



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal

Mestrado em Música - Área de especialização em violoncelo

Vânia Filipa Tavares Moreira

Orientadores

Professora Catherine Strynckx

Professor João Paulo Janeiro

Junho de 2014



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado:

uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal

Vânia Filipa Tavares Moreira

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, área de especialização em Violoncelo, realizada sob a orientação da Professora Catherine Strynckx, Professora Adjunta convidada e do Professor João Paulo Janeiro, Professor Adjunto convidado, do Departamento de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Junho de 2014

Júri

Presidente

Professora Maria Luísa Faria Sousa Correia Castilho

Professora Adjunta da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Doutor Concepcion Ibañez Garrido

Especialista na área

Professora Catherine Strynckx

Equiparada a Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Agradecimentos

À professora Catherine Strynckx, pela orientação do presente trabalho, e por todo o apoio, dedicação e encorajamento ao longo de todo o percurso que me trouxe até ao presente momento.

Ao professor João Paulo Janeiro, pelo apoio enquanto co-orientador deste trabalho.

À professora Natália Riabova, por todo o empenho, apoio e encorajamento na preparação da parte performativa deste projeto.

À professora Maria Luísa Correia, pelo apoio no decorrer do presente trabalho.

A Bruno Borralhinho, Madalena Sá e Costa, Luís Carvalho, Luísa Tender, Sérgio Azevedo, Manuel Pedro Ferreira e João Paulo Santos, pela disponibilidade demonstrada e pela partilha do seu conhecimento.

Palavras-chave

Freitas Branco, Lopes-Graça, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho, Alexandre Delgado

Resumo

Ao longo do presente trabalho pode encontrar-se uma síntese sobre o panorama musical em Portugal no século vinte, assim como uma reflexão sobre em que medida a linguagem musical que atravessou o século vinte em Portugal pode estar representada na produção musical dos compositores Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho e Alexandre Delgado.

Keywords

Freitas Branco, Lopes-Graça, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho, Alexandre Delgado

Abstract

Throughout the following essay one may find a summary about the musical scene in Portugal along the twentieth century, as well as a reflection in to what extent the musical language that crossed the twentieth century in Portugal may be represented in the musical work of the composers Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho and Alexandre Delgado.

Índice geral

Introdução	_____	1
CAPÍTULO I - Portugal no século vinte		
Breve contextualização do panorama musical	_____	3
CAPÍTULO II - Compositores em estudo		
Luís de Freitas Branco		
▪ Biografia	_____	9
▪ Linguagem musical	_____	19
▪ Sonata para violoncelo e piano	_____	21
Fernando Lopes-Graça		
▪ Biografia	_____	24
▪ Linguagem musical	_____	33
▪ Três Canções Populares Portuguesas	_____	37
Joly Braga Santos		
▪ Biografia	_____	43
▪ Linguagem musical	_____	49
▪ Ária I e Ária II	_____	53
Jorge Peixinho		
▪ Biografia	_____	55
▪ Linguagem musical	_____	59
▪ Récit para violoncelo solo	_____	61
Alexandre Delgado		
▪ Biografia	_____	62
▪ Linguagem musical	_____	65
▪ Antagonia	_____	69
CAPÍTULO III - Linguagem musical em Portugal no século vinte	_____	71
Conclusão	_____	74
Bibliografia	_____	77

Anexos

Anexo 1: Obra musical dos compositores em estudo

▪ Obra musical de Luís de Freitas Branco	_____	85
▪ Obra musical de Fernando Lopes-Graça	_____	90
▪ Obra musical de Joly Braga Santos	_____	97
▪ Obra musical de Jorge Peixinho	_____	100
▪ Obra musical de Alexandre Delgado	_____	105

Anexo 2: Manuscrito de partituras

▪ Três canções populares portuguesas - versão para voz e piano e versão transcrita para violoncelo e piano	_____	109
--	-------	-----

Anexo 3: Entrevistas

▪ Guião de entrevista para instrumentistas	_____	133
▪ Guião de entrevista para compositores	_____	135
▪ Guião de entrevista para maestros	_____	137
▪ Guião de entrevista para musicólogos e críticos musicais	_____	139
▪ Entrevista a Madalena Sá e Costa	_____	141
▪ Entrevista a Bruno Borralhinho	_____	145
▪ Entrevista a Luís Carvalho	_____	150
▪ Entrevista a Luísa Tender	_____	161
▪ Entrevista a Sérgio Azevedo	_____	168
▪ Entrevista a Manuel Pedro Ferreira	_____	174
▪ Entrevista a João Paulo Santos	_____	177

