

CÉCILE CHAMINADE (1857-1944)

Música para Órgão



No panorama da obra de Cécile Chaminade, a produção para Órgão, não é muito significativa pela quantidade de obras, mas merece-nos a atenção pela qualidade que revela, numa sintonia entre a dimensão da liturgia em que estreitamente se inspira e o sentido de serviço que representa para os organistas dedicados ao serviço litúrgico, em tempos em que o Órgão era o protagonista, para não dizermos único representante da música nas celebrações, quer da liturgia oficial quer da expressão devocional do povo, até à reforma litúrgica operada a partir do Concílio Vaticano II.

1. Dados biográficos

Cécile Louise Stéphanie Chaminade nasceu na localidade de Batignolles-Monceau, nos arredores de Paris, a 8 de Agosto de 1857, no seio de uma família da alta burguesia, descendente de uma linhagem de marinheiros e oficiais, mas marcada pela vivência da música. Recebeu de sua mãe, cantora e pianista de mérito, as primeiras aulas de Piano, quando esta lhe notou o ouvido impressionante e uma grande sensibilidade para a música, bem como o conhecido compositor Georges Bizet, amigo da família, que a apelidava de “meu pequeno Mozart”. Por volta dos 10 anos, a instâncias de Bizet, foi ouvida pelo pianista Félix Le Couppey que se ofereceu para a acolher na sua classe do Conservatório de Paris. No entanto, seu pai não era favorável a tal rumo na vida da filha, por o considerar impróprio de uma menina da sua classe, permitindo, após insistência do próprio Georges Bizet, que pudesse estudar privadamente com professores do Conservatório; assim, a pequena Cécile teve oportunidade de frequentar as classes de Piano de Félix Le Couppey, Violino de Martin Pierre Marsick, a quem acompanhou por várias vezes ao Piano, e Composição de Marie Gabriel Augustin Savard e Benjamin Godard. Desde os sete anos procurou experimentar a arte da composição, escrevendo pequenas peças, inspiradas no seu imaginário infantil, nomeadamente os seus gatos,

cães e bonecas. Em 1869, com doze anos, deu um concerto com obras suas e uns dez anos mais tarde, em 1878, face à reacção altamente favorável da imprensa às suas actuações como acompanhadora, na Sala Pleyel, salão frequentado pela elite parisiense, um concerto organizado pelo seu professor, Félix Le Couppey, era inteiramente preenchido com obras suas.

Esta actuação marcou o início da ascensão como compositora e tornou-se o arquétipo dos concertos que daria ao longo da sua carreira, predominantemente dedicados às suas obras: em 1880, apresentava o *Trio em sol menor*, op. 11; em 1881, a Société Nationale de Musique apresentava a *Suíte orquestral*, num programa ao lado de obras de Eduard Lalo, César Franck e Théodore Dubois, que foi interpretada no ano seguinte nos Concerts des Champs-Élysées e depois nos célebres “Concerts Populaires” dirigidos por Jules Pacheloup. Durante as décadas de 1870 e 1880, após o falecimento de seu pai, iniciou uma carreira internacional, dando recitais em França, Suíça, Bélgica e Holanda; no ano de 1892, estreou-se em Inglaterra, aonde regressaria para diversas actuações, onde gozou do especial acolhimento da Rainha Vitória e onde se tornou bastante popular.¹ Ao mesmo tempo, no Conservatório de Paris, recebia o apoio de Isidor Philipp, Director do Departamento de Piano do conceituado estabelecimento de formação musical. Foi casada com o editor musical Louis-Mathieu Carbonel, mas levando vidas separadas – algo particularmente frequente na época – e vivendo um amor meramente platónico, porventura devido à idade avançada do cônjuge, e foi a sua única experiência matrimonial, até porque Cécile Chaminade vivia, como muitas outras compositoras do seu tempo, o drama do conflito entre uma vida familiar, confinada aos deveres do lar, então considerada normal, e a vida de compositor não tão consentânea com os cânones e as convenções da vida social parisiense; entre as duas opções Chaminade optava claramente por esta, como confessa numa curiosa entrevista com o compositor luso-americano John Philippe Sousa: “O casamento deve adaptar-se à carreira. Quando se trata de um homem, tudo isto é compreendido e previsto. Mas se for uma mulher, perturba as normas, as convenções, as acomodações habituais, e isto destrói a arte de uma mulher. Mesmo que eu tenha sido casada e hoje me encontre viúva, creio que é difícil conciliar a vida doméstica com a vida artística. Uma mulher deve escolher uma ou outra coisa”.²

