



RPM

Revista Portuguesa de Musicologia
Portuguese Journal of Musicology

O Canto Gregoriano nas improvisações de Antoine Sibertin-Blanc: um olhar sobre um concerto realizado na Sé de Évora

*Gregorian Chant in the Improvisations of Antoine
Sibertin-Blanc: A Look at a Concert Performed at
Évora Cathedral*

João Vaz | Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de Lisboa, CESEM / NOVA FCSH, Portugal

jvaz.org@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-6687-6708>



<https://doi.org/10.57885/rpmns.518>

Recebido em | Received 31/12/2024

Aceite em | Accepted 26/09/2025

**RPM**Revista Portuguesa de Musicologia
Portuguese Journal of Musicology

nova série | new series

11/1 (2024), pp. 79-104 | ISSN 2183-8410

doi:10.57885/rpmns.518 | http://rpm-ns.pt

O Canto Gregoriano nas improvisações de Antoine Sibertin-Blanc: Um olhar sobre um concerto realizado na Sé de Évora

João Vaz

Resumo

O nome de Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012) está inequivocamente ligado ao renascimento do ensino do órgão em Portugal durante o século XX e influenciou largamente a cena organística portuguesa na segunda metade do século XX. O seu labor pedagógico permitiu a formação de várias gerações de organistas activos até aos dias de hoje. Simultaneamente, Sibertin-Blanc ocupou o cargo de organista na Sé de Lisboa desde a instalação do órgão Flentrop em 1965 até à sua morte. Apesar da importância do seu trabalho ser geralmente reconhecida, a vida e a obra de Antoine Sibertin-Blanc nunca foram objecto de um estudo aprofundado. A sua actividade como improvisador – patente em muitos dos seus concertos, mas especialmente evidente no contexto do seu papel de organista litúrgico – não foi estudada até hoje, apesar de ter motivado inúmeras manifestações de admiração ao longo da sua vida em Portugal. Através da análise da gravação de um concerto realizado em Dezembro de 1997, este artigo pretende apresentar algumas das características mais marcantes da prática de Antoine Sibertin-Blanc enquanto improvisador.

PALAVRAS-CHAVE: Antoine Sibertin-Blanc; Improvisação; Órgão; Canto Gregoriano; Évora.

Abstract

The name of Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012) is unmistakably connected to the rebirth of organ teaching in Portugal and largely influenced the Portuguese organ scene in the second half of the twentieth century. His pedagogical work allowed the training of several generations of organists active to the present day. At the same time Sibertin-Blanc held the position of organist at Lisbon cathedral from the installation of the Flentrop organ in 1965 until his death. Despite the importance of his work being generally recognised, the life and work of Antoine Sibertin-Blanc have never been the subject of an in-depth study. His activity as improviser – displayed in many of his concerts, but especially evident in the context of his role as liturgical organist – has not been studied until today, despite having motivated countless expressions of admiration throughout his life in Portugal. Through the analysis of the recording of a concert held in December 1997, this article aims to present some of the most striking characteristics of Antoine Sibertin-Blanc's practice as an improviser.

KEYWORDS: Antoine Sibertin-Blanc; Improvisation; Organ; Gregorian Chant; Évora.

Introdução

A figura de Antoine Sibertin-Blanc está associada de forma indelével ao ressurgimento do órgão em Portugal no século XX. A sua acção pedagógica, inicialmente no Centro de Estudos Gregorianos criado por Júlia d'Almendra em 1953¹ – entretanto convertido no actual Instituto Gregoriano de Lisboa – e posteriormente na Escola Superior de Música de Lisboa, permitiu a formação de várias gerações de alunos, entre os quais se contam muitos dos organistas e professores de órgão presentemente activos. Paralelamente, exerceu uma actividade regular enquanto concertista e foi organista da Sé Patriarcal de Lisboa, desde a instalação do grande órgão Flentrop em 1965, até pouco antes da sua morte em 2012.

Apesar da importância do seu trabalho ser reconhecida de forma generalizada, a vida e obra de Antoine Sibertin-Blanc não foram objecto de um estudo aprofundado, tendo sido apenas publicados recentemente pequenos trabalhos, quer de natureza biográfica,² quer abordando a sua actividade no âmbito do acompanhamento litúrgico.³ A faceta de improvisador – patente em muitos dos seus concertos, mas sobretudo evidente no contexto da sua função de organista catedralício – não foi até hoje alvo de qualquer estudo, apesar de ter motivado inúmeras manifestações de admiração, ao longo da sua vida em Portugal.

Antoine Sibertin-Blanc nasceu a 16 de Julho de 1930, em Paris, onde, entre 1945 e 1954, frequentou a Escola César Franck, obtendo o diploma em Órgão e Improvisação na classe de Édouard Souberbielle (1899–1986). Após ter ocupado lugares de mestre de capela e organista nas igrejas parisienses de La Madeleine e Saint-Merry, partiu em 1956 para o Luxemburgo, onde assumiu a titularidade do órgão da igreja de Saint-Joseph. Em 1960 foi convidado por Júlia d'Almendra, fundadora e directora do Centro de Estudos Gregorianos (CEG), para leccionar nessa escola de música sacra.

A actividade lectiva de Sibertin-Blanc desenvolveu-se ininterruptamente desde aquela data até à sua aposentação em 2003. Em 1976, o CEG converteu-se no Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL), passando a ser uma escola pública de ensino de música, cujo currículo incluía Canto Gregoriano, Modalidade e Latim, para além das disciplinas do plano de estudos adoptado nos conservatórios. O curso de Órgão, que assumira desde o início uma grande importância (sobretudo considerando o estado embrionário em que se encontrava o ensino daquele instrumento em Portugal no princípio dos anos sessenta), desdobrava-se no IGL em dois níveis (Geral e Superior), o que não acontecia no Conservatório Nacional de Lisboa, mesmo após a Experiência Pedagógica de 1976. Com a criação da Escola Superior de Música de Lisboa

1 Domingos Peixoto, *Júlia d'Almendra e o movimento organístico em Portugal* (Lisboa, By the Book, 2017), pp. 65-77.

2 Domingos Peixoto, «Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012): O construtor da escola portuguesa de Órgão», *Glosas*, 7 (2013), pp. 46-9.

3 João Vaz, «O som da Sé Patriarcal de Lisboa no final do século XX: Os cânticos do Pe. Manuel Luís e os acompanhamentos de Antoine Sibertin-Blanc», *Revista portuguesa de musicologia*, nova série, 1/1 (2014), pp. 97-112.

(ESML) em 1983, o Curso Superior de Órgão do IGL (incluindo o seu professor) foi absorvido por aquela nova instituição. Do currículo do Curso de Órgão do IGL (e da sua componente superior entretanto integrada na ESML), fazia parte, entre outras, a disciplina de Acompanhamento e Improvisação, então inexistente em qualquer outro estabelecimento português de ensino de música.

A improvisação no panorama organístico francês do início do século XX

No contexto da música erudita ocidental, o órgão é o único instrumento que manteve até hoje a prática da improvisação como parte integrante da formação.⁴ Esta presença – que, noutros instrumentos, se perdeu à medida em que a escrita musical se foi tornando mais prescritiva – deveu-se em grande parte à função «utilitária» do organista enquanto colaborador (ou mesmo protagonista) na liturgia. Neste contexto, a improvisação, para além de se submeter à temática do momento litúrgico em que se insere, tem a sua duração limitada pela acção do cerimonial e o seu «som» determinado, não só pelo gosto musical vigente, como pelas características dos próprios instrumentos. Ao longo da história, a improvisação ao órgão, mais do que constituir uma espécie de manifestação espontânea das capacidades do executante, resulta assim da adaptação a um conjunto de circunstâncias (pelo menos, instrumentais) específico.

[...] organ improvisers do ultimately fit into developments and currents in western music in general. What is more, they have done so for centuries, for it is a natural part of their profession. This is partly related to their task in the church, where the length of the music required in the service cannot be determined in advance, but it is also due to the fact that each organ sounds at its best in the music for which it is intended – in other words, due to the uniqueness of each organ.

