



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de
Lisboa

CHANSONS DE MER

CHARLES-MARIE WIDOR E PAUL BOURGET

Elsa Regina da Silva Cortez

Mestrado em Música

Outubro de 2012

Professor Orientador - Luís Madureira

Agradecimentos

Agradeço ao meu marido, Helder Marques, pelo apoio e pela disponibilidade que sempre demonstrou. O seu contributo musical foi importantíssimo para a concretização deste projecto.

Agradeço ao Professor Luís Madureira pela sua orientação e ajuda, sempre presentes durante o percorrer deste caminho.

Dedico este trabalho aos meus pais.

Resumo

Este projecto pretende dar a conhecer parte da obra para canto e piano de Charles-Marie Widor, nomeadamente pelo estudo e execução do ciclo *Chansons de Mer*, sobre poemas de Paul Bourget.

Charles-Marie Widor (1844-1937) celebrizou-se pelas suas obras para órgão. Todavia, no seu espólio musical, encontram-se perto de uma centena de canções praticamente desconhecidas do público. Também Paul Bourget (1852-1935), escritor, ensaísta e dramaturgo, foi uma figura carismática e influente na época.

A escassez de informação musical e poética sobre o ciclo *Chansons de Mer*, do qual só existe uma gravação completa, é intrigante e estimulante. Desta lacuna surgiu o objectivo primordial do projecto.

O ponto de partida para a sua realização foi a contextualização histórica da vida cultural em França na viragem do século e o retrato biográfico dos dois autores, começando pela consulta de obras de referência e pela audição da gravação existente. Esta abordagem permitiu estabelecer o pano de fundo para conhecer o contexto em que o ciclo foi composto, e foi seguida pela tradução dos poemas e pelo estudo poético-musical da obra.

O projecto artístico terminará com a execução do ciclo, o qual possui uma escrita vocal exigente e arrojada. A estrutura elaborada e o dramatismo musical conferem-lhe uma dimensão pouco habitual na música francesa para canto e piano da época, mas que se enquadra perfeitamente na escrita de Widor.

Palavras-Chave

Widor, Bourget, Mélodie, Chanson, Mer

Abstract

This project aims to disclose part of the musical work for voice and piano by Charles-Marie Widor through the review and performance of the song cycle *Chansons de Mer*, with words by Paul Bourget.

Charles-Marie Widor (1844-1937) became famous for his organ pieces, but he also composed nearly a hundred songs, virtually unknown. Paul Bourget (1852-1935), writer, essayist and dramaturge, was noted for his charisma and influence.

The lack of musical and poetical information upon the cycle *Chansons de Mer*, from which only one complete recording is known, is intriguing and stimulating. From this gap emerges the main purpose of the project.

The starting point will be the historical context of cultural life in France at the turning of the century and the biographical portraits from Widor and Bourget, supported by the existing bibliography and recording. This approach will enable the necessary knowledge to get acquainted with Widor's environment by the time this song cycle was composed, and to start a poetical and musical interpretation of the work, beginning with the translation of the songs.

The project will be concluded with the cycle's performance. Widor reveals here a demanding and daring writing. His elaborated structure and musical drama grant the cycle an unusual dimension, when comparing it with french vocal music at that time, but which goes perfectly well with Widor's music.

Keywords

Widor, Bourget, Mélodie, Chanson, Mer

Índice

1. Resumo / Abstract	5
2. Revisão de literatura e contextualização do projecto	9
a. Bibliografia e gravações existentes	9
b. Contexto histórico	11
c. Os salões culturais	12
d. Biografias	14
i. Charles-Marie Widor	14
ii. Paul Bourget	18
3. <i>Chansons de mer</i> – Charles-Marie Widor e Paul Bourget	20
a. <i>Mélodie</i> : a faceta desconhecida de Widor	20
b. Metodologia de trabalho, preparação e <i>performance</i>	21
4. Reflexão crítica	24
a. Características da escrita para canto e piano em Widor	24
b. Interpretação pessoal	26
5. Conclusão	31
6. Bibliografia	32
 Anexo I – Partitura	
 Anexo II – Poemas e traduções	

Índice de imagens

Imagem 1 – Salão musical de Pauline Viardot	13
Imagem 2 – Charles-Marie Widor	17
Imagem 3 – Paul Bourget	19

2. Revisão de literatura e contextualização do projecto

a. Bibliografia e gravações existentes

Sobre o ciclo *Chansons de Mer* pouco informação se consegue encontrar. No campo discográfico, existe apenas uma gravação completa do ciclo pelo barítono Michael Bundy e o pianista Jeremy Filsell, e três das canções, interpretadas pelo soprano Anne-Marie Rodde e pelo pianista Noël Lee, integram uma outra gravação de *mélodies* de Widor. A falta de informação bibliográfica é igualmente notória; as duas principais fontes de referência sobre a vida e obra do compositor são parcas no que se refere ao seu espólio para canto e piano, sendo possível, no entanto, traçar um retrato bastante preciso da sua vida e da sua época.

Thomson (1987) apresenta Widor num registo aberto das suas várias facetas: musical, social, política e vida privada. O seu discurso descontraído oferece um retrato de uma personalidade viva e de uma obra multifacetada. Infelizmente, nenhuma referência é feita ao ciclo, que não figura na listagem de obras do apêndice. A música para órgão, a carreira como professor de composição e a actividade como embaixador cultural são o fio condutor da narrativa biográfica.

Na obra de Near (2011), encontramos uma breve referência aos ciclos *Soirs d'été* e *Chansons de Mer*, ambos sobre poemas de Paul Bourget. Aparentemente foram fruto de uma fase de composição mais virada para a música vocal e para os temas marítimos, pois estão muito próximos, cronologicamente, da estreia da sua ópera mais célebre, *Les pêcheurs de Saint-Jean*. Devido ao sucesso obtido, Widor orquestrou seis das canções de *Chansons de Mer* e fez um arranjo de uma delas para violino solo. Near levanta a problemática da ausência de *opus* deste ciclo, que considera ser consequência da falta de método do compositor na organização e catalogação da sua obra. O ciclo é mencionado no anexo, referindo que foi publicado em 1902.

Martin-Fugier (2009) traça um retrato fiel e pormenorizado da 3ª República e dos salões culturais da época, que foram o cerne da vida social em França no final do século XIX e no início do século XX. Quase tudo era decidido nestes locais de convívio: a política, a arte, a vida académica. Contrariamente à posição social que ocupavam na época, as mulheres

lideravam os salões. Podiam expôr pontos de vista e conquistar o poder social que lhes era negado de outra forma. Widor e Bourget são mencionados como frequentadores de diversos salões, o que torna pertinente desvendar um pouco do ambiente envolvente.

