída segundo uma estrutura “concêntrica”, “inclusiva” ou “quiástica” (em forma de cruz), muito frequente na poesia hebraica, segundo a qual, o elemento mais importante da ideia ou acção se encontra ao centro do discurso, e não no início nem na conclusão. Neste caso, trata-se da secção IV, intitulada “Pater”, à volta da qual se organizam os outros seis temas e quadros segundo uma correspondência cruzada, dois a dois, ou seja: I-VII; II-VI e III-V. Na breve análise que oferece da obra, publicada na edição da partitura de sua responsabilidade, a musicóloga Sylviane Falcinelli representa graficamente essa estrutura por meio de um triângulo equilátero, evocará talvez o cenário que envolve o discurso de Jesus: a Montanha.²⁷

²⁵ Gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r3oN-1CYQP4>. Interpretação da própria compositora em LP. Ao contrário da maior parte das abordagens musicais do Sermão da Montanha que se limitam à secção inicial preenchida com as “Bem-aventuranças”, Rolande Falcinelli oferece uma obra com uma estrutura teologicamente original e bem elaborada. O tema das *Bem-aventuranças* inspirou vários compositores com relevo para César Franck, Oratório *Les Béatitudes*; Arvo Pärt, *The Beatitudes*; Charles Villiers Stanford, *Beati Quorum Via*; Vladimir Martynov, *The Beatitudes* e outras abordagens na música contemporânea.

²⁶ Efectivamente, a obra desenvolve-se com base em textos do Evangelho segundo São Mateus, com excepção do Quadro III (invectivas contra os ricos) que efectivamente constam no Evangelho segundo São Lucas (Lc 6, 24-27), mas estão ausentes do de São Mateus, havendo referências ao seu conteúdo no cap. 25, que inspira o quadro V.

²⁷ Com base nessa mesma análise elaborámos a que oferecemos aqui, elaborada a partir de uma tradução bastante ampliada.



Musicalmente, a obra é construída com base em dois temas fundamentais: em primeiro lugar, uma *série dodecafónica* que perpassa toda a obra, conferindo-lhe um sentido de unidade, e que que representa a multidão:

ORIGINAL

INVERSA

RETRÓGRADA

INVERSA DA RETRÓGRADA

Esta série pode considerar-se muito próxima do modo iraniano *Hesar*, utilizado em *Mathnavi* op. 50, para Órgão.²⁸

Em segundo lugar temos um tema de carácter *diatónico*, em Dó Maior,²⁹ que representa Jesus, o qual vai surgindo ao longo da obra de acordo com as intervenções de Jesus

²⁸ Como é sabido, a *série dodecafónica*, independentemente da tessitura em que cada nota é representada, pode ser utilizada de quatro formas: na sua apresentação original, ou *directa*, na ordem *inversa* das notas, (com os intervalos invertidos), na ordem *retrógrada* (a ordem das notas lida do fim para o princípio) e *inversa da retrógrada* (invertendo os intervalos desta, como foi feito para a inversa); por outro lado, cada uma pode ainda ser transposta, ser usada no todo ou por secções, separadamente ou em combinações de melodia e harmonia, e com variações rítmicas. No entanto, nesta obra, a série é utilizada como elemento temático, melodicamente, sem seguir estritamente o princípio de não repetir qualquer nota sem terem sido utilizadas todas as outras.

²⁹ Mesmo que Sylviane Falcinelli se refira a este tema como sendo em DÓ Maior, e a obra o apresente harmonizado como tal, a avaliar pelo acorde final, na verdade estamos perante um tema modal, no modo *Frígio* ou *Deuterus*, em Mi.

perante a multidão.



Assim, em cada um dos sete quadros, claramente assinalados na partitura, os dois temas vão sofrendo transmutações, decorrentes do enquadramento dramático do discurso musical, que reflete as palavras do Evangelho sobre as quais se baseiam.

I – O primeiro quadro [comp. 1-50], é marcado pelo *Tema da multidão*, construído a partir da *série* que, de certo modo, faz a sua apresentação resumindo as diferentes faces que serão exploradas ao longo da obra: começa pela sua forma *original* ou *directa*, na região grave do Manual (c. 1-2) à qual responde a forma *inversa* (c. 3-5); de seguida, na região média, na forma *retrógrada* (c. 5-8) e depois, duas oitavas acima, novamente a *original* (c. 9-12). A primeira transposição da série na forma *original* é feita à 5.^a superior, na região aguda, (c. 13-16) em contraponto com a *inversa*, na região grave, de seguida em contraponto invertido, a *original* na região grave e a *inversa* na aguda (c. 17-18).