¹ Segundo referia o *London's Daily Chronical*, de 24 de junho de 1892, “tanto enquanto compositora como enquanto pianista, seu êxito foi inquestionável”.

² Cit. em FLORENCE LAUNAY, *Compositrices-Pianistes en France au XIX siècle*, Éditions Fayard, Paris, 2006, p. 71-72. Na pág. 115 desta obra, a autora, oferece um curioso testemunho acerca das convenções sociais da época nestes termos: “Pensemos e proclamemos que a mulher deve, acima de tudo, dedicar-se ao lar. É o mais correcto. Mas, antes de mais, é preciso que tenha um lar. E basta que o trabalho feminino, seja ele qual for, não siga uma tendência mórbida para o feminismo como elemento inspirador, mas represente algo que contribui para a vida familiar, que signifique independência e dignidade da existência, até que a família esteja consolidada. Nunca deverá ser um factor que absorva ou afaste a mulher das suas funções naturais, normais, funções em cuja realização de bom grado ela encontrará sempre as melhores hipóteses de satisfação pessoal, de estima dos outros e da própria autoestima” (MARGUERITE, Tante, *La Femme qui réussit. Professions féminines*, Ed. Albin Michel, Paris, s. d., p. 298).

A sua carreira musical foi-se incrementando e, em 1908, realizou vinte e cinco recitais, com salas cheias, em doze cidades dos Estados Unidos, em palcos como Carnegie Hall, Symphony Hall, Academy of Music com a nascente Orquestra de Filadélfia, recebendo um caloroso acolhimento do público americano – apesar de algumas críticas negativas derivadas claramente de preconceitos sexistas – indo ao ponto de inspirar a fundação de mais de uma centena de clubes musicais denominados "Chaminade Clubs", por iniciativa de grupos de mulheres, que procuravam promover a condição feminina no mundo das artes, até porque a sua obra se mostrava particularmente adequada à execução em ambiente familiar.³ Aquando desta digressão, Cécile Chaminade, de quem Liszt terá dito "ela faz-me lembrar Chopin", será anfitriã num almoço com a presença do Presidente Theodore Roosevelt.

A produção de Cécile Chaminade para Piano consiste fundamentalmente em peças que preenchem um florescente mercado – especialmente para os editores – destinado a músicos de salão ou a quantos tocavam apenas em família e não queriam profundidade nem complexidade de pensamento; baseadas numa melodia graciosa, formas simples, texturas claras e uma exploração habilidosa e sincera do género e que com *virtuosismo fácil*, eram frequentemente desenhadas para soar mais difíceis do que realmente eram. Como observa Norman Demuth, Cécile Chaminade sabia, de uma forma quase genial, exatamente o que e como compor para pianistas de capacidade moderada. O facto de a sua música complementar graciosamente a de Fauré, compositor que ela não teria tido escrúpulos em tentar imitar, não atingindo a profundidade inata deste compositor, conseguiu igualá-la em elegância, beleza melódica e lirismo.⁴ Porém, além desta música acessível a executantes e ouvintes, que granjeando-lhe popularidade e garantindo encomendas das editoras, o que contribuía para suportar os encargos económicos da família, após o falecimento de seu pai, compôs obras notáveis como a *Sonata em Dó menor*, op. 21, *Seis Études de Concert* op. 35 e o *Concertstück em Dó# menor*, op. 40 para Piano e Orquestra, que rapidamente se tornaria extraordinariamente popular.⁵ A estas