A obra de Bernac (1997) é uma referência incontornável na interpretação de *mélodie*. Bernac estabelece de forma eficaz e sucinta as linhas básicas de abordagem deste repertório, dando especial atenção aos cuidados a ter com pronúncia e articulação. Seguidamente analisa um grande número das mais conhecidas *mélodies*, especificando detalhes relativos à elocução dos poemas e dando sugestões de interpretação. Não existe nenhuma referência ao ciclo *Chansons de mer*. No entanto, o texto de *Sérenade Italienne* é analisado na canção homónima de Chausson.

Também Le Roux (2004) opta por uma abordagem semelhante. Os capítulos iniciais são genéricos e ajudam o leitor a compreender todo o processo que envolve a interpretação de *mélodies*. Posteriormente analisa 52 canções de compositores contemporâneos e obras menos conhecidas. Esta análise é mais detalhada e a sua escrita fluida e poética. Le Roux complementa e actualiza muitas das noções básicas fornecidas por Bernac, mas também não se debruça sobre nenhuma das canções do ciclo de Widor.

As notas de Bundy (2010) que acompanham a edição da gravação do CD já mencionada, fornecem mais elementos sobre a obra e a interpretação. A partir das referências biográficas de Widor e da interpretação do título e da temática do ciclo, o mar como símbolo representativo da vida, do amor e da morte, Bundy debruça-se sobre a análise estrutural e harmónica da obra, sublinhando o seu carácter sinfónico e o cuidado posto na sua concepção global. Bourget é mencionado apenas ocasionalmente.

Chimènes (<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00093374/>) resume no seu artigo, de forma admirável, a relação entre o meio musical e a sociedade francesa. É referida a importância dos salões e da aristocracia e alta burguesia enquanto mecenas, e são enumerados os casos mais famosos de grandes artistas que começaram as suas carreiras sob a alçada destes patronos, que assim substituíam um estado que não providenciava um eficaz apoio às artes.

b. Contexto histórico

Widor e Bourget tiveram vidas longas, assistindo a momentos decisivos das histórias francesa e mundial. Apesar de, na primeira infância, terem vivido sob a égide de diversos tipos de regime político, o acontecimento que os terá realmente marcado foi a transição do regime de Napoleão III, denominado 2º Império, para a 3ª República. Tinham 26 e 18 anos, respectivamente.

Este período foi caracterizado por um grande desenvolvimento industrial e uma rápida modernização da França. O que era no início um regime totalitário, com uma liberdade de imprensa fortemente condicionada, modifica-se aos poucos, liberalizando-se nomeadamente a legislação laboral. O imperador, com o sonho de colocar a França no centro do mundo, lança-se em diversas batalhas, conquistando o Senegal, apoiando aliados noutras guerras, e colaborando no processo de união da Itália e da Alemanha. Recebe em troca o reino da Sardenha e o condado de Nice. Napoleão decide solicitar uma compensação territorial pela sua neutralidade na guerra austro-prussiana, o que Bismarck, chanceler da Prússia, recusa, declarando guerra à França em 1870.

Após a captura do imperador Napoleão III pelas tropas inimigas teve início a 3ª República, regime político vigente entre 1870 e 1940. O republicano Léon Gambetta, líder da oposição parlamentar, tomou as rédeas da situação e formou um governo maioritariamente republicano, dito “de defesa nacional”. Ainda durante a guerra, Adolphe Thiers é eleito primeiro presidente da 3ª República. O primeiro acordo de armistício não teve o resultado esperado, uma vez que um grupo de resistentes armados, denominado A Comuna, se organizou e tomou conta do governo da capital. A guerra terminou em Maio de 1871, após o cerco de Paris, sendo assinado o cessar-fogo e a rendição da França, que foi obrigada a pagar uma pesada compensação monetária e a ceder o território da Alsácia-Lorena ao recém-unificado império alemão.

A primeira década da 3ª República foi marcada por grandes conflitos entre diversas facções políticas, nomeadamente monárquicos e republicanos. Estes últimos conseguiram finalmente, em 1879, cimentar a sua posição no governo com a saída do presidente Mac-Mahon, o qual simpatizava com a causa monárquica. Os anos seguintes foram pródigos em mudanças

legislativas: foi conquistada a liberdade de imprensa, de reunião e de associação, que permitiu a criação de partidos políticos, e foi legalizado o divórcio. O estado tentou também, pela primeira vez, tirar à igreja o poder que detinha sobre as escolas. Foi criado o hino nacional, a Marselhesa, e decretado um feriado nacional. Foi fundada uma escola exclusivamente feminina e os docentes deixaram de ser obrigatoriamente membros do clero. A luta entre estado e igreja acentuou-se com a subida do partido radical ao poder, culminando com a impossibilidade dos membros do clero serem nomeados professores e com a derradeira separação entre ambos, tendo o clero deixado de ser financiado pelo estado. O anti-semitismo cresceu e diversas ordens religiosas acabaram por ser expulsas de França. Durante estes anos, e até à entrada na 1ª Guerra Mundial, a França consolidou o seu poderio colonial, conquistando um vasto número de territórios em África e na Ásia. A vinda para França de nativos dessas origens ajudou a exacerbar os sentimentos xenófobos já existentes na sociedade francesa.

A 1ª guerra mundial apanhou a França de surpresa. O que parecia ser uma guerra rápida acabou por se tornar num pesadelo de vários anos, deixando a França enfraquecida de meios financeiros, materiais e, principalmente, humanos. No entanto, a alegria de sobreviver sobrepôs-se a tudo, levando as pessoas a cometerem loucuras e aproveitarem o tempo para se divertirem. Esta época foi mais tarde chamada de *années folles*, terminando, em 1931, com a Grande Depressão.

c. Os salões culturais

Um salão cultural era uma reunião mundana, normalmente organizada por uma anfitriã que recebia, em sua casa ou num espaço ao qual tinha acesso, amigos e personalidades da sociedade com a finalidade de trocar ideias sobre temas de índole política, cultural ou filosófica. A anfitriã escolhia os motes dos debates e moderava as discussões. Para muitas mulheres, esta era uma possibilidade única de adquirirem conhecimentos, bem como de exprimirem as suas ideias ou apresentarem as suas obras. Os salões tinham um horário e uma regularidade definida, e eram anunciados previamente em boletins. A segurança destes espaços íntimos e selectos proporcionava o ambiente ideal para cultivar amizades ou inimizadas, realizar contactos profissionais ou iniciar relacionamentos amorosos. Celebraram-

se casamentos entre frequentadores dos mesmos salões, como aconteceu com Paul Bourget e Minnie David.