Introdução

O presente projeto serve de complemento à parte performativa do Mestrado em Música, área de especialização em violoncelo, onde serão interpretadas as seguintes obras: *Sonata para violoncelo e piano* de Luís de Freitas Branco, *Três Canções Populares Portuguesas* de Fernando Lopes-Graça, *Ária I* e *Ária II* de Joly Braga Santos, *Récit* de Jorge Peixinho e *Antagonia* de Alexandre Delgado. No processo de seleção das obras, além do aspeto do meu gosto pessoal, pretendeu-se selecionar obras que fossem representativas do repertório violoncelístico português do século vinte e que refletissem as linguagens musicais que atravessaram o século vinte em Portugal, pelo que as suas datas de composição foram também um fator de decisão.

O século vinte é riquíssimo sob o ponto de vista da mudança, influenciando o homem e a sociedade em todas as suas dimensões – incluindo no plano cultural e artístico. Portugal acompanha todas essas transformações, vive períodos conturbados, passa por várias revoluções, e evolui, acompanhando a Europa e o mundo.

Nesta perspetiva, o panorama musical não poderia passar incólume a todas estas mudanças. O conceito elitista do meio musical vai-se dissipando, desenvolve-se uma abordagem mais abrangente e integradora da composição, estrutura-se, reestrutura-se e massifica-se o ensino da música. Há momentos de estagnação; orquestras que surgem e se dissipam; o meio musical envereda por novos caminhos e a linguagem musical acompanha esse percurso. Esse será o foco deste projeto: a linguagem musical que atravessou o século vinte em Portugal através de cinco compositores representativos de diversas fases desse século.

São vários os compositores portugueses que poderiam ter sido selecionados como representativos da linguagem musical que atravessou o século vinte em Portugal. A linhagem composicional e pedagógica que se procurou estabelecer entre os compositores que seriam estudados foi alcançada pela seleção de Luís de Freitas Branco como indubitável ponto de partida – para além da sua dimensão enquanto compositor, é incontornável a sua ação enquanto pedagogo e fomentador do ensino musical em Portugal; Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos, por serem figuras de destaque no panorama composicional português do século vinte, e como alunos diretos de Freitas Branco; Jorge Peixinho, por constituir a figura vanguardista por excelência no panorama musical nacional, e por derivar (ainda que indiretamente) desta linhagem pedagógica, tendo sido aluno de Jorge Croner de Vasconcelos que, por sua vez, foi aluno de Freitas Branco; e, por fim, Alexandre Delgado, como discípulo de Joly Braga Santos e representante da composição nacional do fim do século vinte.

O trabalho será estruturado em três capítulos. No primeiro será feita uma breve contextualização social e política do século vinte em Portugal, a partir da qual se desenvolve uma síntese do panorama musical ao longo deste período. No segundo capítulo o foco incidirá sobre os compositores em estudo, procedendo-se a uma síntese da sua biografia, caracterização da linguagem musical e da obra a ser executada na parte performativa deste projeto. Não se pretende fazer uma análise extensa das obras selecionadas, mas somente uma reflexão que permita compreender o tipo de linguagem utilizada na sua composição, identificando alguns dos seus elementos distintivos e a

perceção que os músicos têm da obra através das opiniões transmitidas nas entrevistas. Por fim, construído a partir da pesquisa bibliográfica realizada e, sobretudo, da informação recolhida nas entrevistas, o terceiro capítulo constitui um espaço dedicado a observações sobre em que medida a linguagem musical que atravessou o século vinte em Portugal está enquadrada nas linguagens musicais que se desenvolviam na Europa e se poderá estar representada na produção musical dos compositores em estudo.

Nos últimos anos, a musicologia em Portugal tem dado grandes passos, mas é um campo de estudo ainda relativamente recente. Encontrar bibliografia aprofundada sobre a música e os músicos do século vinte em Portugal é ainda uma tarefa bastante difícil, pelo que as entrevistas a músicos portugueses que constituem referências do panorama musical nacional constituiu um dos métodos principais de recolha de dados.

A estrutura das entrevistas foi pensada de modo a permitir respostas de extensão livre e que fosse passível de utilizar presencialmente ou por escrito.

Nos casos em que foi possível entrevistar os músicos pessoalmente, procedeu-se à sua gravação e respetiva transcrição. A população alvo consistiu em instrumentistas (violoncelistas e pianistas) que tenham interpretado as obras em estudo, compositores, maestros e musicólogos, designadamente Madalena Sá e Costa, Luísa Tender, Bruno Borralhinho, Luís Carvalho, João Paulo Santos, Sérgio Azevedo e Manuel Pedro Ferreira.