³ Foi esta popularidades que favoreceu os seus contratos com as editoras que lucravam consideravelmente na edição e venda das suas partituras. Florence Launay dá-nos um interessante panorama das relações entre compositores e os editores que, pagando aos compositores quantias bastante reduzidas pelas suas obras, ficando com todos os direitos, até sobre reedições e edições noutros países – sem contar com as numerosas transcrições que escapavam aos direitos de autor – acabavam por obter autênticas fortunas dependentes da resposta do mercado, um pouco como acontece actualmente com a indústria discográfica e mesmo editorial. Como exemplo, por uma partitura em que a respectiva autora poderia receber, em momento alto da sua popularidade, a quantia de 12.000 francos, o editor poderia obter 60.000 francos numa edição de 30.000 exemplares. (Cfr. FLORENCE LAUNAY, *o. cit.* p. 120-125).

⁴ Cfr. CALLUM MAC DONALD, Booklet do CD *Piano music by Cécile Chaminade*, Ed. Hyperion Records, CDH 55197, London 1992.

⁵ Nesta obra, em cuja composição pode ter sido assessorada pelo seu cunhado, o célebre pianista Moritz Moszkowsky, não é difícil reparar que se numa grande proximidade à obra homónima de Carl Maria von Weber, *Konzertstück em Fá menor* op. 79 (também designada como *Concertstück*), pelo estilo *brilhante* que caracteriza ambas e a utilização predominante da região aguda do teclado, apesar de a obra de Weber (que estudei em tempos) me parecer, estruturalmente e no desenvolvimento das ideias, bastante mais

obras deveremos acrescentar música de câmara, nomeadamente os *Trios* com Piano, música vocal, incluindo música sacra como os *Poèmes évangéliques* op. 99 para Coro feminino e Piano e a *Missa para duas vozes iguais e Órgão*, op. 167, música para Órgão de que falaremos adiante e ainda o *Concertino para Flauta em Ré maior*, op. 107, escrito como obra de concurso para o Conservatório de Paris. No campo da música vocal merecem especial relevo as canções, denominadas *Méodies*, área em que Cécile Chaminade possuía mais do que um talento meramente simpático: as suas *méodies* revelam uma verdadeira frescura de inspiração, um domínio impecável da prosódia e da forma curta, um sentido de voz reforçado por uma escrita pianística que apoia e envolve a linha da voz.⁶ Chaminade escreveu a maioria das suas cerca de 140 canções entre 1890 e 1910. No entanto, é menos a predilecção de um género em que se gostaria de confinar a ambição da compositora do que uma atividade essencialmente de consumo, assumida com uma perfeição inspirada de que encontrava exemplo no seu amigo Emanuel Chabrier. Entre outras obras, o bailado *Callirhoé* foi estreado em Marselha, a 16 de Março de 1888, com enorme êxito, e posteriormente representado mais de duzentas vezes, em variados palcos, com relevo para o Metropolitan Opera de Nova Iorque; *Les Amazones*, sinfonia lírica para coro e orquestra, sobre um poema de Grandmougin, foi estreada em Antuérpia, a 18 de Abril de 1888. O seu catálogo completo contará um total de mais de quatrocentas obras.

Cécile Chaminade recebeu inúmeras distinções em França e no estrangeiro: em 1888 e 1892, foi homenageada pela Académie Française; em 1897, pela Rainha Vitória, recebendo a Medalha do Jubileu da monarca inglesa; foi agraciada com a *Coroa de Louros* do Conservatório de Atenas e com o Colar da Ordem de Chefakat pelo Sultão Abdul Hamid II, do Império Otomano. Em 1913, foi eleita Cavaleiro Ordem Nacional da Legião de Honra, França, pela primeira vez concedida a uma compositora. Foi pioneira nas gravações em gramofone [disco], tendo registado, em Londres, em Novembro de 1901, sete das suas composições. Estes registos fonográficos encontram-se entre as gravações de música de Piano mais procuradas por colecionadores, embora tenham sido recentemente reeditadas em CD; registou também obras em “rolos” de gravação, muito em voga na primeira metade do séc. XX. À medida que os anos iam passando, compunha cada vez menos, marcada por problemas de saúde: aos cinquenta e sete anos, 1907,

elaborada. A obra de Cécile Chaminade resulta um tanto repetitiva apesar de particularmente brilhante e com uma bela orquestração.