Os salões eram um ponto de encontro obrigatório para escritores, críticos literários, artistas e músicos. As anfitriãs eram verdadeiros mecenas, responsáveis pela encomenda de inúmeras obras de música de câmara, canções e peças de teatro, que aí eram estreadas. Alguns salões organizavam alternadamente *soirées* musicais e teatrais. Os criadores e intérpretes podiam ser amadores ou profissionais, sendo estes últimos pagos com somas principescas. Por vezes, era uma oportunidade para recuperar carreiras profissionais em declínio. Nem sempre o relacionamento entre os artistas e os mecenas era o mais pacífico. Mesmo sendo convidados, eram frequentemente tratados como empregados, situação que se foi esbatendo com o passar dos anos.

A imaginação não tinha limites no que respeita à preparação desses espectáculos. Martin-Fugier (2009) descreve um salão em que foi apresentada a versão integral da ópera *Die Walküre* de Richard Wagner, com piano, solistas e marionetas feitas pela própria anfitriã. Após as apresentações, era habitual poder ler, em jornais e boletins, as críticas aos artistas e à organizadora. Muitas das obras estreadas nessas ocasiões, devido ao seu sucesso junto da imprensa, eram executadas posteriormente em récitas ou concertos públicos.

Paralelamente, estas apresentações tinham os seus aspectos negativos, como afirmou o compositor Reynaldo Hahn: “É curioso, estes cidadãos do mundo parecem não ter em consideração o silêncio e a atenção necessários à música, de acordo com o código das boas maneiras ao qual dão, e com razão, tanta importância” (Martin-Fugier, 2009, p. 351).



Figura 1 – O salão musical de Pauline Viardot no seu hotel particular, rue de Douai, Paris.

Gravura do século XIX

d. Biografias

i. Charles-Marie Widor

Charles-Marie Widor nasceu em Lyon a 21 de Fevereiro de 1844. O seu pai, François Charles, era organista, tendo dado continuidade ao legado deixado pelo seu avô como construtor de órgãos. A família paterna, de ascendência húngara, estabeleceu-se em França no século XVIII. As suas ligações familiares eram vastas e enriquecedoras. A mãe, Françoise Elisabeth Peiron, era parente afastada dos Mongolfiers, reconhecidos pelos seus trabalhos de investigação científica. O pai era primo de Claude Bourget, avô do escritor Paul Bourget.

Widor recebeu uma educação esmerada e culturalmente rica. Ingressou no Lycée de Lyon, onde demonstrou ser um brilhante aluno. Estudou órgão com o pai, tendo-se tornado organista da capela da escola aos onze anos. Aos catorze, numa das visitas de Cavallé-Coll, célebre construtor de órgãos, à família Widor, foi presenteado com a promessa de ir estudar em Bruxelas com o grande mestre Lemmens assim que terminasse o liceu. Essa promessa foi cumprida, tendo sido seu aluno particular, pois o conservatório belga não aceitava estrangeiros. Simultaneamente, estudou composição com François-Joseph Fétis, director do Conservatório de Bruxelas.

Terminados os estudos, regressou para substituir o seu pai no órgão de Saint-François. Por intermédio do seu professor, Cavallé-Coll, Widor teve a possibilidade de contactar com músicos como Saint-Saëns, Franck, Rossini e Liszt, e também com a elite da comunidade científica francesa da época. Foi neste contexto que Widor obteve o seu primeiro contrato de relevância, inaugurando o órgão do Palácio de Cristal, no Porto, durante a Exposição Internacional de 1865.

Na segunda metade da década de 60 deu os primeiros passos no campo da composição: duos para piano e harmónio, obras de música de câmara com piano e obras para piano solo. Em 1868 tocou na inauguração do novo órgão de Notre Dame e em 1870 foi nomeado organista provisório de Saint-Sulpice, tendo permanecido nesse cargo até 1933, sem ser reconhecida oficialmente a sua titularidade. Nesse mesmo ano deflagrou a guerra franco-prussiana,

durante a qual Widor foi incorporado num regimento, o que não o impediu de continuar o seu trabalho aos domingos em Saint-Sulpice.

Widor conquistou gradualmente um lugar de relevo na sociedade musical e cultural francesa, potenciando ódios e invejas. Considerado um estrangeiro, devido às suas origens e ao seu percurso académico fora de França, encontrou na igreja uma firme opositora. O charme, a fama de *bon vivant* e o ego virtuosístico, postos em destaque durante as celebrações religiosas, atraíram a Saint-Sulpice, de forma considerada pouco digna, um público numeroso, em grande parte feminino, o que originou uma admoestação por parte dos seus superiores. As suas ideias não se adaptavam bem aos ideais católicos; era demasiado céptico, prático, realista e ambicioso. Acreditava que o destino lhe reservava grandes sucessos, pelo que se recusou a casar cedo, receando ter de trabalhar para sustentar uma família. Tornou-se um frequentador assíduo dos salões culturais, conjugando habilidosamente as simpatias de facções políticas antagónicas: de um lado, os católicos e a sua fidelidade ao antigo regime, do outro, os apoiantes da 3ª República, com ideais liberais.

Acérrimo defensor da tradição musical francesa e da produção musical nacional, tornou-se membro da *Société Nationale de Musique*, a qual organizava concertos, proporcionando-lhe uma oportunidade suplementar para apresentar as suas obras.

Os primeiros anos em Saint-Sulpice foram pródigos em novas composições. A possibilidade de contacto diário com um instrumento com recursos técnicos como os do novo órgão construído por Cavallé-Coll, despoletou nele um ímpeto criativo que se revelou nas inovadoras sinfonias para órgão. Widor afirmava-se também um intérprete virtuoso. Era comum sentar-se ao piano e/ou dirigir obras de música de câmara, apesar dos seus talentos como maestro nunca terem sido muito enaltecidos.

Em 1872 compôs o primeiro grupo de *mélodies*, dedicado à cantora Marie Trélat, anfitriã de um dos salões que frequentava. Compôs motetos e diversas obras vocais e corais destinadas a serem executadas em Saint-Sulpice. Em 1877 começou a actividade como crítico musical no jornal *Estafette*, seguindo-se convites para escrever artigos, prefácios e monografias, entre outros. No ano seguinte, completou a sua primeira ópera, *Le capitaine Loys*, seguida, em 1880, do primeiro bailado, *La Korrigane*, que obteve enorme sucesso e lançou Widor no mundo do teatro e da ópera. Nesse mesmo ano assumiu a direcção da *Concordia*, uma

sociedade coral amadora, encarando esse cargo como uma possibilidade de estudar mais aprofundadamente a polifonia renascentista e os seus sucessores alemães. Na década de 80 atingiu o auge da sua criação musical, compondo numerosas obras de câmara, suites e poemas sinfónicos, óperas e bailados. Em 1989 estreou o seu ciclo de canções mais conhecido, *Soirs d'été*.