[em última análise, os organistas improvisadores adaptam-se aos desenvolvimentos e às correntes na música ocidental em geral. Mais do que isso, têm-no feito ao longo de séculos, dado que é uma parte natural

4 Sobre a evolução da improvisação no órgão, ver Hans Fidom, «Improvisation: The Emancipation of an Ancient Musical Skill», in *The Haarlem Essays: Celebrating Fifty International Organ Festivals*, editado por Paul Peeters (Bonn, J. Butz Verlag, 2014), pp. 351-364: «through the advent of concert halls and the associated demand by the public to know beforehand what was to be expected, the score gradually acquired the position it still has as the embodiment of a composition's identity. One of the effects of this development is that, ever since, music making with and without scores has become sharply distinct. Consequently, the term improvisation often has a pejorative undertone, as a manner of making music that is not to be taken seriously – it is no coincidence that jazz is often described as *light* music. The skill of making music without a score, and therefore with a considerable input from the musician, has nevertheless survived, particularly among musicians directly or indirectly involved with the organ.» [através do advento das salas de concerto e da inerente exigência por parte do público de saber antecipadamente o que será esperado, a partitura adquiriu gradualmente a posição que ainda hoje tem como encarnação da identidade do compositor. Um dos efeitos deste desenvolvimento é que, desde então, fazer música com ou sem partitura tornou-se marcadamente diferente. Consequentemente, o termo improvisação tem frequentemente uma conotação pejorativa, como uma maneira de fazer música que não é para ser levada a sério – não é por coincidência que o jazz é muitas vezes descrito como música *ligeira*. A capacidade de fazer música sem partitura, e por consequência com uma contribuição considerável do intérprete, tem sobrevivido apesar de tudo, em particular entre músicos directa ou indirectamente ligados ao órgão]. Tradução do autor, itálicos do original.

da sua profissão. Isto está parcialmente relacionado com a sua tarefa na Igreja, onde a duração da música necessária para o ofício não pode ser determinada antecipadamente, mas também é devido ao facto de que cada órgão soa melhor na música para a qual foi concebido – por outras palavras, é devido ao carácter único de cada órgão.⁵

Por outro lado, sobretudo desde meados do século XVIII, à medida que a partitura se ia progressivamente assumindo como um texto «fixo» da obra – dando cada vez menos espaço ao intérprete para, no momento da execução, intervir de forma extemporânea no resultado final – a improvisação adquiria também gradualmente um estatuto independente, aproximando-se de uma espécie de «composição em tempo real». Esta tendência foi particularmente notória em França no final do século XIX: a prática da improvisação era parte integrante do estudo do órgão, sobrepondo-se frequentemente à interpretação de repertório. As aulas de César Franck (1822–90) no Conservatório de Paris, onde leccionou entre 1872 e 1890, eram frequentemente vistas mais como aulas de composição ao órgão – ou seja, de improvisação – do que de execução. Quando Charles-Marie Widor (1844–1937) se passou a ocupar da classe de Órgão do Conservatório, em Dezembro de 1890 (na sequência da morte acidental de Franck no mês anterior), uma maior ênfase passa a ser posta na interpretação (sublinhando, nomeadamente, a necessidade de estudar obras de Johann Sebastian Bach), sendo a improvisação uma disciplina autónoma que beneficiava simultaneamente do conhecimento formal proporcionado pelo estudo das grandes obras e da técnica adquirida na preparação da sua execução.⁶ Esta visão da improvisação prevaleceu no Conservatório de Paris com os professores que sucederam a Widor (que abandonou o ensino do órgão em 1896, para assumir a classe de Composição), especialmente com Marcel Dupré (1886–1971), que leccionou entre 1926 e 1954.

No período em que Antoine Sibertin-Blanc realizou os seus estudos de órgão em Paris (e, de resto, durante grande parte do século XX) a obra mais influente no domínio da improvisação ao órgão em França era o *Traité d'improvisation à l'orgue* de Marcel Dupré.⁷ Professor de órgão no Conservatório, discípulo de Widor, titular do grande órgão Cavallé-Coll da igreja de Saint Sulpice em Paris (sucendo aquele em 1936⁸) e reconhecido como notável executante e improvisador, Dupré definiu uma série de «leis de execução ao órgão» – expostas no seu *Méthode d'orgue*⁹ – que, de certa forma, cristalizam toda uma tradição desenvolvida desde as últimas décadas do século XIX.

5 Fidom, «Improvisation» (ver nota 4).

6 Ver Andrew Thomson, *The Life and Times of Charles-Marie Widor (1844-1937)* (Oxford, Oxford University Press, 1987), pp. 45-53.

7 Marcel Dupré, *Traité d'improvisation à l'orgue* (Paris, Alphonse Leduc, 1925).

8 Na realidade, Widor nunca deteve oficialmente o cargo de organista titular em Saint Sulpice. Em Janeiro de 1870, com apenas vinte e cinco anos, foi nomeado organista «provisório», posição que manteve até 1933 (Thomson, *The Life and Times* (ver nota 6), p. 17).

9 Marcel Dupré, *Méthode d'orgue* (Paris, Alphonse Leduc, 1927).

Marcel Dupré encarava a improvisação, desde logo, como uma variante não escrita da composição. Falando de grandes compositores do passado, como Haendel, Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Liszt ou Franck, afirma:

Il n'est pas surprenant que ces grands compositeurs aient possédé le don d'improvisation qui est, tout comme la composition, un phénomène essentiellement cérébral. De même que les yeux de celui qui déchiffre précèdent ses doigts, de même la pensée du bon improvisateur devance ses mains. Il est facile de reconnaître celui qui se laisse guider par ses doigts. Il ne peut se tenir en équilibre entre la banalité et l'incohérence. Il parle pour ne rien dire et devient vite insupportable à entendre.

[Não é surpreendente que estes compositores tenham possuído o dom da improvisação que é, tal como a composição, um fenómeno essencialmente cerebral. Tal como os olhos daquele que lê à primeira vista precedem os seus dedos, assim o pensamento do bom improvisador antecede as suas mãos. É fácil reconhecer aquele que se deixa guiar pelos seus dedos. Não se consegue manter em equilíbrio entre a banalidade e a incoerência. Fala para nada dizer e torna-se rapidamente insuportável de ouvir.]¹⁰

O improvisador deveria, assim, ter um treino no campo da harmonia e da composição tão completo e servido por uma técnica de tal forma sólida, que as suas improvisações deveriam soar como obras escritas. Assim, o tratado de Dupré, após alguns exercícios preliminares, aborda toda uma série de técnicas e formas (de complexidade e dimensão crescentes) a serem usadas na improvisação: prelúdio-coral, tocata, prelúdio, fuga, suite, tema e variações, sinfonia, etc. No entender do autor, o improvisador deveria ser capaz de conceber uma obra de grandes dimensões envolvendo vários temas e fazendo uso de todos os recursos do órgão.

Por outro lado, o Apêndice do *Traité d'improvisation* (intitulado «Offices catholiques») é dedicado à função do organista no âmbito da liturgia, a qual Dupré considera que exige forçosamente a prática da improvisação.

L'organiste du grand-orgue d'une église catholique est forcé d'être improvisateur: il doit jouer fréquemment de courts interludes et souvent ne sait, lorsqu'il commence, combien de temps lui sera réservé. C'est pourquoi il préfère improviser plutôt que de s'arrêter au milieu d'un morceau, lorsque le service l'exige.

[O organista do grande órgão de uma igreja católica tem forçosamente que ser um improvisador: deve tocar frequentemente curtos interlúdios e muitas vezes não sabe, quando começa, quanto tempo lhe será reservado. Por esse motivo prefere improvisar, em vez de parar no meio de uma peça porque o serviço assim o exige.]¹¹

Para além do acompanhamento do canto e de uma intervenção de maior fôlego no início ou final das celebrações, a participação do órgão na liturgia católica é – e já o era na

10 Dupré, *Traité d'improvisation* (ver nota 7), p. [iv] (tradução do autor).

11 Dupré, *Traité d'improvisation* (ver nota 7), p. 134 (tradução do autor).

primeira metade do século XX (antes do Concílio Vaticano II) – frequentemente resumida a curtas intervenções em momentos «mortos» das missas ou ofícios. Dupré elenca uma série de ocasiões onde o órgão pode substituir-se ao canto (versos ímpares do *Kyrie*, versos pares do *Gloria*, etc.), chamando a atenção para a curta duração desses versículos instrumentais:

La forme du Verset est tellement réduite que l'on serait tenté de dire qu'il ne peut être un morceau de musique [...]. En 20 secondes, on peut donner un sens à un Verset. 40 à 50 secondes représentent la durée moyenne. Un Verset d'une minute et demie paraît prendre, à l'office, les proportions d'un morceau. La difficulté est donc de donner dans un temps si court l'impression d'un «tout».