⁶ Cf. Condé, G., “Cécile Chaminade, une vestale de la musique” no booklet da gravação realizada por Anne Sophie von Otter, *Mots d’amour; Chaminade, Méodies*. Ed. Deutsche Grammophon. *Méodie* é a designação francesa equivalente ao alemão *Lied*, para voz solista ou coro, acompanhados ao Piano. Como refere a cantora Katharina Kammerloher, “o que mais fascina na arte de Cécile Chaminade é a sua imensa paleta estilística. Desde a maior simplicidade (*Chanson naïve*) à abordagem humorística do folclore (*Sevilian Serenade*), da ênfase schumanniana (*Ausência*) ao charme argentino do Impressionismo (*Roulis des greves*), da elegância da música de salão (*Madrigal*) ao ar de coragem ao estilo de Strauss (*Retrato*), nunca deixa de me surpreender pelo seu estilo sempre pessoal” (KATHARINA KAMMERLOHER, booklet do CD *Saisons d’amour*, Ed. MDG, 908 2288-6 (2023).

concordou em assumir a gestão de um Hospital, abandonando completamente a música. Após a Primeira Guerra mundial, deixou as apresentações em público, e compunha ocasionalmente; exausta pela corrida incessante, descalcificada pelos excessos de uma dieta vegetariana mal desenhada, teve de amputar um pé em 1936, retirando-se para Monte Carlo, onde viria a falecer, completamente esquecida por um mundo que a idolatrara como uma verdadeira estrela, no dia 13 de Abril de 1944, sendo aí sepultada. Mais tarde foi trasladada para o Cemitério de Passy, na cidade de Paris, onde repousam agora os seus restos mortais.

Tal como sucedeu com outras compositoras, a sua música foi votada ao esquecimento na segunda metade do século XX, com excepção das obras mais importantes e algumas canções, sendo o *Concertino para Flauta em Ré maior*, op. 107 a sua peça mais popular atualmente.⁷ Da inadaptação ao estilo de vida e à música dos inícios do século XX, tal como outras compositoras, nos fala ela num tom particularmente amargurado: “Tenho uma arte bastante diferente do que hoje se chama arte. Havia melodia, harmonia, ritmos variados, desenvolvimento, longo ou curto, do tema ou dos temas principais! Tudo isto é atraente e, para mim, a arte tem de ser atraente e não uma punição que aceitamos mais ou menos resignadamente [...] Confesso que não me consigo adaptar mais à música moderna do que à pintura, arquitetura, poesia, literatura ou moralidade.⁸ Contra aquelas correntes de opinião desfavoráveis que marcaram a sua obra, motivadas sobretudo por questões de ideológicas de género, se ergueu o compositor Ambroise Thomas que, já em 1878 dizia: "Não se trata aqui de uma menina que compõe; estamos perante uma compositora”.

Nos tempos mais recentes vem sendo dadas a conhecer muitas das suas *mélodies* e algumas das composições para Piano vêm recebendo favorável acolhimento da crítica e a edição discográfica, mesmo com grandes intérpretes vem olhando e oferecendo ao grande público a qualidade e generosidade de uma obra que efectivamente merece ser mais conhecida. A sua música caracteriza-se por uma escrita clara, fácil, melódica, sem vulgaridade, que lembra um pouco o estilo de Félix Mendelssohn-Bartholdy, com alguns toques de arcaísmo; os ataques na obra pianística soam sempre muito distintos, como em Liszt ou Saint-Saëns; a sua inspiração nunca é banal e nisto, sem ser necessário evocar a melancolia que frequentemente ocorre ou, pelo contrário, a firmeza dos ritmos, podemos dizer que apresenta um estilo pessoal. Por fim, a escrita harmónica, mesmo não revelando o estilo inovador que despontava em Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré

⁷ É impressionante a quantidade de interpretações que podemos encontrar desta obra, mesmo pelos Flautistas mais conceituados da actualidade. Trata-se de uma obra breve, mas muito bela, composta em 1907, como peça destinada a um Concurso de Flauta no Conservatório de Paris, caracterizada por uma escrita clara, brilhante, de sabor modal e com reminiscências do “Intermezzo” da *Carmen* de Bizet (1875), funcionando na perfeição quer com o Piano quer com a Orquestra [que se adivinha da versão pianística] como acompanhamento.

