

## **Duas obras de autores portugueses para órgão no contexto de concursos de Composição nos anos 60**

Celina Martins

### **Resumo**

A produção organística das primeiras décadas do séc. XX em Portugal é praticamente insignificante. As obras escritas nos anos 60 permanecem inéditas, mas algumas há, que merecem particular destaque.

Pretende-se nesta comunicação dar a conhecer a evolução da cultura organística portuguesa ao longo do séc. XX, focando tanto o ponto de viragem para o ressurgimento da cultura organística, como os concursos que motivaram a composição para Órgão. Assim, apresentam-se o *Tríptico para Órgão* de Manuel Faria, escrito para o Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas em 1963, e as *Variações sobre o nome de Igor Stravinsky* de Constança Capdeville, escritas para o Concurso de Composição do Conservatório Nacional no ano de 1962. Faz-se a apresentação dos autores e uma breve descrição destas obras, que despertam particular interesse pela originalidade de alguns processos utilizados e pela modernidade da linguagem.

**Palavras-chave:** Órgão, Composição, Portugal

### **Abstract**

During the first two decades of the 20th century, the organ composition in Portugal was almost insignificant. The pieces written during the 60's remain unpublished and some of them deserve to be taken in account.

The purpose of this report is to inform about the development of the Portuguese Organ Culture in the 20th century, focusing two aspects: the increasing interest in the instrument (Organ) and the creation of competitions for Organ which stimulated the composition for this instrument. The composers within this context are mentioned as well as their work, which is briefly described. Thus, the piece *Tríptico for organ* written by Manuel Faria was composed for the Carlos Seixas's National Competition in 1963 and the piece *Variations on the name of Igor Stravinsky* of Constança Capdeville, for the National Conservatory's Competition in 1962.

Concluding, there is a peculiar interesting originality of particular composition procedures as the avant-garde of the language used.

**Keywords:** Organ, Composition, Portugal

## Contextualização

Verifica-se que durante mais de um século houve uma degradação do património organístico português. As convulsões político-religiosas subsequentes à vitória do Regime Liberal (1834) e da implantação da República (1910) culminaram nas expulsões das ordens religiosas em 1834 e 1910, resultando, como consequência, a redução drástica da utilização do órgão de tubos e das profissões com ele relacionadas (nomeadamente, organistas e organeiros), situação que se prolongou durante cerca de um século. Na verdade, verificamos que na transição do séc. XIX para o séc. XX, apenas a oficina de organaria de Augusto Joaquim Claro (1865-1917), de Braga, tem projecção nacional, ainda que tenha descaracterizado a tradição da organaria portuguesa através dos seus “melhoramentos” nos instrumentos em que intervinha. Em termos de obras para este instrumento, a colectânea “Les Maitres Contemporains de L’orgue – pièces inédites pour orgue ou harmonium”<sup>1</sup> (1912) de Joseph Joubert (1878-1963), editou as que se apresentam no quadro 1.

Compositor	Obra	Referência
Luís de Freitas Branco (1890-1955)	<i>Chant Religieux Portuguais</i> (si menor)	Vol.5, p.81
	Ária (lá maior)	Vol.5, p.82
	Choral (mi maior)	Vol.8, p.84
Augusto de Oliveira Machado (1845-1924)	Prelúdio (ré menor)	Vol.5, p.160
	Allegretto (si menor)	Vol.3, p.88
	Improvisation (sol maior)	Vol.3, p.90
Ernesto Vieira (1845-1915)	Interludium (lá maior)	Vol.6, p.160

Quadro 1

Na década de 30, alguns factos indiciam o início da retoma da actividade organística, nomeadamente a criação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (1929), que restaurou vários órgãos através da oficina de organaria João Sampaio & Filhos (Lisboa), uma firma que deu continuidade à casa de João A. P. Sampaio (fundada em 1880) e que se destacou a nível nacional, sobretudo a partir de 1935.

Em 1933 é inaugurado o órgão Walcker (1933) do salão nobre do Conservatório Nacional (CN), por M. Édouard Chambon, aí professor. Em 1938 é inaugurado o órgão da Igreja de N.ª S.ª de Fátima (em Lisboa) por Filipe Rosa de Carvalho (1892-1980), seu titular (entre 1938-41); na inauguração tocou a *Rapsódia Portuguesa* (1938) de Luís de Freitas Branco (1890-1955), obra dedicada ao organista intérprete. F. Rosa de Carvalho era também professor do CN (actividade que desempenhou entre 1936-50) e organista da Emissora

---

<sup>1</sup> Com os volumes: N.º 1, 2 e 4 *École Française*; 3, 5 e 6 *Écoles Étrangères*; 7 e 8 *Grand Orgue*.

Nacional entre 1940-50, sendo o único organista português de renome na primeira metade do séc. XX.