Em anexo encontra-se a lista da obra musical de cada um dos compositores em estudo; a cópia do manuscrito das *Três Canções Populares Portuguesas* de Fernando Lopes-Graça no qual me baseei para fazer uma análise comparativa entre a versão original desta obra para canto e piano, e a posterior transcrição para violoncelo e piano; e ainda a transcrição das entrevistas acima referidas.

CAPÍTULO I

Portugal no século vinte - breve contextualização do panorama musical

O século vinte foi um século de mudança em praticamente todos os países da Europa, e Portugal inclui-se nesse grupo de países fortemente marcado por alterações políticas, económicas, sociais e artísticas. Essas mudanças conduziram inevitavelmente o país a novos rumos, sendo que em Portugal a história do século vinte pode ser vista segundo quatro fases principais: o fim da Monarquia, a primeira República, o Estado Novo e o pós-25 de Abril.

O início do século é marcado pelo golpe de estado em 5 de outubro de 1910 que destituiu a monarquia e instaura o regime republicano. Resultante de um longo processo de mutação política, social e de mentalidades, a Implantação da República Portuguesa trouxe consigo muitas mudanças que definiram um novo rumo da nação. A alteração dos símbolos nacionais (hino e bandeira) representava uma nova sociedade – em que por fim se dá a separação entre a Igreja e o Estado. Nesta altura são publicadas novas leis sobre o casamento (onde se destaca a igualdade entre homens e mulheres e o reconhecimento do divórcio), procura-se uma igualdade social e uma progressiva autonomia das províncias ultramarinas. Contudo, as orientações desta nova república deixaram Portugal numa situação delicada aquando da Primeira Guerra Mundial. A participação portuguesa na guerra junto dos Aliados, em conformidade com os ideais do novo regime vigente, trouxe consigo a perda de cerca de dez mil homens, além dos milhares de feridos, resultando em despesas muito acima da capacidade nacional, o que conduziu o país a uma grande instabilidade económica e política (comunidade-forum, s/d).

Em 1933, inicia-se um novo regime político autoritário e corporativista de Estado que vigoraria em Portugal durante 41 anos ininterruptos. Profundamente conservador e nacionalista, o professor António de Oliveira Salazar, liderou este novo regime, denominado de Estado Novo. A censura e a inexistência de liberdade individual só findariam no ano de 1974, aquando da Revolução de 25 de Abril que devolveu o poder ao povo derrubando a ditadura do Estado Novo e substituindo-o por um regime democrático. Esta revolução conduziu à libertação dos presos políticos, ao regresso dos exilados, à abolição da censura e da polícia política e, ainda, ao fim da Guerra Colonial¹.

Tal como em todas as outras dimensões da sociedade, também a cultura e, mais especificamente, a música acompanharam estas fases e sucessivas mudanças ao longo do século vinte. De acordo com Paulo Ferreira de Castro, já na segunda metade do século dezanove Portugal demonstrava maior abertura ao exterior, revelando especial sensibilidade a expoentes da cultura francesa, assim como da inglesa e alemã. Contudo, quanto mais o país se integrava culturalmente no panorama europeu, mais evidente era a sensação coletiva de atraso face às sociedades que os portugueses admiravam. Felizmente, essa constatação funcionou como uma reação positiva na sociedade, que trabalhou no sentido de elevar a cultura portuguesa ao mesmo patamar das suas maiores aspirações cosmopolitas: Paris, Londres e Berlim (Castro e Nery, 1991, p.148).

¹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_%28Portugal%29

Pelo final do século dezanove, o Porto constitui o epicentro da cultura musical nacional – desde a criação de diversas associações e sociedades musicais, à organização de concertos das mais diversas formações, à criação do Conservatório Municipal de Música do Porto, muito em parte devido às múltiplas iniciativas de Moreira de Sá (Castro e Nery, 1991, p.149-150). Destacando-se enquanto violinista, maestro, pedagogo e musicógrafo, Moreira de Sá impulsiona a cultura musical nortenha com a fundação da Sociedade de Quartetos, com a Sociedade de Música de Câmara, com o Quarteto Moreira de Sá e ainda com a fundação do Conservatório do Porto, em 1917 (Brito e Cymbron, 1992, p. 157-158).

Na entrevista com Madalena Sá e Costa a propósito desta dissertação, a violoncelista salienta a importância que a sociedade Orpheon Portuense (fundada pelo seu avô, Moreira de Sá) assumiu no panorama cultural português. Esta sociedade permitiu que a cidade do Porto fosse palco de concertos por personalidades de destaque do panorama musical internacional da época como Alfred Cortot, Jaques Thibault, Pablo Casals, Wilhelm Kempff, Guilhermina Suggia, André Navarra, Paul Tortelier ou Piatigorsky.