A nomeação, em 1890, como professor de órgão no Conservatório de Paris, representou uma enorme vitória para aquele que foi sempre considerado um estrangeiro pela elite musical parisiense. Revolucionou o ensino do órgão, e iniciou uma nova era para a escola francesa, desencadeando uma série de outras reformas genéricas no currículo dos cursos ministrados. Como reconhecimento pelo seu trabalho, foi distinguido com a Legião de Honra de França, primeira de várias condecorações e homenagens com que viria a ser agraciado.

Quase no final do século, o ritmo da sua produção musical começou a abrandar devido aos numerosos compromissos musicais e sociais para que era solicitado, muitos deles fora de França. Em 1896 aceitou o lugar de professor de composição no referido conservatório, entregando a cátedra de órgão a outro antigo aluno do mestre Lemmens. Formou músicos como Nadia Boulanger, Dupré, Honegger, Milhaud, Tournemire, Varèse e Vierne.

O ciclo *Chansons de mer* foi publicado em 1902, dedicado a Madame Jeanne Charles Max, cantora, anfitriã de um salão mensal muito famoso frequentado por Widor, de quem era amante. Em 1904 terminou o tratado *Technique de l'orchestre moderne*, uma versão revista e modernizada do *Traité d'instrumentation* de Berlioz, que viria a revolucionar as teorias de orquestração da época. Um ano mais tarde estreou a sua única ópera de grande sucesso junto do público e dos críticos, *Les pêcheurs de Saint-Jean*.

Em 1910 foi admitido como membro da *Académie des Beaux-Arts*, tendo sido posteriormente nomeado secretário permanente perpétuo. Usou a sua influência para tentar ajudar jovens artistas com dificuldades. No mesmo ano, é convidado pela editora Schirmer de Nova Iorque para preparar uma edição da obra de Bach para órgão, com indicações de interpretação suas.

A 1ª Guerra Mundial eclodiu em 1914 e Widor dedicou-se ainda mais a apoiar artistas cujas carreiras foram destruídas ou perturbadas pelo conflito. Manteve-se firme no cargo de secretário da academia, recusando-se a abandonar Paris, mesmo com os rumores da queda da

cidade nas mãos das tropas germânicas. Ao serviço da academia, deslocou-se a diversos países durante e após a guerra, a fim de estabelecer novos laços culturais. O seu talento diplomático permitiu o estabelecimento de fortes ligações culturais com Inglaterra e Espanha.

Em 1920, com 76 anos, casou-se com Mathilde de Montesquiou-Fézensac, de apenas 36. A perspectiva de ter uma companhia no final da vida terá finalmente vencido a sua aversão ao compromisso matrimonial. Os anos do pós-guerra foram sendo progressivamente menos produtivos em termos de composição. Apesar da extraordinária energia, a sua vida estava a aproximar-se do fim. O choque com novas correntes estilísticas que surgiam por toda a parte, fizeram-no tomar consciência do seu envelhecimento, tendo pedido a reforma do cargo no conservatório em 1927, entregando a classe a Paul Dukas. Nos últimos anos dedicou-se novamente à escrita de música para órgão, embora continuasse a tocar. Em 1933 retirou-se de Saint-Sulpice, depois de ter efectuado, no ano anterior, uma gravação de algumas obras suas. A sua última composição data de 1934 e é um conjunto de três peças para órgão. Manteve-se lúcido até ao final da vida, apesar de uma doença incapacitante o impedir de sair de casa nos últimos dois anos. Um dos seus grandes projectos do período pós-guerra, a Casa Velasquez, academia para jovens artistas franceses estudarem em Espanha, foi finalmente concluída em 1935, mas foi bombardeada logo no ano seguinte, durante o eclodir da guerra civil espanhola, deixando Widor profundamente preocupado nos últimos anos de existência.

Consciente do seu lugar na história como compositor e intérprete, afirmou pouco tempo antes de morrer: “tenho sofrido bastante, mas não me posso queixar, pois vivi uma vida bela” (Thomson, 1987, p. 93)



Figura 2 – Charles-Marie Widor

ii. Paul Bourget

Nascido em Amiens em 1852, Paul Bourget teve uma infância difícil, marcada pela morte precoce da mãe. Na escola revelou-se um bom aluno, e conseguiu ser admitido no Lycée Louis-le-Grand, um estabelecimento com grandes tradições, cuja fundação remonta ao século XVI.

Aos 15 anos encontrou-se pela primeira vez com Albert Cahen, jovem aluno de César Franck, que mais tarde lhe abriu as portas dos salões culturais judeus, onde acabaria por conhecer Minnie David, sua futura esposa. Tinha um espírito livre e inflamado, não receando demonstrar os seus ideais democráticos contra o imperialismo durante a guerra franco-prussiana.

Em 1872 conheceu Verlaine, Mallarmé e Gill, entre outros. Escreveu os seus primeiros poemas entre 1876 e 1879, altura em que começou a trabalhar em jornais e boletins, como jornalista, crítico e cronista.

Em 1884 publicou as primeiras obras em prosa e começou a interessar-se progressivamente pela psicologia. Após ter descoberto uma publicação clandestina do seu romance *Cosmopolis*, instaurou e ganhou um processo contra o editor, o que viria a ser um acontecimento marcante para o estabelecimento dos direitos de autor. Mudou de editor e começou a ganhar fama como romancista entre os críticos literários.

Os salões ocupavam uma parte importante da sua vida. Marie Kahn, anfitriã de um destes salões, era sua amante, assim como outras mulheres que, tal como ela, serviram de inspiração aos seus romances. As viagens pela Europa e América influenciaram a sua produção literária, nomeadamente em romances como *Cosmopolis* ou *Outre-mer*.

Em 1894 foi eleito membro da Academia Francesa. *Le Disciple* (1889), apontado por muitos como o romance mais marcante de Bourget, demonstra uma ruptura com os seus anteriores ideais religiosos, marcando um ponto de viragem na sua produção literária e na sua vida espiritual. Em 1901, um ano após o casamento com Minnie David, converteu-se ao cristianismo, religião que tinha abandonado na adolescência. Começou a denunciar um certo antisemitismo, apesar de contido, nos confrontos frequentes com a família da mulher. Nos

romances posteriores à sua conversão, a defesa dos dogmas católicos foi progressivamente mais notória, acentuando-se até ao final da vida.