Nessa década de 50, outros factores viriam sublinhar a época de mudança: por um lado, em 1952 surge Karl Heinz Müller para leccionar a cadeira de Órgão do CN (entre 1951-61). Nesse mesmo ano era inaugurado o órgão Ruffatti da Basílica de N.ª S.ª de Fátima (Fátima) por F. Rosa de Carvalho. Em 1954 o órgão do CN é remodelado e aumentado pelo seu construtor. Dois anos mais tarde, o concertista Edward Power Biggs (1906-77) dá um concerto no CN e nessa década grava um disco (em vários órgãos), sob o título *Organ Music of Spain and Portugal*, referente à música dos séc XVI e XVII.

Por outro lado, o Centro de Estudos Gregorianos<sup>2</sup> era outra “frente” de batalha; criado em 1953 por Júlia d’Almendra (1904-92), trouxe para Portugal importantes professores de Órgão e concertistas, como Jean Guillou (n.1930), Gaston Litaize (1909-91) e Antoine Sibertin-Blanc (n. 1930). É curioso que professores da escola francesa se tenham implantado noutra escola que não a do CN. Eça de Queirós (1845-1900) propusera a abertura dessa cadeira no Conservatório Nacional, sendo ele “um conhecedor de figuras marcantes da escola francesa” (Valença, 1995: 359).

Posteriormente, os anos 60 são a década de ouro do ressurgimento organístico em Portugal, graças à intervenção da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), fundada em 1955 e, mais concretamente, do Serviço de Música, de que foi primeira directora Madalena de Azeredo Perdigão (em 1958); o seu gosto pelo órgão ficou marcado nas várias acções que se concretizaram sob a sua alçada. Refira-se a publicação da música antiga portuguesa pela comissão de Musicologia, constituída por Macário Santiago Kastner (1908-92), Manuel Joaquim (1894-1986) e Mário Sampaio Ribeiro (1898-1966). A colecção *Portugaliae Musica*, editada entre 1959 e 2000, teve como primeiro volume a obra do Padre Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-1633): “Flores de Música para o instrumento de tecla e harpa”. Graças à colaboração da oficina holandesa de Andreas Flentrop, foi efectuado o restauro de vários órgãos históricos e construídos também novos instrumentos, com destaque para o grande órgão (lado da epístola) oferecido à Sé Patriarcal de Lisboa (Igreja de Santa Maria Maior), que foi inaugurado em 1964 por Michael Chapuis (n.1930) e Peet Kee (n.1927). Esta construção foi assinalada, em 1965-66, com a audição integral da obra organística de Johann Sebastian Bach pelos organistas A. Sibertin-Blanc, Gertrud Mersiovsky (n.1932) e Georg Rudolf Lind. Em 1967, a Fundação organiza o ciclo de concertos “Música Latina para órgão” com a presença dos prestigiados organistas, Montserrat Torrent (n.1926), G. Mersiovsky e A. Sibertin-Blanc. Nesse ano constrói o órgão positivo de orquestra da FCG e, em 1969, o órgão de

---

<sup>2</sup> Actual Instituto Gregoriano de Lisboa.

concerto do grande auditório. Para a inauguração deste último, encomendou em 1968 a Frederico de Freitas (1902-80) a *Fantasia Concertante para órgão e orquestra de câmara*, sendo de referir que é a única obra para órgão e orquestra de autor português no séc. XX. A estreia deu-se em 1971 pela organista M. Torrent, a orquestra Gulbenkian e sob direcção do próprio compositor. Este era o panorama organístico nos anos 60.

### **Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas (1963)**

O Concurso Nacional de Composição Carlos Seixas promovido bienalmente pelo Secretariado Nacional da Informação desde 1959, tinha como objectivo *galardoar o valor dos compositores musicais portugueses e, assim, estimular a sua actividade* (Regulamento de 1963). No ano de 1963 – caso único na história do concurso – o instrumento escolhido foi o órgão e pretendia-se uma peça com a duração mínima de 15 minutos. Os concorrentes e respectivas obras estão no quadro 2.