Voyant les foules, il monta sur la montagne et,
quand il se fut assis, ses disciples s'approchèrent de lui...

♩ = 60 environ

R Gambe, Voix céleste

G.O., Pos Fonds 8
Cupula 8

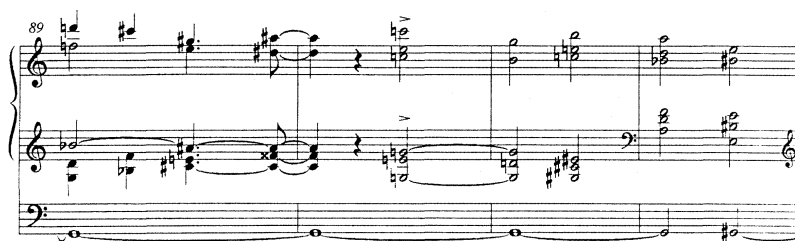
Pd Fonds 8
Tirasses G.O., Pos
(Gl., Pos/Ped)

sempre legatissimo

A partir do compasso 19, temos um conjunto de variações, a partir da série, ora completa ora fragmentada, original ou transposta, até que surge o “tema de Jesus” na Pedaleira (c.33), servindo de base ao fluxo de variações, concluindo o primeiro quadro com a apresentação da série *original*, transposta à 3.^a superior (c. 45-50).

II – O segundo quadro [comp. 51-85], centrado no tema das “Bem-aventuranças”, é caracterizado pela forma *retrógrada* do tema de Jesus (c. 51), ornamentado, na voz parte superior e depois no baixo (c. 57). Temos, de seguida, diversos desenvolvimentos desta forma, até uma reafirmação na voz superior, numa espécie de Coral (c. 80).

III – O terceiro quadro [comp. 86-123] é baseado no tema das quatro “invectivas” ou “maldições” que consta no Evangelho segundo São Lucas (Lc 6, 24-26). Está construído como um *recitativo*, formado pela *série* que, partindo da região sobreaguda da Pedaleira, em ritmo livre, vai alternado com comentários dos Manuais, em estilo *Coral*.



Primeiro transposta à 5.^a superior (c. 86), depois *inversa* (c. 93), transposta à 2.^a superior (c.104), passando ao Manual, na mão esquerda na forma *original* (c. 107) e depois transposta à 4.^a superior, na mão direita e região aguda (c.111). Finalmente entra o “Tema de Jesus” (c. 115), na região sobreaguda dos Manuais, enquanto a série regressa à Pedaleira, na região grave e na forma *original* (c. 117), concluindo o quadro.

IV – O quarto quadro [comp. 124-151], clímax da obra de acordo com a estrutura concêntrica de que falámos acima, é construído sobre a melodia do *Pater Noster*, gregoriano, executada na Pedaleira num registo agudo do Principal 4', em ritmo livre, transcrita integralmente, com citação do texto na partitura.³⁰ Entretanto, os Manuais, em separado, tecem comentários à melodia litúrgica, mediante acordes da mão direita, em harmonias sempre diferentes, a partir das doze notas da série *retrógrada*. A mão esquerda, no outro Manual, acompanha com figurações ondulantes de motivos livres, ritmo ternário, inspirados nos intervalos típicos da série.

Le Pater
124 R Gambe, Vx. céleste

Pos Flûte 8

Ped Principal 4

125

126

V Pa ter

nós - ter qui es in cõe - lis,

³⁰ Encontramos (c. 128) uma gralha no texto: na palavra “sanctificetur” (conjuntivo = seja santificado) vem “sactificatur” (indicativo = é santificado). Entretanto, o c. 127 é escrito como 6/8, provavelmente por analogia com o compasso anterior 7/8, mas a escrita musical aponta claramente para 3/4.

V – O quinto quadro [comp. 157-178] inicia a segunda parte da estrutura, e refere a “Severidade” de Jesus para com aqueles a quem se destinavam as maldições. Trata-se de uma citação do capítulo 25 do Evangelho segundo São Mateus (Mt 25, 41-43), referente ao “Juízo Final”.³¹ É construído com um *recitativo* sobre o movimento *contrário* da série, novamente confiado à pedaleira (c. 157).