Foi um amante de pintura, solicitando frequentemente aos artistas seus amigos a elaboração de ilustrações para os seus romances. Com o passar dos anos tornou-se um devoto coleccionador de obras de arte, visitando assiduamente lojas de antiguidades.

Nos últimos anos de vida permaneceu grande parte do tempo em casa, rodeado de livros, continuando a escrever. Morreu em 1935. Foi descrito como um pessimista, e ridicularizado pela sua rudeza e falta de nobreza genealógica. As suas opiniões extremadas granjearam-lhe inúmeras inimizades. Os artigos, crónicas e romances que escreveu defendiam os valores clássicos, a igreja, a família, a monarquia e o anti-semitismo, embora este de forma velada. Desenvolveu um grande interesse pela medicina, especialmente nas áreas da psiquiatria, psicologia e psicanálise. Este tema, que abordou com crescente empenho nos seus romances, revolucionou o panorama literário da época, justificando o êxito fulgurante que obteve.



Figura 3 – Paul Bourget

3. *Chansons de mer* – Charles-Marie Widor e Paul Bourget

a. *Mélodie*: a faceta desconhecida de Widor

O interesse por este tema de trabalho surgiu na sequência da pesquisa de obras menos conhecidas do repertório francês. Paul Bourget, autor dos poemas de muitas das canções do compositor, despertou a curiosidade inicial. Posteriormente, a descoberta da partitura e da gravação da obra confirmaram estar perante um ciclo de *mélodies* de grande valor e interesse.

Widor é sobejamente conhecido enquanto compositor de obras para órgão. As suas sinfonias, obras emblemáticas para qualquer organista, são o seu cartão-de-visita e a razão pela qual é conhecido hoje, sendo mesmo apelidado de “pai das sinfonias para órgão”, como podemos constatar pelo título do livro *Vater der Orgelsymphonie*, da autoria do conceituado organista Ben Van Oosten, o qual gravou a integral da música de Widor para órgão. Curiosamente, a lista de composições para órgão não é tão vasta como seria de supor, sendo o espólio de obras de música de câmara, obras orquestrais, óperas, bailados e *mélodies* amplamente maior.

Compôs perto de cem canções, entre as quais se destacam os ciclos *Soirs d'été*, também com poemas do seu primo Paul Bourget, e *Chansons de mer*. Diversas canções dos dois ciclos foram posteriormente orquestradas. Tinha o hábito regular de rescrever a sua música, procurando aproximá-la da perfeição. É interessante verificar que as canções deste segundo ciclo foram as únicas que orquestrou logo após terem sido estreadas. Outras canções foram orquestradas durante os últimos 15 anos de vida, sinal, talvez, de um revivalismo e de um desejo de aperfeiçoar uma parte da sua criação que lhe era particularmente querida.

Assim, e sabendo-se que a sua obra vocal teve sucesso na época, embora por pouco tempo, colocam-se duas questões: qual a conjuntura de factores que levou ao esquecimento e desvalorização deste espólio de canções, perdurando este desconhecimento até hoje, e qual o real valor da sua obra para canto e piano. Para tentar responder a estas dúvidas, principalmente a esta última, e colmatar o desconhecimento generalizado deste repertório, optou-se pelo estudo do ciclo *Chansons de mer* da obra vocal de Widor, contextualizando-a sob o ponto de vista histórico-biográfico, e terminando com a sua execução. Este é menos conhecido do que o primeiro a ser composto, *Soirs d'été*, mas mais longo e complexo. Numa

época em que a comunicação e a tecnologia promovem a divulgação do repertório existente a uma velocidade imparável, é estranho que uma obra desta envergadura e de um compositor conhecido seja quase ignorada.

b. Metodologia de trabalho, preparação e *performance*

A fase inicial deste trabalho, após escolha do repertório, centrou-se numa primeira pesquisa de fontes bibliográficas que pudessem servir de suporte teórico para o estudo. A selecção das mesmas acabou por se revelar fácil dada a sua limitação em número. A larga maioria das obras encontradas sobre Widor estão direccionadas para o estudo da sua obra organística e do seu papel enquanto compositor deste género. Por exclusão, ficaram as obras biográficas, obras de abordagem histórica, obras sobre interpretação de *mélodie* e as páginas da Naxos sobre a gravação existente. Nesta fase foram utilizados dois programas de pesquisa académica indicados na unidade curricular de Metodologia e Investigação, o Intute (<http://www.intute.ac.uk/>) e o Jorum (<http://www.jorum.ac.uk/>).

Seguidamente, iniciou-se a leitura da obra biográfica de Thomson (1987), de forma a melhor conhecer o compositor e os factos mais importantes da sua vida. Esta revelou-se uma óptima opção, pois a personalidade forte e carismática de Widor fomentou um interesse acrescido pela leitura musical, que começou simultaneamente. Foi esboçada uma biografia sumária, com os factos mais importantes, a qual foi posteriormente enriquecida com pormenores fornecidos pela leitura de Near (2011). A gravação, ouvida várias vezes antes da escolha definitiva, foi posta de parte durante o processo de leitura para não interferir com o mesmo. As canções foram sendo construídas pela sua ordem dentro do ciclo.

A tradução dos textos para português foi outro passo quase imediato. Numa primeira abordagem foram usadas as traduções para inglês existentes na página da internet da editora Naxos, e os conhecimentos pessoais da língua francesa. No entanto, foi importante concretizar a tradução para português para melhor compreender os poemas e poder captar o espírito das canções. A tradução foi acompanhada da verificação da pronúncia correcta de algumas palavras menos comuns, tendo sido utilizado um dicionário com alfabeto fonético para este efeito. As obras de Bernac (1997) e Le Roux (2004) complementaram esta fase do

trabalho, fornecendo indicações importantes sobre a fonética francesa e a maneira mais adequada de a adaptar ao canto e à interpretação das canções.

Concluída a leitura musical, seguiu-se um trabalho técnico detalhado, visando obter o domínio de uma partitura de difícil abordagem, devido não só à extensão de quase duas oitavas que a voz tem de dominar em passagens de grande intensidade dramática e musical, mas também à rápida alternância entre linhas quase recitadas, de grande intimismo, e linhas longas e líricas.