<b>Compositor</b>	<b>Obra</b>
Constança Capdeville (1937-92)	<i>Partita à maneira de Chaconne</i> <sup>3</sup>
Manuel Freitas Escalera (n.1943)	<i>Fantasia Fúnebre</i>
Manuel Faria (1916-83)	<i>Tríptico para Órgão</i>
Frederico de Freitas (1902-80)	<i>Sonata de Igreja para Órgão</i>
P. Álvaro Vicente Lapa (1910-92)	<i>Simplex Simplicibus</i> (missa)
César de Morais (1918-93)	<i>Obra para grande Órgão</i>
P. Luís Rodrigues (1906-79)	<i>Transfiguração de Cristo – 3 quadros</i>
Armando Borges de Sousa (1930-99)	<i>Tríptico da Redenção</i>

Quadro 2

O júri<sup>4</sup>, nomeado por Bernardo Júdice da Costa – chefe da Repartição da Cultura Popular –, era constituído pelos seguintes elementos: Rui Coelho (1892-1986), Jorge Croner de Vasconcellos (1910-74), Armando José Fernandes (1906-83), Mário Sampaio Ribeiro (1898-1966) e Pedro do Prado (1908-90), da Emissora Nacional. Foi ainda convidado o pianista Filipe de Sousa (1927-2006) – da Juventude Musical Portuguesa – mas declinou o convite por motivos de saúde e profissionais. Quanto a Mário de Sampaio Ribeiro, acabou por não poder estar na reunião de deliberação, mas deixou, posteriormente numa carta, a sua reacção de desagrado perante a entrega do prémio a Frederico de Freitas (Martins, 2008: 27).

<sup>3</sup> Sobre o Minuet II da Sonata n.º 14 em Dó menor, de Carlos Seixas.

<sup>4</sup> A divulgação do Concurso foi feita no *Diário de Notícias* de 5 de Fevereiro de 1962. O Regulamento foi mandado para as várias escolas públicas vocacionais e diversas instituições.

Manuel Faria viria a fazer uma versão desta obra para orquestra em 1968, dando-lhe a designação de *Tríptico Litúrgico – em três quadros*<sup>5</sup>. Voltaria a concorrer a este concurso em 1972, arrecadando o prémio, com a obra *Parábolas da Montanha* (1967)<sup>6</sup>. Refira-se que, nesse concurso, obtiveram menções honrosas Frederico de Freitas e sua filha Elvira de Freitas (n.1927), com *Stabat Mater – para coro feminino e órgão – e Excertos para uma Missa de Requiem*, respectivamente.

### **Manuel Faria (1916-83)**

*Tenho porém duas fortes manias: uma nasceu comigo – a música; a outra adquiri-a nas alegrias e tristezas duma vida obscura e insignificante mas intensamente vivida – o amor entranhado ao nosso povo e à nossa terra.* (Faria, 1998: 9).

Manuel Ferreira de Faria (M. Faria) formou-se no Pontifício Instituto de Música Sacra (em Roma), onde obteve a Licenciatura em Canto Gregoriano (1943) e o *Magisterio* em Composição Sacra (1944). No ano de 1945 permaneceu em Roma para estudar, particularmente, com Licínio Refice (1885-1954). No ano seguinte regressou a Portugal e só em 1961 partiria novamente para aprofundar a sua formação. Com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentou o Curso de Composição Musical na Accademia Musicale Chigiana (Siena), onde trabalhou com Vito Frazzi (1888-1952). Antes de regressar a casa, M. Faria deslocou-se a Roma, a expensas próprias, para trabalhar com Goffredo Petrassi (1904-2003).

Relativamente à sua actividade profissional, para além de sacerdote, era professor (Seminário Conciliar), compositor, conferencista e dinamizador de grupos corais. Na sua vasta obra abundam composições corais.

### ***Tríptico para Órgão* (1962)**

Antes de descrever o conteúdo da obra, importa apresentar as notas de programa que foram redigidas pelo compositor em 1974, aquando da estreia do *Tríptico Litúrgico*.

São três momentos vividos por uma alma ao atravessar os átrios do templo sagrado, qual fronteira entre o mundo material e a esfera do sobrenatural.

Primeiro (Prelúdio) é um esforço de recolhimento sobre o próprio mundo interior, em cujos abismos ecoam recordações de salmos e coros religiosos. Depois (Meditação) é a pura contemplação da divindade, presente à «fina ponta da alma», como diziam os místicos. E o (Final) [sic] é o cântico da Glória de Deus construído pelo espírito entusiasmado ao contacto interior com o Verbo, e então

---

<sup>5</sup> Estreada em Lisboa em 1968 pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, sob direcção de F. Freitas e repetida em 1974 e 1984 em Braga pela Orquestra Sinfónica do Porto, sob direcção de Gunther Arglebe (1933-2010).

<sup>6</sup> Cantata coral em quatro partes para 4/5/6 vozes mistas e solistas.

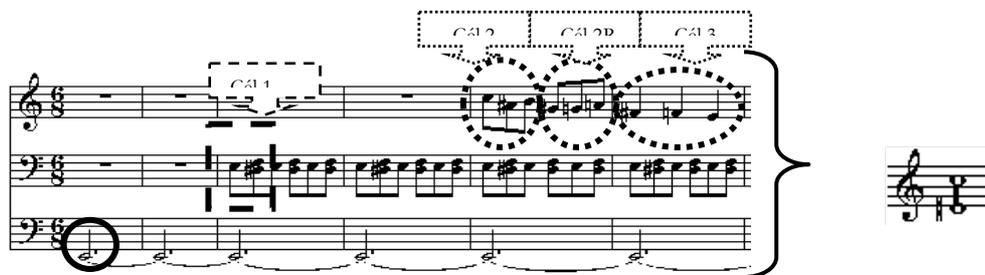
na atitude de o levar consigo para o mundo, onde de novo se lança para o converter e sacralizar.