[A forma do verso [de órgão] é de tal forma reduzida que seríamos tentados a dizer que não pode ser considerado uma peça musical [...]. Em 20 segundos é possível dar um sentido a um versículo. 40 a 50 segundos representam a duração média. Um verso de um minuto e meio parece assumir, no ofício, as proporções de uma peça. A dificuldade é, pois, dar num tempo tão curto a impressão de um «todo».]¹²

No universo da liturgia católica, o canto gregoriano assume uma importância especial como fonte de material temático para a música de órgão. No campo da improvisação, quer no caso da alternância com versos cantados, quer na elaboração de intervenções instrumentais independentes, o uso de motivos retirados das melodias gregorianas cria uma ligação especial com o momento litúrgico.

Le Chant Grégorien fournit une mine mélodique d'une richesse incomparable dans laquelle l'organiste a, comme nous l'avons vu, le *devoir* de puiser. Nombre d'Antiennes et d'Hymnes peuvent être utilisés à la manière d'un Choral. Mais on peut aussi ne leur emprunter qu'un ou deux fragments caractéristiques, qui peuvent n'être ni l'un ni l'autre le début du thème [...]

[O canto gregoriano fornece um manancial melódico de uma riqueza incomparável no qual o organista tem, como vimos, o *dever* de se abastecer. Numerosas antífonas e hinos podem ser utilizados à maneira de um coral. Mas pode-se-lhes também retirar apenas um ou dois fragmentos característicos, que podem não ser, nem um nem outro, o princípio do tema [...]]¹³

É fácil de deduzir que, independentemente da capacidade de improvisar obras de grande dimensão e complexidade, a maior parte da actividade improvisatória de qualquer organista se manifestava – tal como se manifesta hoje – nessas curtas intervenções no contexto da liturgia e que a utilização de motivos retirados do canto gregoriano permitia estabelecer facilmente uma ligação com a liturgia do dia.

12 Dupré, *Traité d'improvisation* (ver nota 7), p. 135 (tradução do autor).

13 Dupré, *Traité d'improvisation* (ver nota 7), p. 135 (itálico do original; tradução do autor).

A utilização de melodias gregorianas favorecia também o recurso a harmonias modais, uma das marcas do idioma organístico francês do início de Novecentos. Dupré define, para a improvisação no contexto do ofício litúrgico, limites claros que não devem ser ultrapassados – «le style devra en être toujours sobre et recueilli» (o estilo deverá ser sempre sóbrio e recolhido¹⁴) –, chegando ao ponto de indicar quais as fórmulas rítmicas que se deviam evitar: «c'est par un mauvais choix des rythmes, que l'improvisation de l'organiste risque de choquer les fidèles» [é através de uma má escolha de ritmos que a improvisação do organista se arrisca a chocar os fiéis].¹⁵ Finalmente, o compositor faz algumas recomendações acerca da registação, aconselhando, também aqui, uma certa parcimónia nas mudanças de timbres ao longo de uma mesma peça.

Que l'organiste laisse le souvenir d'avoir faire entendre une pièce jouée avec des Flûtes, une autre avec des Fonds, une autre avec des Mixtures, ou d'avoir fait admirer dans telle autre le timbre d'un magnifique jeu d'anche. L'orgue joue un rôle en partie décoratif et il doit en être de chaque morceau comme des rosaces de cathédrale dont l'une paraît rouge, l'autre bleue, l'autre violette, bien qu'elles soient en réalité multicolores. C'est de cette admirable sobriété dans la richesse que l'improvisateur doit s'inspirer.

[Que o organista deixe a recordação de ter feito ouvir uma peça tocada com as flautas, outra com os fundos, outra com as misturas, ou de ter feito admirar noutra ainda o timbre de um magnífico registo de palheta. O órgão desempenha um papel em parte decorativo e deve ser, em cada peça, como as rosáceas de uma catedral, das quais uma parece vermelha, outra azul, outra violeta, apesar de serem na realidade multicolores. É nesta sobriedade dentro da riqueza que o improvisador se deve inspirar.]¹⁶

Apesar da sua reputação internacional, Marcel Dupré não ficou imune a críticas, mesmo em França. Pondo de parte a posição extrema de Charles Tournemire (1870–1939), cujos biliosos comentários nas suas *Mémoires* atingem paroxismos de ódio,¹⁷ vários organistas parisienses manifestavam algum distanciamento de Dupré, sobretudo no que diz respeito ao seu rigor extremo que, para alguns, mascarava uma certa falta de flexibilidade e de musicalidade.

14 Dupré, *Traité d'improvisation* (ver nota 7), p. 137 (tradução do autor).

15 Dupré, *Traité d'improvisation* (ver nota 7), p. 138 (tradução do autor). São apresentados, como exemplos a evitar na igreja, os ritmos ♩ ♪ ♫ e ♬.

16 Dupré, *Traité d'improvisation* (ver nota 7), p. 138 (tradução do autor).

17 Tournemire escreve, nas suas *Mémoires*: «M. Marcel Dupré, organiste connaissant très bien le métier, n'est qu'un "artisan". Un artisan sans goût, ne visant qu'au succès malhonnête, corrompant [...] Il y a là un grand danger pour l'avenir de "l'école" d'orgue française; car la jeunesse musicale se consacrant à l'étude de l'instrument-roi est entre les mains (et les pieds!) de ce cabotin... professeur d'orgue au conservatoire de Paris!» [O Sr. Marcel Dupré, organista bem conhecedor da profissão, não é mais do que um «artesão». Um artesão sem gosto, visando apenas o sucesso desonesto, corrupto. Há ali um grande perigo para a «escola» de órgão francesa; uma vez que a juventude musical que se consagra ao estudo do instrumento-rei está entre as mãos (e os pés!) deste cabotino... professor de órgão no conservatório de Paris!], cit in. Vincent Warnier e Renaud Machart, *Les grands organistes du XX^e siècle* (Paris, Buchet Chastel, 2018), p. 37 (aspas do original, tradução do autor).

Destaca-se, nesse contexto, a figura de Édouard Souberbielle (1899–1986). Tendo realizado os seus estudos na Schola Cantorum de Paris, Souberbielle veio a ensinar nessa instituição e, mais tarde, na École Supérieure de Musique César Franck e no Institut Catholique de Paris, formando vários organistas franceses da geração seguinte, como Michel Chapuis (1930–2017), Francis Chapelet (n. 1934), André Isoir (1935–2016), para além de Antoine Sibertin-Blanc. Dotado de uma vasta cultura, tinha um particular interesse pela música antiga, pelos instrumentos históricos (algo pouco comum na sua geração) e mesmo pelas línguas e culturas estrangeiras.¹⁸ A sua abordagem à música de órgão – combinando uma rigorosa disciplina de estudo com uma grande flexibilidade ao nível do tempo e da articulação – divergia frequentemente da rigidez quase dogmática dos princípios de Dupré.¹⁹ Tendo sido aluno de Souberbielle na École César Franck, Sibertin-Blanc, partilhava este gosto pela flexibilidade rítmica.

Antoine Sibertin-Blanc e a improvisação ao órgão em Portugal

No início dos anos 1960, quando Antoine Sibertin-Blanc chegou a Lisboa, a actividade organística em Portugal era praticamente inexistente. As tentativas (nem sempre bem sucedidas), desenvolvidas desde o início do século XX, para a criação de uma classe de órgão no Conservatório Nacional²⁰ não tinham conseguido preencher as lacunas criadas pelo desaparecimento das principais estruturas produtoras da música sacra – e, em particular, da música de órgão – na sequência da extinção do Seminário Patriarcal e dos conventos masculinos, ordenada em 1834 pelo recém-implantado regime liberal.²¹

18 É de referir, neste contexto, o artigo sobre o órgão histórico da Capela da Universidade de Coimbra (Édouard Souberbielle, «Visita ao órgão da Capela Real da Universidade de Coimbra», *Canto Gregoriano*, 104 (1982), pp. 6-16).