⁸ Cfr. FLORENCE LAUNAY, *o. cit.*, p. 144.

ou Claude Debussy não deixa também de acompanhar os tempos em que viveu: ela brinca habilmente com tudo o que os *Tratados* permitem, escapa ao academicismo, por vezes com uns toques de refinada elegância ou *coqueteria*, mas de vez em quando com surpresas agradáveis por vezes.⁹

2. A obra de Cécile Chaminade para Órgão



A obra de Cécile Chaminade para Órgão não é muito abundante se comparada com as centenas de peças para Piano e de Canções / Mélodies que nos legou. Por seu lado, ao contrário da edição em papel, o registo fonográfico da sua obra para Órgão – quase reduzida à colectânea *La Nef Sacrée* – pelo que pudemos verificar, não mereceu ainda o favor das editoras discográficas, nem sequer se encontra representada em registos colectivos.¹⁰ Composta na época tardia, quando Chaminade tinha deixado praticamente a composição, tendo mesmo sido a última obra impressa, *La Nef Sacrée* foi escrita com claros intuitos litúrgicos, como próprio título indica, bem patentes quer nas designações individuais quer nas indicações que a compositora oferece acerca da sua localização no contexto das celebrações. Foi precedida pelo *Prélude pour Orgue*, op. 78, publicado em 1895,¹¹ e a *Messe pour deux voix égales*, op. 167, para Coro com acompanhamento de Órgão ou Harmónio, publicada em 1927. Dedicado ao compositor e organista Théodore Dubois, *Prélude* é uma obra que revela conhecimentos acerca da técnica organística, não

⁹ Cfr. GERARD CONDÉ, texto incluído no texto incluído no disco *Pièces pour piano*, Editions Enoch, EMI_ La Voix de son Maître, 1980.

¹⁰ No entanto, há algumas disponíveis na plataforma *You Tube*: https://www.youtube.com/watch?v=JX-l-7QcaYM&list=RDJX-l-7QcaYM&start_radio=1 : *Offertoire* (au Christ-Roi); n. 3 de *Quatre Pastorales* (pour la Messe de Minuit); *Marche Funèbre* e *Cortège Nuptial*.

¹¹ *Prélude* foi publicado, na versão para Órgão, como op. 78 e para Piano, como op. 78a. A data de 1895 consta nos dados relativos ao “copyright” inseridas na partitura de Órgão, apresentando as indicações “para Órgão” e “para Piano” no frontispício.

só pela escrita relativa à Pedaleira, mas também no que respeita aos Manuais, já que, ao contrário de muitas obras da época, não encontramos na partitura elementos que apontem para uma escrita marcadamente pianística; ao mesmo tempo, a distribuição dos teclados bem como as indicações de registação, reforçam as características idiomáticas da partitura. Trata-se de uma obra estruturada em três partes – A+B+A’ – onde a parte central, confiada a um Manual II, explora especialmente a região mais aguda, um procedimento que haveremos de encontrar nas obras posteriores. Do ponto de vista do estilo, apresenta uma linguagem de sabor cromático que faz pensar em Max Reger, por exemplo, embora me pareça um tanto incoerente na utilização da modalidade [compare-se o Dó# do c. 1 com o Dó do c. 6 e ss.]. Gozou de enorme popularidade ao ponto de ter sido indicado pela própria Rainha Vitória para constar no repertório a executar no seu próprio funeral.¹² Esta obra anuncia o que poderia ter sido o contributo de Cécile Chaminade para o repertório organístico se ele se tivesse dedicado a ele um pouco mais ao longo da sua actividade criadora.