Não se admire o ouvinte da estranha linguagem de toda esta música, pois a transcendência que nos leva ao contacto com a Divindade não pode ser expressa com o palavriado [sic] da nossa vida profana.

A obra apresentada no Concurso foi composta pouco tempo depois dos estudos com Petrassi. O *Triptico para Órgão* tem 3 andamentos: Prelúdio, Meditação e Final, sendo este último constituído por uma fantasia e uma fuga. A fuga tem uma particularidade que revela o interesse do compositor pelas novidades no mundo da composição; o tema da fuga é uma série dodecafónica. M. Faria não continuou a compor com esta técnica até porque, como podemos ver numa carta escrita a Frederico de Freitas em 1962, não se sentia propriamente atraído pelo dodecafonismo e, portanto, a sua passagem por esta técnica foi breve.

*Depois de ter estudado dodecafonía estou como o burro no meio da ponte. Por um lado não há meio de forçar a minha sensibilidade a aceitar as cacofonias (para mim é o termo) do Schönberg e do Webern. Por outro lado encontro cheios de beleza o Alban Berg e o Dellapiccola (sic) (embora com restrições a respeito deste), e doutra parte ainda, fui há dias ouvir as minhas três peças dodecafónicas (rigorosamente) para piano e sabe que as achei bonitas? Por isso não sei o que faça.* (Faria, 1998: 32-33).

O Prelúdio divide-se em 3 secções. A obra começa com uma nota pedal que é transmitida ao manual e que vai construir uma célula ao alargar-se às duas notas mais próximas. Deste modo cria-se uma célula-fundadora que, ao explorar todas as configurações possíveis (p.e. célula 1, 2, 2 retrógrada e 3, da Fig.1), vai ser uma espécie de *leitmotiv* para a obra toda. Assim, logo no início, a sobreposição das várias células, gera uma ambiguidade rítmica de três notas contra duas; a melodia da mão direita (m.d.) corresponde ao tema 1 (T1).



The image shows a musical score for the beginning of the Prelúdio. It consists of three staves: a treble clef staff (right hand), a bass clef staff (left hand), and a grand staff (bass clef staff). The left hand plays a continuous pedal point on a single note. The right hand plays a melodic line. The score is annotated with labels CA1, CA2, CA2R, and CA3, indicating different configurations of the dodecafonic cell. A bracket on the right side of the score points to a small inset showing a specific chord or cell.

Fig.1

A passagem para a secção seguinte, um Adágio, é feita com a melodia inicial na pedaleira a solo. Nesta nova secção são visíveis elementos da escala hexáfona e o tema dois (T2), enquanto a melodia da m.d., vai anunciando o tema da Fuga (Fig.2).



Fig.2

A última secção do Prelúdio apresenta um tema novo, com carácter mais polifónico (Fig.3), construído com a sobreposição progressiva das vozes e cuja origem é visível no T1, agrupando as notas do tema duas a duas e recolhendo a mais aguda (Fig.4).



Fig.3

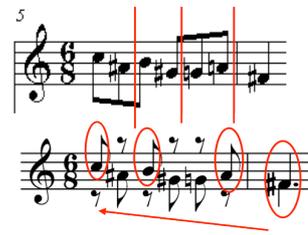


Fig.4

Relativamente ao 2.º andamento, a Meditação é uma melodia acompanhada (Fig.5), cuja origem é visível nas primeiras 4 notas do T2 do Prelúdio, lendo-as no sentido retrógrado e transposta meio-tom abaixo. A mão esquerda (m.e.), comparativamente ao T2, é enriquecida com uma terceira linha e apresenta a sobreposição das cél. 2 e 3, alterando as configurações ao longo do andamento.

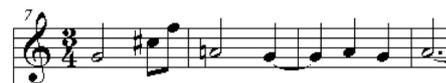


Fig.5

Por, fim, no último andamento surge a Fantasia e Fuga. A Fantasia, dividida em cinco secções, é inicialmente constituída pelo T1 em valores diminuídos (Fig.6), em forma de cânone. A intercalar as secções A e A1, surgem 2 Adagios (Fig.7), com grandes semelhanças com os do Prelúdio. Para além disso, este novo tema é um precursor da Fuga, na medida em que vai corresponder à primeira parte do tema.