19 Souberbielle (com quem tive a oportunidade de estudar durante as Semanas Gregorianas de Fátima de 1984 e 1985) podia passar muito tempo em torno da resolução dos problemas técnicos de um só compasso, mas debruçava-se com frequência sobre questões como o tempo, a ornamentação ou a articulação. A sua flexibilidade neste último campo é confirmada pelo testemunho do seu discípulo Nicolas Gorenstein (1952-2014), em relação à abordagem das colcheias repetidas no tema da *fughetta* de Johann Sebastian Bach sobre *Dies sind die heiligen zehn Gebot* BWV 679, em relação às quais Dupré propunha a aplicação de um mecânico *staccato* «à moitié» (substituindo cada colcheia por uma semicolcheia seguida de uma pausa de igual valor): «Cette façon de jouer, musicalement indéfendable, qui n'a même strictement aucun sens, était pourtant considérée par Dupré comme la "façon correcte" respectant les "lois d'exécution à l'orgue". Souberbielle n'insista pas, ce n'était pas la peine» mais il se permit alors la seule remarque qu'il me fit jamais à ce sujet: "Dupré a fait beaucoup de mal à l'orgue".» [Esta maneira de tocar, musicalmente indefensável, que estritamente não tem mesmo nenhum sentido, era, no entanto, considerada por Dupré como a «maneira correcta» respeitando as «leis da execução ao órgão». Souberbielle não insistiu, não valia a pena; mas permitiu-se então a única observação que alguma vez me fez sobre o assunto: «Dupré fez muito mal ao órgão»], Alexis Galpérine, *Édouard Souberbielle: un maître de l'orgue* (Sampzon, Éditions Delatour, 2013), p. 262 (aspas do original, tradução do autor).

20 Ver Domingos Peixoto, *Apontamento sobre o Curso de Órgão do Conservatório Nacional: Da criação à experiência pedagógica* (Aveiro, edição do autor, 2017).

21 O decreto de 28 de Maio de 1834, que ditou a extinção imediata de todos os conventos, mosteiros, colégios e outras instituições dependentes das ordens regulares, teve consequências severas nos mecanismos de produção de música sacra em Portugal. O Conservatório Nacional, criado em 1835, apesar de reter muitas das estruturas (e dos docentes) do Seminário Patriarcal, descontinuou tudo o que tinha a ver directamente com a música sacra, incluindo

No campo da organaria, o panorama era igualmente desolador. No início do século XX, a actividade organeira em Portugal tinha quase desaparecido,²² com a eventual excepção da figura de Augusto Joaquim Claro (1864-1917), cuja oficina sediada em Braga construiu diversos instrumentos com materiais importados de França e da Alemanha.²³ Augusto Claro foi o autor do primeiro órgão usado no Conservatório Nacional, o qual foi instalado em 1926, mas substituído em 1933 por um outro fabricado pela firma alemã Sauer-Walcker, que ainda subsiste actualmente.²⁴ Os instrumentos importados durante a primeira metade de novecentos foram raros (salientando-se, pela sua dimensão, o órgão Rieger instalado no convento de Montariol em 1908²⁵ e o órgão Tamburini construído em 1938 para a nova igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa) e o restauro de órgãos históricos só então começava a dar os seus primeiros passos, através de algumas intervenções impulsionadas pela então designada Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.²⁶

Embora em 1953 já estivesse em funcionamento uma classe de Órgão no Conservatório Nacional, a criação de um curso de Órgão no Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa assumia uma importância especial, porque encarava o ensino do instrumento na perspectiva de uma futura utilidade no contexto da prática litúrgica. Ainda durante a década de 1950, é adquirido um instrumento originalmente construído por Friedrich Hermann Lürkemüller em 1890, que é instalado pela firma João Sampaio e Filhos. Este órgão viria a ser posteriormente intervencionado por Barthelémy Formentelli com vista à introdução de uma harmonização mais «clássica» e à sua transformação num instrumento mais vocacionado para o ensino.²⁷

o órgão. Os músicos que continuaram a produzir música para a Igreja após 1834 (muitos dos quais mantendo as suas posições profissionais, após terem jurado fidelidade à Rainha, na sequência do decreto de amnistia de 27 de Maio de 1834) eram ainda frutos directos ou indirectos das estruturas do Antigo Regime (ver João Vaz, *O órgão em Portugal no final do Antigo Regime: A obra de Frei José Marques e Silva (1782-1837)* (Lisboa, CESEM / Colibri, 2023), pp. 48-9). É precisamente no último quartel do século XIX (quando aquela geração de músicos já não se encontrava activa) que se acentua o declínio da qualidade técnica da música praticada nas igrejas (ver João Vaz, «O verso de órgão em Portugal (1620-1870): Do canto de órgão à ópera italiana», in *Paisagens sonoras em expansão: novas sonoridades / novas escutas*, coordenado por Vanda de Sá, Rodrigo Teodoro de Paula, Antónia Fialho Conde (Barreiro, Margem da Palavra, 2023), pp. 457-64).

22 Ver Manuel Valença, *A arte organística em Portugal: Depois de 1750* (Braga, Editorial Franciscana, 1995), pp. 357-66.

23 Ver Sousa Viterbo, *Subsídios para a história da música em Portugal* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932), pp. 131-3. Este autor indica apenas a data de nascimento: «É natural da freguesia da Insua, concelho de Penalva do Castelo, districto de Viseu, tendo nascido em 1864», p. 131).

24 O instrumento de Claro tinha sido originalmente construído para o palácio dos Condes de Castro Guimarães, em Cascais, tendo sido desmontado em 1912 (ver Peixoto, *Apontamento* (ver nota 20), pp. 33-52). A sua instalação no salão nobre do Conservatório Nacional em 1926 terá sido feita por funcionários seus, que garantiram o funcionamento da firma até ao início da década de 1940 (informações dadas por José Rodrigues dos Santos).

25 Este instrumento, com dois teclados e pedaleira e vinte e cinco registos, foi totalmente destruído após a ocupação do edifício pelos militares, na sequência da implantação da República em 1910 (ver Manuel Valença, «O órgão “Rieger” e a música sacra em Montariol», *Itinerarium – Revista quadrimestral de cultura*, Ano XXV, 103 (1979), pp. 39-73).

26 *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais: Restauro de órgãos*, n.º 121, 1965.

27 A intervenção de Formentelli, ocorrida já na década de 1960, incluiu a adição de um segundo teclado, a ampliação do âmbito da pedaleira até 27 notas e a transformação de alguns registos (incluindo a introdução de uma *Soubasse*

As aulas regulares de órgão começaram em 1955. No entanto, dada a curta permanência dos diversos professores envolvidos ao longo desses primeiros anos,²⁸ não foi possível implementar uma estratégia de ensino consequente a médio prazo antes do final de 1960, com a chegada de Antoine Sibertin-Blanc, que a partir de então se ocupou continuamente do ensino do órgão naquela instituição.

O ensino da improvisação e da harmonização ao teclado ministrado no Centro de Estudos Gregorianos veio a materializar-se na disciplina de Acompanhamento e Improvisação que, no Instituto Gregoriano de Lisboa, viria a integrar o plano curricular do curso de Órgão, estendendo-se desde os últimos anos do curso geral até ao final do curso superior. Este plano curricular funcionou até às transformações decorrentes da implementação do decreto-lei n.º 310/1983, que conduziu à reforma do ensino artístico e à criação das Escolas Superiores de Música.²⁹ A partir de então, a disciplina de Acompanhamento e Improvisação ficou «dividida» entre o nível secundário do curso de órgão do Instituto Gregoriano de Lisboa e os três anos do Bacharelato da Escola Superior de Música de Lisboa.³⁰

No entanto, apesar desta transformação administrativa, as aulas de Órgão e de Acompanhamento e Improvisação de ambos os cursos eram ministradas nas instalações do IGL e pelo mesmo professor, o que proporcionou uma certa continuidade no ensino até Sibertin-Blanc deixar definitivamente de leccionar no IGL, ficando exclusivamente afecto à ESML.³¹ À data da sua chegada a Portugal, a preparação de Antoine Sibertin-Blanc destacava-se no panorama dos organistas activos no país: o domínio da pedaleira, o conhecimento de um repertório vasto ou a própria experiência na registação eram, então, características pouco

16' na pedaleira), assim como a revisão de toda a harmonização numa perspectiva mais «clássica» (Peixoto, *Júlia d'Almeida* (ver nota 1), pp. 84-90).