Numa segunda fase do trabalho, entrou-se na recolha de dados em fontes bibliográficas, algumas das quais não mencionadas por não serem citadas directamente. Tornou-se claro que o mais difícil seria encontrar informações sobre o ciclo ou outras *mélodies* de Widor, uma vez que as fontes principais se centram, sobretudo, na sua actividade como organista, professor de órgão e compositor de música para órgão. Na listagem de obras, Thomson (1989) apenas menciona o ciclo *Soirs d'Été*, mas Near (2011) inclui *Chansons de mer* na lista de obras, sem *opus*. Outras fontes mencionam a composição de canções sem qualquer indicação adicional.

Iniciou-se seguidamente uma fase de ensaios com piano para leitura e montagem das canções. Estes ensaios continuarão até à apresentação do recital, sendo parte importante do processo de maturação e memorização da obra. Num primeiro momento, os poemas foram analisados em conjunto com o pianista e a sua interpretação foi discutida, passo indispensável para conseguir uma simbiose interpretativa. Alguns destes ensaios foram gravados para posterior audição crítica e detecção de problemas.

A realização da parte escrita do trabalho foi um dos últimos passos a ser dado, uma vez que um conhecimento aprofundado da obra clarificou as ideias antes de as colocar no papel. A relevância dada à caracterização do período histórico e da sociedade francesa da época, e à biografia de Widor, foi intencional e necessária para uma compreensão e inserção no espírito da III República e dos salões.

O recital deverá ser realizado no auditório da Escola Superior de Música de Lisboa, de acordo com o estipulado pela ESML nas suas normas de mestrado. O ciclo será interpretado na íntegra, na versão para voz aguda, segundo edição da Heugel, Paris, de 1902, em conjunto com o pianista Helder Marques. Como preparação para o mesmo, deverá ser efectuado um

recital no Instituto Gregoriano de Lisboa, inserido nos concertos regulares de professores desta instituição.

4. Reflexão crítica

a. Características da escrita para canto e piano de Widor

O nome de Charles-Marie Widor está intimamente ligado à música para órgão. No entanto, no final do século XIX e princípio do século XX, as suas *mélodies* eram frequentemente incluídas em programas de concerto, especialmente naqueles em cuja organização estava envolvido. A avaliar pela crítica da época, eram elogiadas e bem acolhidas pelo público, como podemos ler nesta afirmação da *Revue et Gazette* 45 de 1878: “no que respeita à parte vocal do programa, nós louvá-la-emos sem reservas” (Near, 2011, p. 112). Citando fontes da época, Near sublinha que estas melodias eram frequentemente comparadas com as melodias dos *lieder* alemães, e eram consideradas igualáveis em qualidade às dos compositores franceses seus contemporâneos. O segredo da sua originalidade era atribuído a uma perfeita fusão entre melodia e acompanhamento. No ciclo *Chansons de mer*, o piano tem uma dimensão tão importante como a voz, notando-se o elevado grau de dificuldade de execução. Aliás, esta característica já era referida na época. Leia-se a crítica publicada em 1877 na *Revue et Gazette* 44, sobre o ciclo *Six mélodies Op. 37*: “Os seus acompanhamentos são sempre elaborados e bastante difíceis. Para se poder executar estas partituras bem, é necessário um cantor consumado e um pianista que não seja um mero acompanhador” (Near, 2011, p. 112).

Após o estudo do ciclo *Chansons de mer*, é notório que quatro das canções têm uma dimensão bastante diferente das restantes, nomeadamente *La mer*, *La petite couleuvre bleue*, *Les nuages* e *Repos éternel*. Não foi certamente por acaso que Widor as distribuiu de forma quase geométrica ao longo do ciclo, como se de pilares de um edifício se tratasse. São o material unificador que equilibra tudo o resto. São também as mais exigentes nos aspectos técnico e interpretativo. Bundy (2010) sugere que as tonalidades destas canções, dó m, lá b M, sol m, dó m/ dó M, possam ter sido escolhidas de forma a se assemelharem ao relacionamento tonal dos andamentos de uma sinfonia, dado o cuidado que Widor usualmente dedicava à preparação da estrutura de uma obra. Esta afirmação pode ser contestada, pois muitas das canções têm múltipla definição tonal. *Seul dans la nuit*, por exemplo, uma das mais pequenas, com apenas quatro páginas, passa por quatro tonalidades diferentes, já excluindo pequenas sugestões de modulação existentes dentro destas partes. Considero que o papel fundamental

destas quatro canções é criar um equilíbrio formal e manter o interesse e a energia igualmente distribuídos ao longo de todo o ciclo. Sob um ponto de vista harmónico, as suas opções são bastante ousadas, principalmente pelas modulações rápidas e inesperadas a tonalidades afastadas. Muitas vezes a oscilação rápida entre modo maior e modo menor confunde auditivamente. Também a definição da tónica nem sempre é imediata, como na canção *Douleur précoce*, em que a tonalidade de mi m, sempre sugerida, só é definida completamente pelo acorde da tónica a oito compassos do final.

As suas linhas vocais oscilam entre dois estilos extremos: a linha vocal lírica, que se aproxima da tradição do *lied* alemão, e o estilo quase *parlato* de um recitativo, podendo coexistir na mesma canção ambas as formas, o que dificulta a execução mas permite uma maior diversidade interpretativa. Este contraste é visível, por exemplo, nas duas primeiras canções. A escrita do piano acompanha estas mudanças, apresentando uma fluência urgente e constante em *La mer*, contrastando com a estaticidade aparente de *A mi-voix*, onde adopta um padrão rítmico repetitivo, caracterizado por um acento deslocado de síncopa. Outro exemplo é *Sérénade Italienne*, a terceira canção, em que estes dois estilos de escrita vocal coexistem, levando o ouvinte a oscilar entre a viagem contínua e fluente do barco dos amantes e o seu diálogo íntimo, feito de palavras soltas e beijos.

Para o piano, a escrita é bastante diversificada. Algumas canções têm por base um preenchimento harmónico repetitivo numa das mãos, com padrões rítmicos ligados à subdivisão dos compassos, enquanto a outra mão possui a melodia, como por exemplo em *La mer* ou na parte inicial de *La petite couleuvre bleue*. Outras têm uma escrita quase homorrítmica, como *Rosa, la Rose*. Outras assumem a forma de um recitativo, em que o piano apenas tem acordes sustentados, como no início de *Douleur précoce*. Esta constante alternância ajuda a manter um direccionamento e um interesse constantes ao longo do ciclo.