Entretanto surge o “tema de Jesus”, na Pedaleira (c. 179), mas com intervalos *invertidos* que alternam com a forma *directa* do mesmo tema.

VI – O sexto quadro [comp. 184-208], tendo como referência o texto “procurai entrar pela porta estreita” (Mt 7, 13-14), é dedicado ao tema da “Caridade”, em contraste com o anterior, correspondendo ao tema das *Bem-aventuranças* na primeira parte. É construído sobre o “Tema de Jesus”, forma *inversa da retrograda* (c. 184), acompanhado pela série *retrógrada* também, na voz aguda do Manual (Soprano) e depois na voz média (Tenor), num elaborado contraponto a cinco partes, ritmicamente diversificadas, na base

³¹ Esta “severidade” de Jesus está bem patente na atitude de repulsa com que é retratado o Juiz, no célebre fresco de Miguel Ângelo, na Capela Sistina, referente ao “Juízo Final”.

do comp. 6/8, a única vez em que este preenche uma secção inteira:

Entrez par la porte étroite...
♩ = 80 - 84

R 8, 4 doux

Pos Clarinette U

-16 pds (off)
8, 4 doux

VII – O último quadro [comp. 209-232] é inspirado no discurso de Jesus que toma com exemplo a “construção duma casa sobre a rocha” (Mt 24, 27), e representa a presença de Jesus junto das multidões, dirigindo-lhes a Palavra. Na voz superior temos o “Tema de Jesus”, *ornato* e em *movimento contrário* (c. 212), seguido pela série, enquanto a Pedaleira apresenta o mesmo tema na forma *directa* (c. 213) e em *movimento contrário* (c. 217). Finalmente, reafirmação do “tema de Jesus”, na forma *directa* e em Dó Maior (c. 232) e regresso da série.

La maison sur le roc

209 G.O. et Pos Fonds 16, 8, 4

+R/G.O.

R Tutti

♩ = 72 environ 16, 8, 4

Tir. R (Sw/Ped on)

213

Conclusão: A obra termina por uma *coda* (comp. 232-258), inspirada na passagem do Evangelho que comenta o entusiasmo das multidões perante a singularidade do discurso de Jesus (Mt. 7, 28-29). Está construída sobre o “Tema de Jesus” a partir da voz superior dos Manuais, na região sobreguada (segunda metade do c. 232), em notas longas e num movimento cada vez mais lento até à conclusão.

Por sua vez, a Pedaleira apresenta a série na forma *original* (c.233), em breves episódios de valores mais breves, até que os Manuais assumem a *série* em valores mais curtos ainda, primeiro na mão direita, na forma *directa*, transposta à 3.^a superior (c. 243) e depois na *inversa*, na mão esquerda (c. 244).

Or, quand Jésus eu fini parler, les foules étaient dans l'admiration...
car il le faisait en homme qui détient l'autorité.

Esta breve secção dá origem a um conjunto de variações assentes sobre um duplo pedal longo na Pedaleira, até que a obra conclui com o “tema de Jesus” no Manual, e na região média, até desaparecer já na região sobreaguda, numa “*ascensão*” que eventualmente evocará a serenidade do encontro de Jesus com o Pai, marcado por um suave e alargado acorde de Dó Maior, em quatro oitavas, que abrange toda a extensão do instrumento...

251 Tempo primo ♩ = 60 encore plus large (still slower)

-Pos/G.O. (off)

255

32, 16, 8 doux (soft)

3. Conclusão

Rolande Falcinelli, juntamente com Nádía Boulanger, Henriette Puig Roget e Germaine Tailleferre, faz parte de um pequeno grupo de mulheres que marcaram o mundo musical