28 Geneviève de La Salle, em 1955/56, Jean Guillou, em 1956/57 e 1957/58, e os seus substitutos, Claude Terrasse e Germaine Chaignol, em 1958/59, e Pierre Gazin em 1959/60 (Peixoto, *Júlia d'Almeida* (ver nota 1), pp. 94-103).

29 O Instituto Gregoriano de Lisboa foi criado pelo decreto-lei n.º 568/76, cuja redacção refere a nova instituição como a oficialização do já existente Centro de Estudos Gregorianos: «O estabelecimento cuja oficialização se determina através do presente diploma conta já no seu activo com mais de vinte anos de difícil mas valioso labor, no domínio da música litúrgica» (Decreto-Lei n.º 568/76, *Diário da República*, I Série, n.º 167, 19/VII/1976, pp. 1587-8). Os planos curriculares só seriam, no entanto, definidos através de diplomas posteriores, sobretudo a portaria n.º 725/84 (*Diário da República*, I Série, n.º 216, 17 de Setembro de 1984, p. 2873), que apresenta planos curriculares detalhados para o Instituto Gregoriano de Lisboa (incluindo três anos de Acompanhamento e Improvisação no curso complementar de Órgão), inseridos na reforma determinada pelo decreto-lei n.º 310/83 (*Diário da República*, I Série, n.º 149, 1 de Julho de 1983, pp. 2387-95).

30 O ensino desta disciplina na Escola Superior de Música de Lisboa sofreu também várias alterações desde a sua criação. Nascida no Instituto Gregoriano de Lisboa, como um prolongamento natural da disciplina ministrada no curso geral, o seu funcionamento na Escola Superior de Música de Lisboa foi condicionado pelo facto de vários alunos terem tido a sua formação anterior noutros estabelecimentos, como o Conservatório Nacional, onde o ensino da improvisação não constava dos planos curriculares. O plano curricular actual da Licenciatura inclui um ano de Técnicas de Acompanhamento e dois anos de Improvisação, para além de unidades curriculares opcionais de Baixo Contínuo e de Improvisação no Século XX.

31 Antoine Sibertin-Blanc passou a estar abrangido pelo regime de dedicação exclusiva na ESML em 2001.

comuns.³² Por esse motivo, rapidamente se tornou presença habitual em quase todas os eventos organísticos em Lisboa, como os ciclos de recitais no órgão Flentrop da Sé Patriarcal (oferecido pela Fundação Calouste Gulbenkian ao Cabido da Catedral lisboeta e instalado em 1965), ou o concerto inaugural do órgão da Igreja da Pena.³³ Foi, no entanto, como organista da Sé de Lisboa, que Sibertin-Blanc se tornou mais amplamente conhecido. As cerimónias pontificais eram frequentemente transmitidas pela rádio ou pela televisão, mostrando a uma audiência alargada uma forma de participação musical na liturgia invulgar na época em Portugal. Foi aí que a preparação de Sibertin-Blanc no domínio da improvisação – a característica que mais o distinguia dos restantes organistas activos em Portugal – se manifestou de forma mais evidente. Embora muitas vezes incluísse improvisações nos seus recitais (normalmente como extras), foi sobretudo no âmbito da liturgia que mais praticou essa actividade, criando breves introduções aos cânticos, tocando pequenos interlúdios nos momentos «mortos», ou fazendo intervenções mais alargadas no final das celebrações. A circunstância de, na Sé de Lisboa, o órgão estar situado na Capela-Mor, à vista da assembleia, contribuía também para atrair a atenção de um vasto público para aquelas manifestações.

Para além do facto de a prática da improvisação ao órgão ser praticamente inexistente em Portugal na época – o que já lhe conferia um estatuto de excepção – a linguagem harmónica de Antoine Sibertin-Blanc, mesmo no domínio do simples acompanhamento litúrgico, rapidamente se tornou inconfundível. A sua formação, evidentemente marcada pelo neomodalismo francês do início do século XX, transparecia, desde logo, nas harmonizações de melodias modais.³⁴ No caso particular do canto gregoriano, os acompanhamentos de Sibertin-Blanc, revelavam uma absorção da tradição estabelecida em França, nomeadamente por Jean Parisot³⁵ (1861–1923) e Henri Potiron³⁶ (1882–1972), e uma sólida prática adquirida enquanto organista de coro em Paris.

A linguagem harmónica das improvisações de Antoine Sibertin-Blanc oscilava frequentemente entre o tonalismo e o neomodalismo, mantendo no entanto um direccionamento de tipo tonal, mesmo num contexto harmónico modal.³⁷ Encadeamentos como i–IV–i(I) ou i–IV–v–i(I) eram especialmente favorecidos, uma vez que punham em evidência a terceira

32 Considere-se, entretanto, a figura de Filipe Rosa de Carvalho (1892–1980), que inaugurou o órgão da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa em 1938 e foi professor de órgão no Conservatório Nacional entre 1936 e 1950. Esta não deixa de ser, no entanto, uma situação excepcional no panorama português da época.

33 Ver, por exemplo, *Música latina para órgão* (programa do ciclo de concertos na Sé Patriarcal), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, ou Sergio Vartolo, *Breve história do órgão* (programa do concerto inaugural do órgão da Igreja da Pena) (Lisboa, Sociedade Astória, 1970).

34 Ver Vaz, «O som da Sé Patriarcal» (ver nota 3), pp. 103–8.

35 Jean Parisot, *L'accompagnement modal du Chant Grégorien* (Paris, Librairie de l'Art Catholique, 1914).

36 Henri Potiron, *Leçons pratiques d'accompagnement du Chant Grégorien* (Tournai, Société de Saint Jean l'Évangéliste, 1933).

37 Observações como esta (referentes à linguagem harmónica e outros aspectos da técnica de improvisação e das estratégias pedagógicas de Antoine Sibertin-Blanc) são, excepto indicação expressa em contrário, fruto da observação directa, a que tive acesso enquanto aluno e, mais tarde, colega.

maior do acorde de subdominante aliada à ausência de sensível no acorde de dominante, criando um ambiente típico dos acompanhamentos das melodias em *protus* autêntico ou plagal e permitindo ao mesmo tempo uma movimentação do baixo em saltos de quarta e quinta, que acentuava o direccionamento harmónico.

Apesar desta predilecção pela harmonia modal, as aulas de Acompanhamento e Improvisação de Antoine Sibertin-Blanc incidiam sobretudo num domínio da linguagem tonal, trabalhado inicialmente através de exercícios simples (encadeamentos, modulações e transposições) e subseqüentemente através de realizações de baixos cifrados e harmonizações de melodias de diversos tipos. Este tipo de trabalho era constante ao longo do curso e ocupava grande parte das provas dos exames anuais, como se pode depreender do seguinte excerto do exame de 2004/2005 do segundo ano de Acompanhamento e Improvisação, na ESML (Ex. 1):

Baixo cifrado ⁺⁴ 6 ⁶/₈ 5 — # 4 ⁺⁶ # 5 ⁷/₄

⁺⁴ 6 ⁺⁶ 5 ⁶/₈ 7 ⁶/₈ ⁶/₄ # 7 5 — #

Harmonização de coral

Outra melodia

Exemplo 1. Excertos do exame do 2.º ano de Acompanhamento e Improvisação (Escola Superior de Música de Lisboa, 6 de Julho de 2005)³⁸

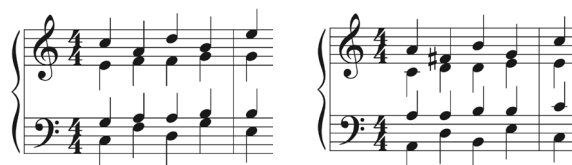
No entanto, nos exercícios de improvisação livre, Sibertin-Blanc encorajava a ambiguidade tonal/modal, o que transparecia no desenho de muitos dos temas fornecidos aos alunos (Ex. 2).