Fig.6



Fig.7

Na última secção desta Fantasia surge um motivo em valores rápidos (Fig.8), o qual antecipa mais material da Fuga.



Fig.8

Este motivo será utilizado quase textualmente na segunda parte do T da Fuga (depois em valores duplos) e ainda o contra-tema, durante o c.28 na linha da m.e. (Fig.9).

Por fim, a fuga, cujos T (Fig.10) e CT já foram aparecendo ao longo da obra. No tratamento do T da Fuga, o compositor recorreu a processos do dodecafonismo; no entanto, ao construir as matrizes verificamos que o



Fig.9

compositor alterou várias notas, o que revela a liberdade com que tratou este material.



Fig10

A obra foi estreada em 1973 por Domingos Peixoto em França (apenas o último andamento) e em 88 em Itália, para além disso, nos anos 90 o mesmo intérprete incluiu-a num ciclo de concertos efectuados na Alemanha. Posteriormente, foi tocada a Meditação em 1993 por João Pedro Oliveira e, cinco anos mais tarde, Gianluca Libertucci tocou os dois primeiros andamentos. Mais recentemente, em 2001, o organista Giampaolo di Rosa fez um ciclo de concertos por Portugal, apresentando-a. Finalmente, em 2003 o P. Jorge Barbosa tocou o primeiro andamento.

O facto da obra ser apresentada em Portugal posteriormente à estreia da versão orquestral pode estar na origem de esta obra *para órgão* ser apelidada de *Tríptico Litúrgico*.

### **Prémio de Composição do Conservatório Nacional, 1962**

No ano civil de 1962 houve a abertura de vários concursos no CN. A nota mínima de fim de curso exigida para os Prémios do Conservatório era de 18 valores (sendo os restantes concursos de 17). Em Setembro, destinados a alunos que tivessem terminado o respectivo curso superior no ano lectivo de 61/62, o Prémio do Conservatório para a disciplina de Composição pretendia uma peça para harpa e orquestra. No entanto, também foi aberto um concurso em Fevereiro desse ano mas aí, referente a alunos que tivessem terminado o referido curso no ano lectivo de 60/61 e onde se pretendia uma peça para órgão (Fig.11). O concurso a este prémio fora aberto isoladamente, pois os restantes, referentes a esse ano lectivo, foram publicado em Agosto do ano anterior. Na verdade, verifica-se alguma irregularidade nas datas de publicação/abertura dos referidos concursos nestes anos.

Em 1962, o regulamento pretendia a escrita de uma sonata ou tema (livre) com variações e o prémio eram 1.000\$00. O júri deste concurso era constituído por: Ivo Cruz, J. Croner de Vasconcellos, A. José Fernandes, Filipe de Sousa Júnior, Karl-Heinz Müller e Elisa Paulina Ferreira Lamas como suplente. Apesar de não se conhecerem outros concorrentes, Constança Capdeville venceu o prémio com a sua obra *Variations sur le nom de Igor Strawinsky*<sup>7</sup>.

### Constança Capdeville (1937-92)

C. Capdeville nasceu em Barcelona e veio para Portugal em 1951. Frequentou o CN, acabando por tirar os Curso Superiores de Piano e Composição, sob orientação de Lourenço Varela Cid (1898-1987) e J. Croner de Vasconcellos, respectivamente. Relativamente à sua actividade profissional, foi professora em diferentes escolas (Academia de Santa Cecília, Escola Superior de Música de Lisboa, Universidade Nova de Lisboa), compositora e intérprete, tendo estado envolvida em vários grupos e projectos, no âmbito do teatro musical, nomeadamente Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, Convivium Musicum e ColecViva. Remetendo-nos para a época da referida obra, importa salientar que estudou entre 1957-62 com Nadia Boulanger (1887-1979) e Luís de Pablo (n.1930) e que no último ano frequentou um curso de aperfeiçoamento em Composição com Philip Jarnach (1892-1982).

A extraordinária invenção de Constança Capdeville, o gesto inconformista, quase sempre marcado por um olhar irónico, senão sarcástico, estão na origem do género híbrido que constitui o traço distintivo da sua obra [...] cada obra uma montagem de fragmentos com uma ideia poética como fio condutor, ou não raro apenas experimentada no curso da escrita. (SERRÃO, 2006: 11)

-----

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL**  
Direcção-Geral do Ensino Superior  
e das Belas-Artes

-----

**AVISO**

Para os devidos efeitos se publica que, pelo prazo de 30 dias, a contar da publicação do presente aviso no *Diário do Governo*, é aberto, perante o Conservatório Nacional, concurso de provas públicas para a concessão do prémio do referido Conservatório da disciplina de Composição.

Nos termos do artigo 46.º do Decreto n.º 18 881, de 25 de Setembro de 1930, poderão concorrer a este prémio os alunos que tenham terminado o curso superior de Composição no ano lectivo de 1960-1961 com a classificação mínima de 18 valores.