Outra característica das canções é a volubilidade dos tempos adoptados. Muitas vezes, a primeira indicação é rapidamente substituída por outra, como em *Ce monde meilleur*, que começa com a indicação *Lento*, mas logo no compasso 12 muda para *poco animato*. Muitas vezes estas alterações são acompanhadas de uma mudança do tipo de escrita rítmica e/ou melódica. Em *La petite couleuvre bleue* estas variações de *tempi* e de linguagem acompanham o desenrolar da história e a intervenção das diferentes personagens da mesma. Os acentos deslocados em relação à definição de compasso são outro motivo recorrente. Os ritmos

sincopados, utilizados mais frequentemente pelo piano, ajudam a criar uma certa indefinição de compasso, e a sobreposição de figuras com subdivisão binária / quaternária e ternária na voz e no piano enganam o ouvido e ilustram de forma fiel a cadência natural das palavras nas frases.

b. Interpretação pessoal

É consensual que, em *mélodie*, tal como no *Lied* alemão ou noutras formas de canção, o texto e a música formam um todo indissociável. Bernac afirma que “na música vocal, a sonoridade e o ritmo das palavras são parte integrante da própria música” (Bernac, 1997, p. 3). Le Roux (2004) afirma que a poesia foi escrita para ser recitada, pelo que já possui uma vocalidade própria, antes mesmo de ser posta em música. O próprio Widor dizia: “o texto literário prevalece sobre tudo” (Near, 2011, p. 112). Os poemas escolhidos por Widor são provenientes de duas obras de juventude de Bourget, nomeadamente *Les Aveux* e *La Vie Inquiète*. A sua escolha parece não obedecer a nenhum padrão, e nem todos os poemas foram utilizados na íntegra. Alguns têm um título diferente do original de Bourget. Observemos o ciclo, pensando nos textos e na sua interpretação.

Na primeira canção, *La mer*, encontramos um narrador perdido, preso a um amor que apenas conduz ao desespero. É a canção do ciclo em que o mar, no seu estado selvagem, mais se aproxima de uma personagem. Os compassos iniciais do piano anunciam um mar enorme e poderoso e a melodia ascendente e descendente sugere uma ilustração das ondas. Note-se o relevo dado à palavra *lames*, colocada sempre, em termos de altura de som, no topo das frases, bem como a palavra *rêve*. No fundo, o mar e o sonho são os expoentes máximos, cuja imensidão é representada pela duração das notas longas. Parte da caracterização do texto está presente na escrita do piano, como, por exemplo, a pequena melodia da mão direita que se inicia no compasso 34, sugerindo os gritos da gaivota. Também a voz o faz, por exemplo, no compasso 38, com o uso da 4ª A, sobre a palavra *sauvage*.

A *mi-voix* está envolta num clima completamente diferente; um intimismo permanente sugerido pelo texto quase recitado. A irregularidade da acentuação rítmica sublinha o tom informal do diálogo. O mar está presente como pano de fundo. O ambiente é calmo, pontuado por pequenas frases, recordações de um momento de grande significado. No final, o narrador

revive a agitação profunda que a voz do seu interlocutor, talvez a pessoa amada, lhe provocou. Com as palavras *que m'a faite l'accord* atinge-se o clímax da canção, depois de uma preparação em crescendo até ao compasso 39. Note-se novamente o uso da 4ª A para enfatizar a palavra *profonde*.

Sérénade italienne é um dos poemas mais positivos de todo o ciclo. O tom ligeiro da frase inicial, dado pelo ritmo pontuado da escrita do piano, confere uma atmosfera jovial ao convite de encontro dos amantes. O motivo melódico passa da voz para o piano sempre que a primeira adopta um tom mais recitado, excepção feita à pequena passagem do *poco animato*, em que o entusiasmo dos amantes, embora vivido na intimidade de um *pp*, é descrito pela sugestão de urgência da escrita do piano, com uma figuração de colcheias sucessivas alternadas entre as mãos. Na secção final, fica a certeza de que a noite será unicamente deles, com os espectadores, a noite, o céu e as ondas, a serem enunciados por notas longas e agudas da voz. É de notar o destaque dado à palavra *lames*, num *pp* quase súbito, comprovando o secretismo do encontro amoroso prometido.

Encore un soir qui tombe é um recitativo amargo sobre a juventude e a ingenuidade perdidas. O piano adopta aqui, durante grande parte do tempo, uma escrita de mero acompanhamento com acordes, e minúsculas frases melódicas que fazem a ligação entre as frases vocais. A linha vocal, com grande liberdade de tempo, dá ênfase à desolação do narrador. Quase toda a canção está escrita numa tessitura média ou média/grave, com excepção da parte final, onde, apesar do *tranquillamente assai* indicado por Widor, se sente o culminar do desespero, acentuado pelo desenho das colcheias na parte de piano, e pelas notas extremas, agudas e graves, usadas pela voz. A juventude morre e a linha do canto finaliza com a palavra *morte* num dó grave longo. Esta é a primeira canção destituída de qualquer alusão ao mar.

La petite couleuvre bleue é a maior e mais complexa canção do ciclo. Única também porque a narração é entrecortada pelos diálogos das personagens. A introdução no piano sugere algo de perturbador, com o uso da 3ª inversão do acorde da tónica e de um movimento regular e rápido de preenchimento harmónico na mão direita. O narrador procura o seu amor ideal e uma cobra, figura que personifica o engano e a mentira, incita-o a prosseguir a sua busca, apesar de o ludibriar sucessivamente. Sente-se uma progressiva ansiedade no uso cada vez mais frequente de notas agudas sustentadas na linha vocal. As personagens são ilustradas por uma mudança de escrita e de tempo. Por exemplo, quando o narrador se dirige à estalajadeira,

o tempo passa a *allegro* e a linha do piano tem uma sucessão de notas destacadas que ilustram esse mesmo estado de espírito. Por oposição, a resposta da velha é precedida da indicação *quasi recitativo* e acompanhada por notas soltas na mão esquerda, enquanto a linha vocal é grave e calma. As respostas do narrador são rápidas, bruscas, sempre na região aguda, e muitas vezes com diversas notas acentuadas e ritmos pontuados. Esta procura vã do amor continua num crescendo desesperado, sempre com a escrita vocal das duas personagens em total contraste; a cobra, que também pode ser uma personificação do mal, usa a tessitura grave e uma maior homorritmia, o homem, em busca do amor, usa a tessitura aguda, e é caracterizado por notas marcadas, destacadas, ritmos contrastantes e deslocamento de acentos.

A l'aube é uma lufada de ar fresco. O tema marítimo regressa, introduzido com grande vivacidade pelo piano com uma melodia simples e despreziosa, tal como as pessoas simples, familiares de pescadores que acordam e se dirigem à praia. Uma visão positiva do mundo é sugerida pela música, que aqui mantém uma escrita semelhante do início ao fim.