38 Os excertos constantes nos exemplos 1 e 2 foram copiados do original manuscrito de Antoine Sibertin-Blanc usado na referida prova. O exame incluía ainda uma transposição do baixo cifrado à segunda maior inferior, uma variação sobre o coral e uma improvisação livre designada como «Fantasia livre sobre os vários registos».



Exemplo 2. Temas para improvisação livre usados nas aulas por A. Sibertin-Blanc

Nos seus acompanhamentos e improvisações de carácter mais modal, Sibertin-Blanc manifestava uma evidente preferência por harmonias triádicas simples, resultando as dissonâncias sobretudo da condução das vozes.³⁹ Um traço típico das suas improvisações eram os encadeamentos I-IV-ii-V-iii, etc. (Ex. 3a), com acordes no estado fundamental e, consequentemente, com saltos de quarta e terceira no baixo. Esses encadeamentos eram mais frequentemente usados no modo menor, mantendo as já referidas terceira maior no acorde de subdominante e terceira menor no acorde de dominante: i-IV-II-v-III, etc. (Ex. 3b).



Exemplos 3a e 3b. Encadeamentos usados por A. Sibertin-Blanc

Este tipo de harmonia – acordes simples (frequentemente no estado fundamental), com eventual distorção das funções tonais e com dissonâncias provocadas por apogiaturas, notas de passagem, escapadas, etc. – coincide com muitos dos esquemas harmónicos propostos por Parisot e Potiron para o acompanhamento de melodias gregorianas, como se pode ver nesta harmonização do *Agnus Dei XVIII* (Ex. 4):

Exemplo 4. *Agnus Dei XVIII* (harmonização de Gregory Ould)⁴⁰

39 Ver Vaz, «O som da Sé Patriarcal» (ver nota 3), pp. 103-8.

40 Gregory Ould, «L'accompagnement rythmique du plain-chant», *Revue gregorienne* (Janeiro-Feveireiro 1913), p. 23 (cit in. Parisot, *L'accompagnement* (ver nota 35), p. 20).

A inclinação de Sibertin-Blanc por uma linguagem harmónica relativamente conservadora era acompanhada por uma preferência por registações de pendor neoclássico. A título de exemplo, pode-se apontar que, no órgão Flentrop da Sé de Lisboa, as registações que tinha pré-estabelecidas para a maioria dos acompanhamentos e improvisações⁴¹ estavam organizadas seguindo um crescendo bastante «clássico»⁴² (8', 8'+4', 8'+4'+2', 8'+4'+2'+Cheio, etc.). Na composição dos «cheios» nunca incluía registos com terceiras (como a Sesquialtera) e raramente usava as palhetas fora do *tutti*, com excepção da Trombeta 8' e Bombarda 16' da pedaleira. Os seus registos solísticos preferidos eram a Sesquialtera do primeiro teclado (Positivo), composta com o Tapado 8' e a Flauta de chaminé 4', ou o Regal 8' do quarto teclado (Positivo de peito) ou, com menos frequência o Fagote 8' do Positivo e o *Cornet décomposé* (Flauta de chaminé 8', Tapadinho 4', Dozena 2 2/3' e Décima sétima 1 3/5') do Grande Órgão. A Charamela 8' do terceiro teclado (Expressivo) – na realidade um Oboé com carácter inequivocamente romântico – era raramente usada num contexto solístico. Naturalmente, esta tendência para fórmulas mais clássicas de registação era mais óbvia nas improvisações realizadas em órgãos históricos.⁴³

O concerto na Sé de Évora em 13 de Dezembro de 1997

A improvisação – por oposição à interpretação de música previamente escrita – pressupõe um tipo diferente de interacção entre o executante e o ouvinte, na medida em que este não pode prever o que vai ouvir. Por outro lado, o carácter espontâneo de uma improvisação faz com que a sua análise *a posteriori* seja muitas vezes difícil, ou mesmo impossível. É certo que algumas obras para órgão que hoje integram o repertório de concerto resultaram da transcrição de improvisações, o que permite compreender retrospectivamente o processo inerente à sua criação. No entanto, a esmagadora maioria das improvisações feitas ao órgão tem uma vida efémera, desvanecendo-se logo após o seu momento de «utilidade». A facilidade dos processos de gravação – que aumentou exponencialmente a partir das últimas décadas do século XX – veio proporcionar a possibilidade de um olhar analítico sobre algumas improvisações que, de outra forma, teriam ficado esquecidas.

O objecto da presente observação foi a gravação de um concerto realizado na Sé de Évora no dia 13 de Dezembro de 1997, protagonizado por Antoine Sibertin-Blanc (que tocou no órgão «renascentista»⁴⁴ daquela Catedral) e pelo Coro Gregoriano de Évora, dirigido por Filipa

41 O órgão Flentrop da Sé Patriarcal de Lisboa, apesar de possuir 51 registos distribuídos por quatro teclados e pedaleira, dispõe apenas de seis combinações livres gerais e seis combinações livres individuais para cada teclado.

42 O termo «clássico» é aqui usado no sentido estritamente organístico, referindo-se à estética dos instrumentos anteriores à concepção sinfónica do século XIX, e não com a conotação estilística que habitualmente lhe é atribuída.

43 É interessante verificar que a utilização de registações neoclássicas, assim como de uma linguagem harmónica mais conservadora, era também comum nas improvisações de Michel Chapuis e de Francis Chapelet, ambos igualmente discípulos de Édouard Souberbielle.

44 O epíteto de «renascentista» é frequentemente aplicado ao órgão do coro alto da Sé de Évora, devido à data (1562) gravada no cadeiral, que é provavelmente contemporâneo da caixa do instrumento. No entanto, muitos

Taipina. O programa do concerto incluía peças do Ofício⁴⁵ e Missa⁴⁶ da Vigília de Natal, todas elas precedidas por curtos prelúdios improvisados ao órgão. Ao todo, foram executadas catorze improvisações, com a duração média aproximada de um minuto e meio.

Improvisação	Duração
Prelúdio à Antífona «Judea et Jerusalem»	1'07"
Prelúdio à Antífona «Hodie scietis»	1'07"
Prelúdio à Antífona «Crastina die»	1'26"
Prelúdio à Antífona «Dominus veniet»	1'01"
Prelúdio à Antífona «Crastina erit»	1'22"
Prelúdio ao Responsório «Hodie scietis»	1'20"
Prelúdio à Antífona «Orietur sicut sol»	1'34"
Prelúdio à Antífona «Asperges me»	1'32"
Prelúdio ao Intróito «Hodie scietis»	1'44"
Prelúdio ao Gradual «Hodie scietis»	1'32"
Prelúdio ao Aleluia «Crastina die»	1'29"
Prelúdio ao Ofertório «Tollite portas»	1'46"
Prelúdio à Comunhão «Revelabitur»	2'04"
Prelúdio a «Ite, Missa est»	2'23"

Tabela 1. Duração das improvisações no concerto de 13 de Dezembro de 1997

Improvisação	Final	Nota inicial (melodia)
Prelúdio à Antífona «Judea et Jerusalem»	lá M (lá)	lá (original: sol)
Prelúdio à Antífona «Hodie scietis»	si, m (ré,)	ré, (original: dó)
Prelúdio à Antífona «Crastina die»	fâ# m (fâ#)	fâ# (original: lá)
Prelúdio à Antífona «Dominus veniet»	mi m (mi)	mi (original: ré)
Prelúdio à Antífona «Crastina erit»	si, M (si,)	si, (original: dó)
Prelúdio ao Responsório «Hodie scietis»	sol M (sol)	sol (original: fâ)
Prelúdio à Antífona «Orietur sicut sol»	lá, M (lá,)	lá, (original: sol)
Prelúdio à Antífona «Asperges me»	ré M (ré)	ré (original: sol)
Prelúdio ao Intróito «Hodie scietis»	fâ m (fâ)	fâ (original: ré)
Prelúdio ao Gradual «Hodie scietis»	lá m (lá)	sol-si-lá
Prelúdio ao Aleluia «Crastina die»	lá M (lá)	lá (original: sol)
Prelúdio ao Ofertório «Tollite portas»	lá m (mi)	mi
Prelúdio à Comunhão «Revelabitur»	mi m (mi)	mi (original: ré)
Prelúdio a «Ite, Missa est»	ré M	lá (original: sol)

Tabela 2. Relação entre os acordes finais das improvisações e o início das melodias, no concerto de 13 de Dezembro de 1997

elementos, incluindo o teclado someiros e parte da tubaria, foram significativamente alterados no século XVIII por Pascoale Gaetano Oldovini (ver João Vaz, «The 'Renaissance' organ in the Cathedral of Évora (Portugal): Origin and Transformations», *The Organ Yearbook*, XLV (2016), pp. 9-22).