Os requerimentos de admissão ao concurso serão dirigidos ao director do Conservatório Nacional, devendo deles constar: nome, idade, naturalidade, número e data do bilhete de identidade, domicílio, indicação da disciplina a que pretende concorrer, classificação obtida no exame final e o ano da terminação do curso.

Os candidatos serão prevenidos, por avisos afixados nos gerais do Conservatório e por carta para a residência que constar do requerimento, do dia e hora fixados para o início das provas.

**Programa**

Composição de uma sonata ou de um tema com variações, para órgão, com tema da livre escolha do candidato.

Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, 15 de Fevereiro de 1962. —  
Pelo Director-Geral, *Mário de Andrade*.

Fig.11

---

<sup>7</sup> A utilização de títulos, bem como indicações em francês era uma prática frequente em C. Capdeville. De seguida iremos utilizar a tradução portuguesa dos títulos da obra em estudo.

### ***Variações sobre o nome de Igor Stravinsky (1962)***

A obra foi escrita logo após a conclusão do Curso Superior de Composição, momento em que a compositora faz a aliança entre as influências do seu mestre, as novas tendências da composição (curso com P. Jarnach) e a procura do seu próprio caminho na escrita musical. A referida obra foi estreada no CN em 1964, pela Prof.<sup>a</sup> G. Mersiovsky – que entretanto substituíra K. Müller na cadeira de Órgão em 1963 (Blanc, 1967: s/n) – nos concertos “A Nova Geração”, onde também foi apresentada a sua Sonata Concertante para trombone e piano (1963):

Concertos criados em 1947: Os Concertos e as representações A NOVA GERAÇÃO, organizados pelo Conservatório Nacional, destinam-se à apresentação de alguns dos seus antigos alunos das secções de Música e Teatro, recentemente diplomados. Intenta-se, assim, alargar os limites da acção formativa do Conservatório Nacional, revelando valores novos, estimulando vocações e enriquecendo a cultura nacional.

Posteriormente, também M. Torrent tocou a obra em 1967 integrada nos Concertos “Música Latina para órgão” gravando-a em LP (Ed. Egidsa: Lisboa). Ainda seria tocada por João Pedro Oliveira, em 98, integrada no 1.º Festival Internacional de Órgão de Lisboa promovido pela Juventude Musical Portuguesa. A compositora esteve presente nessas apresentações, onde, a partir de 67 se fizeram acompanhar das respectivas notas de programa, redigidas por José Blanc de Portugal (1914-2000) após conversa com a compositora e a intérprete:

O *tema* ou *série* «formando o nome de Igor Stravinsky» (segundo a informação da Autora) «foi elaborado contrapondo a escala cromática ascendente e descendente com o alfabeto, de maneira a aproveitar as notas coincidentes com as letras que formam o nome do homenageado. Todo o esquema rítmico do tema é da maior simplicidade, para deixar em primeiro plano o elemento som. O nome de Stravinsky passa por quatro registos, caminhando do agudo para o grave». Eis, esquemática e sumariamente, a análise da obra e da sua registação, amavelmente comunicadas pela autora e pela intérprete.

EXPOSIÇÃO: Tema (fundos) funcionando como Introdução. *I variação* (fundos, misturas e palhetas do grande órgão) de tipo ornamental, ritmo em primeiro plano, notas do tema ora na pedaleira, ora em qualquer das mãos; ao contrário do que sucedeu no tema, o impulso é nitidamente ascensional. A variação termina atingindo o dó sustenido última nota do tema. *II variação*: tema por movimento contrário funcionando como segundo tema (dois teclados e pedaleira; fundos de 8 e 4 pés). *III variação*: ritmo em primeiro plano; células do tema original e por