The image displays three systems of musical notation for an organ piece. The first system is titled "Andante con moto." and includes three staves: "ORGUE." (1st and 2nd manuals), "PÉDALE.", and "1er Clav.". The second system is marked "poco cresc." and the third system continues the musical development. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Por sua vez lado, *La Nef Sacrée* op. 171, com a indicação “para Órgão ou Harmonium”, foi publicada no ano de 1928. Oferece indicações de registação – por vezes pormenorizadas

¹² As cerimónias do funeral da Rainha Victoria, em Janeiro de 1901, incluíram *Prélude* para Órgão, op.78. You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=xg5PUUMcb0I&list=RDxg5PUUMcb0I&start_radio=1

e ricas – claramente relacionadas com a técnica do instrumento, e diversas indicações para o uso da Pedaleira, quase sempre escrita na região grave da mão esquerda,¹³ como em *Marche Funèbre*:



The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is labeled "ôtez Hautbois" and "dolce". The second system is labeled "Voix célestes" and "pp". A "Ped." marking is visible in the bass line of the second system.

ao passo que, em *Cortège Nupcial*, a Pedaleira é escrita em linha independente, embora também, na maior parte, se limite a um reforço da linha do Baixo dos Manuais:



The image shows a musical score for piano accompaniment. It features a main staff with a treble and bass clef, and a separate line for the Pedaleira (Pedal) in the bass register.

Estas indicações – autênticas ou não – que acompanham a edição de *La Nef Sacrée* demonstram que Cécile Chaminade, pela forma como estrutura a própria composição, tinha conhecimentos acerca das potencialidades do Órgão, com dois ou mesmo três Manuais, jogando bastante bem com combinações de diferentes sonoridades, quer a solo, quer em contraste tímbrico, algo já anunciado no *Prelúdio em Dó Menor*. Ao mesmo tempo, estas composições revelam uma componente funcional, com relevo para as celebrações de maior impacto social: Casamentos [*Cortège Nupcial* e *Offertoire pour le Mariage*], Funerais [*Marche Funèbre* e *Offertoire pour le 2 Novembre*] ou o Natal [*Quatre Pastorales pour la Messe de Minuit*]. As *Quatre Pastorales*, seguem a tradição ancestral que marcou a produção europeia para Órgão, relacionada com o ambiente pastoril que rodeia a visita dos pastores de Belém, na narrativa do Evangelho e nas representações do Presépio. Esta forma marcou a obra de muitos compositores desde Girolamo Frescobaldi e Domenico Zipoli, passando por Arcangelo Corelli e Johann Sebastian Bach,

¹³ Evidentemente, ao contrário do *Prélude*, esta obra está pensada para execução em Harmónio, destinada ao uso litúrgico e acessível a executantes menos habilitados. A Pedaleira é aqui facultativa.

até Joseph Rheinberger, César Franck, Mel Bonis, Pietro Alessandro Tonci, Max Reger e Louis Vierne, informando ainda o estilo de muitas outras obras de sabor natalício, desde o Prelúdio de *L'Enfance du Christ* de Hector Berlioz a *La Nativité du Seigneur* de Olivier Messiaen [“Les Bergers”].

The image displays two systems of musical notation. The upper system is for the Hautbois (oboe) part, marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 168. It features a melodic line with some grace notes and a dynamic marking of 'p'. The lower system is for the Piano accompaniment, showing a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex bass line in the left hand, including a 'Ped.' (pedal) marking.