45 *Antiphonale monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum Confoederatum Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus monachis restitutum* (Paris - Tournai - Roma, Desclée et Socii, 1934), pp. 232-4.

46 *Graduale triplex: Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum Neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum* (Solesmes - Paris, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979), pp. 38-41, 708, 821.

Estes curtos prelúdios improvisados, para além de garantirem uma alternância entre o órgão e o coro durante o concerto, tinham a dupla função de estabelecer junto do público uma relação facilmente identificável com a melodia gregoriana que iria ser cantada e de preparar a subsequente entrada do coro.⁴⁷ Assim, todas as improvisações principiam com uma referência (mais ou menos literal) às primeiras notas da respectiva melodia gregoriana e terminam na nota inicial da melodia (ou seja, a nota que o coro deveria atacar, em seguida).

Para uma melhor compreensão da forma como é utilizado o material retirado das melodias gregorianas, apresenta-se em seguida uma breve análise de três das improvisações realizadas ao longo do concerto, respectivamente sobre as antífonas «Hodie scietis», «Crastina erit» e «Orietur sicut sol».

O *Prelúdio à Antífona «Hodie scietis»*,⁴⁸ a segunda intervenção do órgão no concerto, é baseado na melodia constante no *Antiphonale monasticum*:

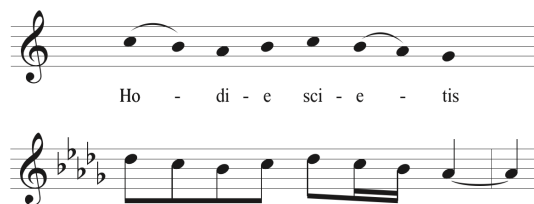
2 Ant.
VIII a



H o- di- e sci- e- tis * qui- a ve-ni- et Do-mi-nus : et ma-ne vi-de-bi- tis glo- ri- am e- jus.

Figura 1. Antífona «Hodie scietis», *Antiphonale monasticum* (ver nota 45)


O início da improvisação cita literalmente a entoação da antífona, com uma ligeira alteração rítmica (Ex. 5):



Ho - di - e sci - e - tis

Exemplo 5. A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à antífona «Hodie scietis»*, c. 1

O início deste motivo (cinco primeiras notas), quer com a estrutura interválica original (a), quer transformada com a terceira maior (a'), surge mais duas vezes ao longo da improvisação (Ex. 6):

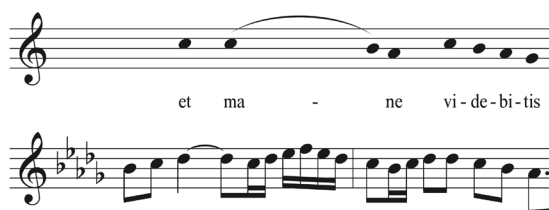


Exemplo 6. A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Hodie scietis»*, cc. 3-6

47 Esta última função era particularmente importante no contexto específico deste concerto, dado que o Coro Gregoriano de Évora tinha sido formado há pouco tempo e era constituído por alunas da então Academia de Música Eborense, cuja preparação no âmbito do canto gregoriano e experiência de actuar em público eram naturalmente limitadas (informações dadas por Filipa Taipina).

48 A transcrição desta improvisação é apresentada em apêndice, no final deste artigo.

A secção central da improvisação afasta-se do material temático, embora com sugestões do desenho inicial e uma certa insistência no encadeamento I-IV-I, cuja ressonância do modo de ré lhe confere um sabor inequivocamente modal. O processo é seguramente usado para evitar o carácter mais «tonal» do oitavo modo, no qual a melodia gregoriana está escrita. O final da improvisação faz uma referência livre ao penúltimo hemistíquio da antífona, «et mane videbitis» (Ex. 7) e termina, não na final do modo, mas sim no acorde menor que contém a nota inicial da melodia, de forma a permitir um encadeamento mais fácil com a intervenção vocal subsequente.



Exemplo 7. A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Hodie scietis»*, cc. 8-9

A quinta improvisação do concerto⁴⁹ precedeu a antífona «Crastina erit»:



Figura 2. Antífona «Crastina erit», *Antiphonale monasticum* (ver nota 45)

Tirando partido da agilidade melódica proporcionada pela registação escolhida (meio registo de tiple, com a Corneta de 4 por ponto sobre o Flautado de 12 e a Oitava real), a improvisação principia com uma citação, numa versão ornamentada, do início da antífona («Crastina erit vobis salus, dicit Dominus»):



Exemplo 8. A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Crastina erit»*, cc. 2-4

Embora não haja mais citações da melodia litúrgica, uma referência às notas repetidas e ao intervalo de terceira menor reminiscentes do desenho inicial é feita mais adiante (Ex. 9).

⁴⁹ A transcrição integral desta improvisação é apresentada em apêndice, no final deste artigo.

A peça termina num acorde de si bemol maior, preparando a entrada do coro (a antífona foi cantada no modo de sol transposto em fá).



Exemplo 9. A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Crastina erit»*, cc. 6-8

A sétima improvisação do concerto⁵⁰ precedeu a Antífona «Orietur sicut sol»:

Figura 3. Antífona «Orietur sicut sol», *Antiphonale monasticum* (ver nota 45)

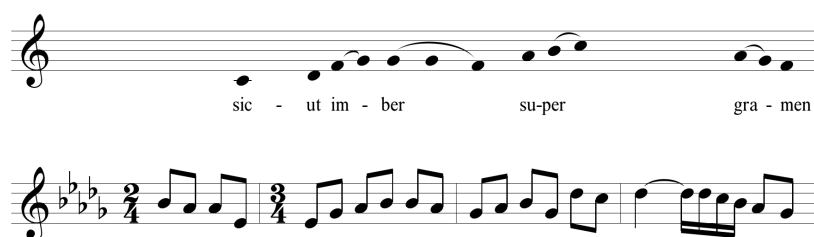
O início da melodia é apresentado, numa versão livremente ornamentada, nos primeiros compassos da improvisação (Ex. 10). Também aqui, a utilização da Voz humana leva a uma predominância da voz superior, embora a natureza do registo favoreça desenhos menos angulosos.⁵¹

Exemplo 10. A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Orietur sicut sol»*, cc. 1-3

O motivo da entoação («Orietur») surge ainda duas vezes imerso na teia melódica da improvisação (Ex. 11). Uma referência velada a uma outra passagem da antífona («sicut imber super gramen») surge na secção final da improvisação (Ex. 12), que termina com uma cadência plagal sobre o lá bemol que conduz à subsequente entrada do coro (a antífona é cantada no modo de sol transposto em lá bemol).

50 A transcrição integral desta improvisação é apresentada em apêndice, no final deste artigo.

51 De salientar que a Voz humana do órgão da Sé de Évora é, como sucede na esmagadora maioria dos órgãos portugueses, um registo labial ondulante (como a *Voce umana* italiana), e não uma palheta (como a *Voz humana* espanhola, a *Voix humaine* francesa ou a *Vox humana* germânica).