movimento contrário alternando como que numa hesitação (fundos e misturas).  
DESENVOLVIMENTO: *IV variação* (fundos e pequena mistura no positivo superior) células do tema com intervalos alternados, ritmo plano e constante; escrita a duas vozes. (As variações que formam desenvolvimento são tratadas como um *crescendo* não só de intensidade mas também de construção). *V variação*: aproveita apenas as 4 notas do nome de IGOR em movimento directo e contrário, em diminuição, aumentação, etc. (2 teclados e pedaleira; fundos de 8, 4 e 2 pés). *VI variação*: formalmente na forma  $A + A' - B$ , sendo B tomado do princípio do acompanhamento do tema; dinamicamente é um contraste entre o forte e o piano, entre a inquietação e a serenidade (fundos, misturas e palhetas). *VII variação*: Máximo do *crescendo* pretendido no desenvolvimento; variações por adição, expansão, extrapolação, aumentação, diminuição, etc.; variação ao mesmo tempo de tipo melódico, harmónico e rítmico; registação de fundos e misturas. *VIII variação*: Pedal harmónica dupla (melódica e rítmica) aproveitando ritmicamente o contratempo contido no tema e, melodicamente, o acompanhamento do mesmo ora por aumentação, ora na forma original; uma pequena *coda* (na pedaleira) conduz, sem interrupção, à variação seguinte.  
REEXPOSIÇÃO: *IX variação*: é a que funciona como 1.º tema de sonata com pequenas modificações; atingindo o ponto culminante (dó sustenido) este é simultaneamente o fim da variação e o início da seguinte; fundos de 8, 4 e 2 pés. *X variação*: funciona de 2.º tema com as linhas trocadas em relação á exposição: o tema aparece no meio e o acompanhamento na voz superior; pedal rítmica sobre o dó sustenido; as várias secções apresentam também intervalos transpostos; 2 teclados e pedaleira. *XI variação*: coral em 5 secções em que se ouve o tema completo por aumentação, sempre na voz superior; uma das notas do acorde final (dó sustenido) conduz ao tema tal como ouvido na Introdução mas com modificações harmónicas; finalmente ouve-se (na pedaleira) as 4 notas do nome IGOR; fundos, misturas e palhetas, fundos de 8 pés e pedaleira de 16'. A Autora salienta que a importância dada a determinada nota desta obra (dó sustenido) por várias vezes, «não é *de maneira nenhuma* de carácter tonal, mas apenas condutor» (Portugal, 1964: s/n).

C. Capdeville admirava Igor Stravinsky<sup>8</sup> e com esta obra pretendia assinalar os 80 anos do compositor. Sendo o tema livre, a compositora sobrepôs as letras do alfabeto a

---

<sup>8</sup> Viria a fazer referência a Stravinsky nos seguintes espectáculos cénico-musicais: *Uma hora com Igor Stravinsky* (1980); *En rouge et noir* (1981); *Rendez-vous* (1985) e *Wom, wom Cathy* (1990).



Debruçando-nos sobre as letras e respectivo ritmo, verificamos que a letra “R” é atribuída a figura mais longa. Este aspecto contribui para destacar este conjunto de 4 letras das restantes. Com efeito, elas correspondem à palavra “IGOR”, que tem uma presença muito marcada no decorrer de toda a obra. A pausa anteriormente referida situa-se entre as letras “R” e “A”. É ainda de destacar a penúltima letra, “K”, pelo facto de ter uma suspensão. Este aspecto liga-se ao facto de, no decorrer das Variações, poucas vezes o tema aparecer até à letra “Y” (Dó#).

Aliás, poucas vezes o tema é apresentado por inteiro, sendo antes prática corrente a repetição sucessiva de determinados motivos /letras onde C. Capdeville altera o ritmo, acentuação, registo, dinâmica, explorando assim o motivo e conferindo unidade à obra. Deste andamento introdutório resultam os seguintes conjuntos de letras: IGOR – STR – A – WIN – SK – Y. No caso da Variação I obtemos aproximadamente (porque há sobreposições de vozes/letras) o seguinte resultado alfabético: “IGO-IGOR-IGORR-STR-STR-AWINSK-WINSK-AWINSKY”. Não estamos perante o tratamento dado em *Double* (1982); no entanto, pode ser feita uma ligação com a relevância da “sonoridade das palavras”, processo que interessava Constança Capdeville (Serrão, 2006: 34).

A referência à forma sonata, não significa, obviamente, que se trate de uma forma sonata no rigoroso sentido clássico, mas de uma “sugestão” assente na sequência das diferentes partes da obra. Na verdade, após uma introdução com o Tema, as Variações I e II (Fig.14 e 15, respectivamente) podem ser encaradas como a exposição dos 2 temas, e as n.º IX e X como a reexposição.



Fig.14



Fig.15

Por seu turno, a Var. III (Fig.16) é uma passagem da exposição ao desenvolvimento (Var. IV-VIII), a fazer simetria com a Var. IX que pode ser encarada como a ponte para a reexposição.



Fig.16

Finalmente, a Var. XI (Fig.17), em jeito de coda, fecha a obra com a simples harmonização do Tema geral, em simetria com a apresentação inicial.



Fig.17

A estrutura da obra tem assim dois níveis diferentes, consoante seja abordada a nível mais reduzido ou amplo. A abordagem da obra enquanto tema e Variações, desenha o número 12 – que em música é associada à técnica dodecafónica –, número esse que também se encontra no número de compassos do andamento introdutório da obra, (Thème, que é a base da obra). Nesta obra, mesmo não sendo dodecafónica, a utilização de uma matriz revela-se uma ferramenta útil, que permite salientar os vários motivos temáticos. Constança viria a abraçar esta técnica em 1985 com a anti-ópera *Don't Juan*<sup>9</sup>, onde “a escrita musical demonstra um grande desejo de renovação e desenvolve-se em grande liberdade, tanto quanto aos sistemas da tonalidade, como às leis do serialismo” (Serrão, 2006: 45). Na verdade, o cromatismo do tema (representando Stravinsky) contrasta com o diatonismo de escalas que o acompanham (representando o meio predominantemente tonal da época).