3. Conclusão

Como compreender então o esquecimento a que foram votadas a obra e a personalidade de Cécile Chaminade, quando hoje em dia nos deliciamos com a perfeição, a clareza e a graciosidade que revelam? Como refere Robert Hillink, “a estrela de Chaminade foi-se desvanecendo à luz de muita imprensa negativa, de modo que as suas obras de concerto permanecem largamente ignoradas e ensombradas pela notável produção de peças de carácter e *mélodies* que os críticos do seu tempo tanto detestavam. Tal erro de avaliação revelou-se nefasto e persiste na edição de 1980 do conhecido *New Grove Dictionary of Music*, onde se escreve que ‘apesar do verdadeiro charme e da escrita inteligente de muitas das peças de Cécile Chaminade, elas não ultrapassam a música de salão’. [...] Na opinião da musicóloga Marcia Citron, existe uma série de razões para este declínio: não tendo frequentado o Conservatório, a sua formação musical centra-se na utilização de uma linguagem tendencialmente conservadora, que marcou o seu estilo nas décadas de 1860 e 1870 e se foi mantendo mesmo quando a vanguarda cultural favorecia estilos marcadamente diferentes; mais ainda, embora, numa visão retrospectiva da sua obra, encontremos o testemunho da sua diversidade criativa, Cécile Chaminade preferia as suas peças de exibição e *mélodies*, interpretando-as com mais frequência nas digressões de concertos e recorrendo a essas pequenas formas ao longo da década de 1890, como principal modo de expressão musical. Ora, se tais peças eram populares na Grã-Bretanha ou nos Estados Unidos, Chaminade foi descartada pelo *establishment* crítico parisiense, reduzida à condição de compositora de *música de salão*, uma designação depreciativa para sugerir que uma peça era artisticamente marcada por sentimentalismo, por floreios de virtuosidade vazia, de consumo caseiro, para entretenimento ligeiro de mulheres. Mesmo que estes atributos musicais marcassem o estilo de compositores incontestáveis

do séc. XIX como Frédéric Chopin, passaram a ser codificados como *femininos*, um conceito negativo que marcou o ambiente por onde caminhava a crítica musical durante a vida da compositora. Mais ainda, assistimos a uma escandalosa contradição que denuncia o sexismo que marcava este tipo de pensamento: se, por um lado, as suas peças de carácter foram denunciadas como música de salão e descartadas pela sua feminilidade, as obras de concerto foram criticadas por fraudulentamente *masculinas*, como se podia ler uma crítica ao *Concertstück*, publicada em 1889: "Uma obra forte e viril, talvez demasiado viril: quase lamentei não ter encontrado as qualidades de graça e gentileza que residem na natureza das mulheres".¹⁴ A concluir este breve olhar pela música de Cécile Chaminade, nada melhor que esta nota: "Quanto ao *Offertoire pour la Toussaint*, é uma peça de uma soberba envolvência. A exposição, em uníssono, das oitavas que caem como um raio nos acordes de Mi bemol menor e, de seguida, em Ré bemol é de um efeito prodigioso. No Grande Órgão de Saint Ouen de Rouen, esse efeito é avassalador. Não acredito que exista uma peça na música para Harmónio tão marcante em inspiração".¹⁵



Meadela, 18 de Dezembro de 2025

Jorge Alves Barbosa

¹⁴ Cfr. ROBERT HILLINCK, *The Rise and Fall of Cécile Chaminade; a hopeless romantic in a time of progress*. In <https://www.listenmusicculture.com/mastery/cecile-chaminade>.

¹⁵ Carta de Albert Dupré, organista em Saint-Ouen de Rouen, pai de Marcel Dupré, a Cécile Chaminade, com data de 29 de Abril de 1929. Cfr. FLORENCE LAUNAY, *Compositrices-Pianistes en France au XIX siècle*, Éditions Fayard, Paris, 2006. Esta obra, já antes citada, desenvolve vários aspectos da vida social, contexto histórico, formação, actividade e produção musical de umas vinte notáveis compositoras-pianistas francesas, de Julie Candeille a Lili Boulanger. Segundo esta autora, naqueles tempos, compor *Romanzas*, *Melodias*, peças de dança, música destinada ao consumo doméstico, revelou-se uma actividade criativa feminina tolerada, pois eram peças simples que exigiam apenas conhecimentos limitados de escrita musical, destinadas a serem executadas apenas num teclado de Piano, com as pernas juntas, no sentido dos respectivos pedais, como convinha à discrição feminina... Para estas pequenas obras, as autoras não reivindicavam o estatuto de compositoras. Mas nem todas se ficaram por aí. Desafiando preconceitos sobre a incapacidade de abstracção do cérebro feminino e, por isso, afastado da composição transcendente, estas mulheres aprofundaram os estudos de composição com os melhores professores e, encontrando aliados entre os músicos prestigiados da sua época, viram a sua música tocada em concerto, recebida favoravelmente pela crítica e publicada.