Exemplo 11. A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Orietur sicut sol»*, cc. 10-1 e 23-4Exemplo 12. A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Orietur sicut sol»*, cc. 19-22

Tendo em conta a natureza do concerto de 13 de Dezembro de 1997 (canto gregoriano alternado com pequenas intervenções de órgão), o risco de a percepção do público ser de alguma monotonia só poderia ser evitado através da variedade das intervenções do órgão, entretanto limitadas pela sua curta duração e pela obrigatória submissão temática às melodias gregorianas. A escolha da registação desempenha aqui um papel importante e, como se viu anteriormente, os três exemplos analisados apresentam registações diferentes: Flautado de 12 e Oitava real, Corneta e Voz humana). Resulta evidente, da audição da gravação do concerto, uma intenção de obter variedade através da registação, procurando explorar ao máximo a paleta sonora do instrumento. A disposição actual do órgão da Sé de Évora é a seguinte:⁵²

Manual (dó1, ré1, mi1, fá1, sol1, lá1 – dó5)

Flautado de 24

Flautado de 12

52 Nomenclatura presente nas etiquetas colocadas durante o restauro executado em 1966-67 por Dirk Andries Flentrop (1910-2003), a partir de fragmentos de etiquetas anteriores. Para uma melhor compreensão, indica-se o texto literal das etiquetas e a especificação de cada registo (cf. Maarten Albert Vente & Dirk Andries Flentrop, «The Renaissance Organ of Évora Cathedral, Portugal», *The Organ Yearbook*, I, 1970, pp. 5-19): «Flautado de 24» (metal 16'; dó₁-fá₁, si₁, madeira; dó₁-fá₁ 8'); «Flautado de 12» (metal 8'; dó₁-fá₁ madeira); «Oitava Real» (metal 4'); «Quinta Real» (metal 2 2/3'); «Dec. quinta y Dec. setima» (metal 2', 1 3/5'); «Cheio de Registos» (dó₁-dó₃ 1 3/5', 1', 1', 2 2/3'; dó₃#-dó₅ 4', 2 2/3', 2', 1 1/3'); «Flauta de pa° da man esqr» [dó₁-dó₃] (madeira 8', dó₁-fá₁, 4'); «Corneta de 4 por ponto» [dó₃#-dó₅] (4', 2 2/3', 2', 1 3/5'); «Voz humana» [dó₃#-dó₅] (metal 8' afinado abaixo do Flautado de 12); «Trompeta Real da man esqr» [dó₁-dó₃] (palheta horizontal 8'); «Clarim da man dir» [dó₃#-dó₅] (palheta horizontal 8').

Oitava real
 Quinta real
 Décima quinta e Décima sétima
 Cheio de registos [IV]
 Flauta de pau da mão esquerda [dó1-dó3]
 Corneta de 4 por ponto [dó#3-dó5]
 Voz humana [dó#3-dó5]
 Trompeta real da mão esquerda [dó1-dó3]
 Clarim da mão direita [dó#3-dó5]

Pedal (dó1, ré1, mi1, fâ1, sol1, lá1)

Permanentemente acoplado ao manual, sem registos

A tabela seguinte permite avaliar a utilização dos recursos tímbricos do órgão da Sé de Évora, durante o concerto de 13 de Dezembro de 1997.

Improvisação	Registação
Prelúdio à Antífona «Judea et Jerusalem»	Flautado de 24, Flautado de 12, Oitava real, Quinta real, Décima quinta e Décima sétima, Corneta de 4 por ponto, Clarim da mão direita
Prelúdio à Antífona «Hodie scietis»	Flautado de 12, Oitava real
Prelúdio à Antífona «Crastina die»	Flautado de 12, Voz humana
Prelúdio à Antífona «Dominus veniet»	Flautado de 24, Oitava real
Prelúdio à Antífona «Crastina erit»	Flautado de 12, Flauta de pau da mão esquerda, Oitava real, Corneta de 4 por ponto
Prelúdio ao Responsório «Hodie scietis»	Flautado de 12, Oitava real, Cheio de registos + Corneta de 4 por ponto
Prelúdio à Antífona «Orietur sicut sol»	Flautado de 12, Voz humana
Prelúdio à Antífona «Asperges me»	Flautado de 24, Oitava real + Flautado de 12
Prelúdio ao Intróito «Hodie scietis»	Flautado de 12, Oitava real, Quinta real, Cheio de registos, Clarim da mão direita + Trompeta real da mão esquerda
Prelúdio ao Gradual «Hodie scietis»	Flautado de 12, Voz humana
Prelúdio ao Aleluia «Crastina die»	Oitava real
Prelúdio ao Ofertório «Tollite portas»	Flautado de 24, Flautado de 12, Oitava real, Quinta real, Cheio de registos + Corneta de 4 por ponto
Prelúdio à Comunhão «Revelabitur»	Flautado de 24, Flautado de 12, Oitava real, Quinta real, Cheio de registos, Corneta de 4 por ponto, Clarim da mão direita
Prelúdio a «Ite, Missa est»	Flautado de 12, Oitava real, Corneta de 4 por ponto, Trompeta real da mão esquerda, Clarim da mão direita

Tabela 3. Registações utilizadas no concerto de 13 de Dezembro de 1997

Praticamente todos os recursos do instrumento são explorados ao longo do concerto. Quatro improvisações apresentam registos de carácter solístico (Corneta, Clarim e Voz humana), quatro desenvolvem-se sobre os fundos (Flautado de 24, Flautado de 12 e Oitava real, em diferentes combinações) e seis utilizam registações fortes. Neste último grupo é de salientar o uso da Décima quinta e Décima sétima (onde a presença da terceira tem um efeito muito particular) e a inclusão das palhetas ou da Corneta no «cheio».⁵³ A sucessão das diversas registações – com as registações fortes no início e no fim e as sonoridades mais pormenorizadas distribuídas ao longo do concerto – parece revelar uma intenção de criar um percurso *forte-piano-forte*, semelhante ao que se encontra nas *suites* francesas para órgão, do século XVII.

Conclusão

Embora em traços muito gerais, este artigo pretende apresentar algumas das características mais marcantes da prática de Antoine Sibertin-Blanc enquanto improvisador. Sendo, durante grande parte da sua permanência em Portugal, o único organista com uma formação específica nesse campo, a sua acção, junto dos alunos ou do público, foi marcante e influenciou largamente o panorama organístico português da segunda metade do século XX. A própria presença do canto gregoriano na improvisação (nomeadamente no contexto litúrgico) veio a tornar-se gradualmente em algo mais «natural», para executantes e ouvintes.

O ensino do órgão em Portugal sofreu grandes transformações a partir da última década do século passado. A multiplicação por todo o país de escolas com ensino especializado do órgão, o alargamento do ensino do órgão aos escalões etários mais baixos, o crescente número de jovens organistas cuja formação se fez (pelo menos parcialmente) no estrangeiro, a criação de cursos superiores de órgão fora de Lisboa,⁵⁴ ou a própria sucessão de Sibertin-Blanc na docência no Instituto Gregoriano e na Escola Superior de Música de Lisboa, foram alguns dos factores que levaram ao desenvolvimento de diferentes visões do ensino do órgão e da improvisação. O número actual de estudantes de órgão em Portugal, desde a iniciação ao nível superior, tem vindo a aumentar exponencialmente e o ensino da improvisação – assim como, embora em menor escala, o do canto gregoriano – é, neste momento, uma realidade em várias escolas do país. Esta realidade, sem dúvida fruto do somatório dos esforços individuais de tantos ao longo de muitos anos, seria seguramente diferente sem a presença continuada do Instituto Gregoriano de Lisboa (herdeiro do Centro de Estudos Gregorianos) e da acção pedagógica e artística de Antoine Sibertin-Blanc ao longo de quase meio século.

53 A título de curiosidade, pode referir-se que a inclusão ocasional de registos com terceiras, como o *Cornet*, no «cheio» (contrária ao princípio do *Plein jeu* francês clássico) era também frequente nas improvisações de Michel Chapuis em órgãos históricos.

54 De salientar, neste contexto, a criação em 1996, no Porto, da licenciatura em Música Sacra (entretanto suspensa) na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, no Porto, que veiculou um ensino inspirado fundamentalmente na estrutura nas *Hochschulen für Kirchenmusik* alemãs, onde o estudo do canto gregoriano e a prática da improvisação são extremamente valorizados.

Apêndice 1

A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Hodie sciētis»* (reconstituição da improvisação realizada na Sé de Évora em 13 de Dezembro de 1997)

Adagio

Órgão

Flautado de 12, Oitava real

4

8

Apêndice 2

A. Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Crastina erit»* (reconstituição da improvisação realizada na Sé de Évora em 13 de Dezembro de 1997)

Adagio

Órgão

Flautado de 12. Oitava real. Corneta de 4 por ponto

Più mosso

accel.

5

10

15

Apêndice 3

Sibertin-Blanc, *Prelúdio à Antífona «Orietur sicut sol»* (reconstituição da improvisação realizada na Sé de Évora em 13 de Dezembro de 1997)

Adagio

Órgão

Flautado de 12, Voz humana

4

8

13

20

rit. a tempo

rit. a tempo rit.