## Conclusão

Estamos perante duas obras que foram escritas para órgão no meio de um “deserto”, ambas motivadas pelo incentivo de um concurso. A de Constança Capdeville foi premiada e mereceu o interesse de grandes intérpretes. Por sua vez, o *Tríptico* de Manuel Faria seria apresentado a um concurso nacional, juntamente com uma segunda obra para órgão da autoria de Constança Capdeville - a *Partita à maneira de Chaconne*. Mesmo não saindo vencedora do concurso, a obra de M. Faria foi também apresentado

---

<sup>9</sup> Encomenda da Secretaria de Estado da Cultura. Obra para voz, piano, contrabaixo, percussão, banda magnética, mimo, bailarino e luzes.

em concerto, embora mais tarde. De salientar que se trata da única obra do repertório organístico português da qual existe uma versão orquestral, feita pelo autor e apresentada em Lisboa e em Braga.

Pese embora a diferença na estrutura formal, em ambas as obras existe um tema omnipresente ao longo de toda a composição e, no que diz respeito aos processos utilizados, tanto Constança Capdeville como Manuel Faria se serviram de elementos que marcavam a modernidade da linguagem. Assim, ambos ousaram tocar no dodecafonismo ou nas técnicas geralmente associadas a essa forma de compor. Numa palavra, duas obras quase desconhecidas, mas que constituem um elo importante na cadeia da evolução da linguagem musical do séc. XX.

## BIBLIOGRAFIA

- Capdeville, Constança (1963) *Variations sur le nom de Igor Strawinsky*, Manuscrito Original.
- Castelo-Branco, Salwa (Dir.) (2010) *Enciclopédia da música portuguesa no Séc. XX*. Círculo de Leitores “Temas e Debates”.
- Faria, Cristina (1998) *Manuel Faria. Vida e Obra*. V. N. Famalicão: Câmara Municipal de V. N. Famalicão.
- Faria, Manuel (1963) *Tríptico para Órgão*. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: Manuscrito original.
- Freitas, Frederico de (1962) *Sonata de Igreja para festejar a noite de Natal*. Casa da Sr.<sup>a</sup> D.<sup>a</sup> Elvira de Freitas – Lisboa: Manuscrito Original.
- Martins, Celina Teixeira (2008), *O Tríptico para órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do séc. XX*. Tese de mestrado desenvolvido na Universidade de Aveiro.
- Portugal, José Blanc de (1962) “Quatro Novíssimos da música actual: Dodecafonismo Serial – Música Electrónica – Música Concreta – Música algorítmica”. In *Separata de Rumo – Revista de Problemas actuais*. Porto.
- Serrão, Maria João (2006) *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música* (Colecção “Ensaios Musicológicos” n.º2). Lisboa: Edições Colibri.
- Fundação Calouste Gulbenkian (1967) *Música Latina para órgão em 5 recitais por Monserrat Tournent, Antoine Sibertain-Blanc, Gertrub Mersiovsky – Sé catedral de Lisboa, Abril de 1967*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Diário do Governo, Série III, N.º 201, 28 de Agosto de 1961.
- Diário do Governo, Série III, N.º 46, 23 de Fevereiro de 1962.
- Diário do Governo, Série III, N.º 217, 14 de Setembro de 1962.

### Arquivo Nacional da Torre do Tombo

- Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas*. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2.
- Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação*. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/1, IGAC, caixa 555, 1959-1973.
- Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação*, PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/1, IGAC, caixa 556, 1959-1973.
- Prémio Nacional de Música Carlos Seixas*. PT-TT-SNI/RCP/C/11-3.

*Correspondência sobre o Prémio Nacional de Música Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação. PT-TT-SNI/RCP/C/11-2/3, caixa 557. 1959-1973.*

*Correspondência sobre o Concurso Musical Guilhermina Suggia e Carlos Seixas – Secretariado Nacional de Informação, PT-TT-SNI/RCP/C/11-3/1, IGAC, caixa 557, 1959-1973.*

### **Arquivo-morto do Conservatório Nacional**

Carta do Director do Conservatório Nacional, Ivo Cruz ao Director-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes de 4 de Dezembro de 1962.

Programa de concerto de 18 de Janeiro de 1964 no Conservatório Nacional.

Aviso referente ao Prémio do Conservatório Nacional para a disciplina de Composição no ano de 1963.