Ce monde meilleur é uma das mais líricas melodias de *Chansons de mer*. A indefinição de modo maior / menor, constantemente presente na canção, ilustra o mundo em que o narrador encontra a amada, apesar desta o fazer simultaneamente viver e sofrer. O piano dá primazia à linha vocal e à harmonia. O final, em modo menor, sugere que, apesar da beleza da melodia e do título, a canção é falsamente positiva.

Rosa, la Rose é uma canção-miniatura, com uma melodia de carácter ingénuo que ilustra a pureza da pequena Rosa. A linha vocal é acompanhada por um desenho de notas destacadas no piano que ilustra a juventude da personagem, mas que também sugere os picos que a flor possui e que podem ferir. O momento em que o poeta refere a possibilidade de alguém se magoar dessa forma, corresponde à única passagem com uma sugestão de modulação, deixando entrever o perigo escondido atrás do retrato virginal da jovem.

Com *Seul dans la nuit* regressamos ao sofrimento e ao lado mais sombrio de Bourget. Novamente o amor é visto como fonte de dor e de dúvidas. O piano volta a um plano mais recuado, menos protagonista, com um desenho rítmico quase sempre igual, deixando sobressair a voz. No entanto, a verdadeira solidão é sugerida pela melodia isolada do piano na introdução. Também o padrão rítmico usado na voz é quase sempre idêntico. Talvez por isso, o uso da quiáltera sobre a palavra *sublime* ou, mais tarde, em *entre eux et moi*, seja ainda mais

significativo. Note-se a doçura que a melodia em *pp* do final representa, quando se fala da ternura e das carícias do amor.

Les nuages é uma canção com um grande peso dramático, apesar de o título não o sugerir. As nuvens do poema são como cavalos em fuga, o que está subjacente no desenho rítmico do piano. Curiosamente, é uma das poucas canções em que o tempo é constante quase até ao fim. O *allegro com moto* inicial perdura até à página 22, altura em que muda para *animato*, preparando o clímax final. O tipo de escrita é sempre idêntico, excepto a partir da 5ª quadra, em que a fúria da natureza e a vontade de fugir são ilustradas por modulações rápidas e inesperadas e pelos motivos de 8ªs no piano, reforçando a sombra negra das nuvens. A palavra *funèbre*, com o seu motivo de 2ª m repetido e resolvido para 2ª M é um bom exemplo dos efeitos que Widor usa para ilustrar o texto. A canção termina com uma nota aguda sustentada quase até ao impossível, ilustrando a dor do ser humano.

Douleur précoce é a única canção que começa directamente com a voz, entrando o primeiro acorde do piano um tempo depois. Esta opção realça a importância da afirmação *Il faut plaindre tous ceux qui n'ont pas eu de mère*, como se de um dogma se tratasse. A voz continua o seu recitativo até surgir a primeira melodia identificável, no piano, no compasso 14. Esta repete-se diversas vezes na linha do piano. Só no final, quando o primeiro verso é repetido, a voz canta a melodia, reforçando a grandiosidade da mãe. A ideia de ternura aparece conotada com um intervalo de 6ª M, no compasso 30, como já havia sido feito na canção *Seul dans la nuit*. A dor é expressa sem recurso a uma tessitura aguda, por oposição ao que acontece no resto do ciclo. Tudo reside no ritmo e na ênfase dada às palavras, como se nesta canção, Widor quisesse delegar no cantor a responsabilidade total da ilustração do poema.

Na canção seguinte, *Le ciel d'hiver*, a nostalgia de um passado feliz mantém-se. É acompanhada por uma agitação permanente, definida pelo andamento *allegro com moto* inicial e pelo desenho sincopado da linha do piano, os quais conferem à canção um tom de tristeza amarga. O intervalo de 4ª A é usado recorrentemente no desenho da melodia principal, como prova da melancolia sentida.

Les yeux et la voix é um interlúdio positivo no meio do ambiente cinzento das últimas canções. Construída pela alternância entre recitativo e melodia, a canção transmite a

tranquilidade de um amor realizado. Curiosamente, o tema melódico, embora muito cromático e pouco apelativo, acaba por ajudar a realçar a ternura com que a frase melódica se resolve no final.

Por fim, *Repos éternel* fecha o ciclo. Widor utiliza o mesmo recurso que em *Douleur précoce*: uma melodia introduzida e repetida pelo piano, enquanto a voz é apenas recitante. Esta melodia surge na linha vocal quase no final, voltando a ser repetida imediatamente após a passagem para dó M. A introdução do piano, com um motivo melódico simples e de apenas seis notas, parece remeter imediatamente para um acontecimento já passado. Na realidade, o momento presente é o da premonição da morte que se aproxima, num desejo de paz e de recordação da vida. É o regresso do mar como tema principal, assumindo-se como um refúgio. Completa-se a viagem iniciada com *La mer*, ressaltando-se o desejo de ser levado pelo mar para um mundo melhor.

5. Conclusão

Este projecto pretende colmatar uma lacuna na divulgação da obra para canto e piano de Charles-Marie Widor. A opção de interpretar o ciclo *Chansons de mer* prendeu-se com o interesse suscitado pela partitura.

Após a realização deste trabalho, é pertinente considerar que a música vocal de Widor possui uma inegável qualidade. Widor capta o dramatismo do texto e gere-o com admirável mestria e domínio técnico. Parece óbvio que uma conjuntura de factores determinou o esquecimento gradual a que a sua obra para canto e piano foi votada, nomeadamente o êxito das suas inovadoras sinfonias para órgão e a sua actividade como organista. As características próprias das suas canções, melodias menos cantáveis, harmonias arrojadas, escrita exigente para os intérpretes, poderão ter ajudado a este afastamento do público.

Chansons de mer é apenas uma pequena parte do imenso legado que Widor deixou e que permanece por divulgar. Este trabalho pretende abrir uma janela para esse espólio e incitar a execução de outras obras suas, não só para voz e piano, mas também de outros géneros.

6. Bibliografia

Bernac, P. (1997). *The interpretation of French song*. London: Kahn & Averill.

Chimènes, M., *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIème République*. Sciences de L'Homme et de la Société. Acedido em 12.02.2012 - <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00093374/>

Le Roux, F., & Raynaldy, R. (2004). *Le chant intime, De l'interprétation de la mélodie française*. Paris: Fayard.

Martin-Fugier, A. (2009). *Les salons de la III République : art, littérature, politique*. Paris : Perrin

Naxos. Acedido em 12.02.2012

http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.572345

Near, J. R. (2011). *Widor : a life beyond the Toccata*. New York : University of Rochester Press.

Thomson, A., & Aprahamian, F. (1989). *The life and times of Charles-Marie Widor: 1844-1937*. Oxford: Oxford University Press.