do século XX francês não só como compositoras e intérpretes notáveis, mas também como pedagogas cujo mérito ultrapassa de longe os limites da existência humana, tão elevado e significativo é o número de discípulos que deixaram. No entanto, integra também o grande número daquelas que, após a morte, desapareceram praticamente dos grandes centros de interesse do mundo artístico e musical. Como refere Stéphane Detournay, “no alvorecer de uma pós-modernidade em crise de significado, que procura renovar os laços com o passado – correndo o risco de sucumbir à armadilha da reificação – ela propõe a visão de uma arte imersa em valores humanistas, tratando de sintetizar tonalidade, modalidade, atonalidade, coral, leitmotiv, serialismo, como que a afirmar novamente que a arte, um poder orgânico e reconciliador, pode tornar-se uma *sinfonia*, no pleno sentido do termo. Além do mais, procura fazer uma abordagem da arte com base no estudo das diferentes tradições – musicais, simbólicas, espirituais – para as fazer convergir até ao ponto da unidade e não da *mistura*, do *pastiche* ou do *collage* como acontece em muitos casos hoje em dia. Acima de tudo, Rolande Falcinelli teve que navegar entre os exageros de um vanguardismo que presumia ser o único porta-voz da modernidade e um historicismo exacerbado que transformava a criação e a estética num simples elaborar de peças de museu.³² É possível que as razões de um tal esquecimento esteja precisamente no seu esforço por realizar aquela “estética de síntese” que se afigura demasiado desenquadrada das estéticas que movem o mundo de hoje: estética do descarte, estética do imediato, estética do efeito, sei lá, tantas estéticas que contradizem claramente as motivações que preencheram a sua vida e obra.

Uma intérprete a quem várias obras foram dedicadas por compositores de renome com quem ela gozava de uma grande familiaridade e cumplicidade, como Marcel Dupré, Jean Guillou ou Jean Langlais entre outros, alguém a quem Maurice Duruflé descrevia como “uma personalidade excepcional da música francesa”, que Jean Langlais elogiava pelo seu exemplo de “um sentido do espiritual de altíssima qualidade” ou a quem Olivier Messiaen ousava escrever: “A tua técnica é deslumbrante e tocas tão bem quanto Marcel Dupré!”, está hoje ausente dos programas de concerto e sobretudo do *mainstream* da indústria discográfica.³³ É verdade que temos disponível grande parte das edições impressas das suas obras, mas a interpretação das mesmas limita-se àquilo que ela própria nos legou interpretando a sua obra em tempos porventura bem mais difíceis e condicionados que os de hoje; salvo as raras exceções de menos de meia dúzia de Partitura-CD publicadas por Delatour France,³⁴ e algum raro CD, já difícil de encontrar, dedicado às suas *Improvisações*,³⁵ não encontramos senão algumas referências e raros

³² Cfr. STÉPHANE DETOURNAY, *Rolande Falcinelli : une esthétique de la synthèse : les enjeux d'une pensée humaniste à l'ère post-moderne*, Université de Lille 3, 2001.

³³ Cfr. SYLVIANE FALCINELLI, *art. cit.*

³⁴ São elas: *La Cathédrale de L'âme*, op. 39; *Esquisses Symphoniques*, op. 45; *Miniatures Persannes*, op. 52 e *Kénose*, op. 68.

exemplares de LP, transformados em matéria de colecção com as interpretações que nos deixou das suas obras organísticas mais importantes, ao lado de paradigmáticas interpretações sobretudo da obra de Marcel Dupré. Aquela compositora que despertou a minha curiosidade nos anos 70' do século passado, ao escutar uma obra recentemente acabada de completar e que lhe augurava um prestígio duradouro, não me parece ter tido grande continuidade. Afortunadamente, podemos contar com a disponibilidade de algumas das suas gravações nas plataformas digitais, de que me servi para este trabalho ao lado dos poucos CDs que possuo ou das partituras que pude adquirir.

Meadela, 18 de Fevereiro de 2026 (Aniversário de nascimento de R. Falcinelli)

Jorge Alves Barbosa

³⁵ É estranha esta focagem editorial na reedição das *Improvisações* pois, sendo inquestionavelmente magistrais, estas conseguem revelar o seu real interesse e até compreensão quando se pode escutá-las ao vivo, no contexto de uma experiência de concerto; aí, de facto podemos conhecer de imediato o tema de referência – até porque Rolande Falcinelli não apreciava o tratamento dos temas mais comuns, como já referimos anteriormente – de modo a seguir o discurso musical e a apreciar devidamente a sua qualidade, para além do interesse que a presença física do intérprete, quando não toca numa tribuna invisível, hoje superada pelos meios audiovisuais, pode representar também para a experiência estética do ouvinte.