Na Lisboa de inícios do século vinte, a Real Academia de Amadores de Música e a Sociedade de Música de Câmara de Miguel Ângelo Lambertini parecem ter constituído o ponto de partida para o crescimento da cultura musical nesta cidade. Aqui nascem diversas iniciativas, designadamente conferências, ciclos de concertos e de divulgação da cultura musical. Com o objetivo de difundir o gosto pela música erudita, a Academia apostou na formação de uma orquestra que se tornou o centro da atividade concertística desta instituição. Eram cerca de sessenta os músicos que integravam esta orquestra aquando da sua fundação, sendo Filipe Duarte o seu primeiro regente. Outros maestros se seguiram, entre os quais se destaca Victor Hussla, André Goni, Guilherme Wendling e Pedro Blanch. Além de cantores de renome, colaboraram também com a orquestra instrumentistas de referência como Viana da Mota, Guilhermina Suggia ou Óscar da Silva. Percebe-se, assim, a dimensão em que a Real Academia de Amadores de Música, em conjunto com a Sociedade de Música de Câmara de Miguel Ângelo Lambertini, influenciaram o panorama musical da época em Lisboa (Brito e Cymbron, 1992, p. 156).

Segundo Paulo Ferreira de Castro, no início do século vinte, na tentativa de recuperar o atraso em que se sentia relativamente aos expoentes de cultura europeus, Lisboa é palco de iniciativas e união de esforços onde se multiplicam as sociedades de concertos e as tentativas de criação de temporadas de concertos sinfónicos. Estes esforços – desenvolvidos sobretudo por Viana da Mota, Lambertini e Luís de Freitas Branco, mas apoiados por tantos outros – são realizados com tal seriedade e competência, que, já entre 1901 e 1910, Lisboa recebia formações como a Filarmónica de Berlim, a Orquestra Colonne, a Orquestra Lamoureux e a Filarmónica de Munique, dirigidas por maestros como Arthur Nikisch, Richard Strauss, Camille Chevillard ou Joseph Lasalle. Por fim, a par da música de Bach, Beethoven ou Wagner, Lisboa tem finalmente acesso também ao repertório de outros mestres como Strauss e Debussy (Castro e Nery, 1991, p.150).

Também o Teatro de São Carlos assumiu um papel incontornável na dinamização da cultura em Portugal. Apesar de todas as situações controversas e inconstância dos apoios governamentais, conseguiu persistir, estimular o gosto pela cultura musical, divulgar diferentes linguagens musicais – desde Wagner, a Puccini ou Bizet, Massenet, Berlioz, entre tantos outros compositores – e, ainda, difundir de tal forma o espetáculo operático ao ponto de introduzir uma dimensão de “cultura de massas” em Lisboa que chega a

compor a lotação de uma sala como o Coliseu dos Recreios com cerca de seis mil lugares nas temporadas de música lírica. De facto, o género lírico assume uma tal importância na nossa sociedade que este acaba por ser o foco de trabalho da maioria dos compositores portugueses no início do século vinte (Castro e Nery, 1991, p.150-155). Apesar de Alfredo Keil e Augusto Machado serem considerados pelo autor como os compositores líricos mais importantes da sua época, não se pode deixar de mencionar outros compositores com produção significativa neste género composicional de finais do século dezanove e inícios do século vinte, como, por exemplo, José Augusto Ferreira da Veiga, Francisco de Freitas Gazul, Óscar da Silva, João Marcelino Arroyo, Hermínio do Nascimento ou Rui Coelho.

Contudo, o protagonismo que o género lírico assumiu na cultura musical portuguesa no início do século vinte viria a ser gradualmente dividido com a música sinfónica e de câmara. Na segunda década do século vinte, estes dois últimos géneros composicionais conquistam um lugar preponderante no panorama musical português. O pianista Alexandre Rey Colaço assumiu um papel de destaque nesta mudança, mas Viana da Mota e Luís de Freitas Branco tiveram uma influência inigualável na viragem do século, procurando sempre aproximar o contexto musical nacional das culturas francesa e alemã. Se Viana da Mota procurou criar um estilo caracteristicamente nacional tendo como base o romantismo alemão, já Freitas Branco persistiu no seu esforço de introduzir em Portugal as inovadoras correntes estéticas que proliferavam na Europa, quer como compositor, musicólogo ou pedagogo. A árdua tarefa de aumentar a cultura musical em Portugal no início do século vinte foi ainda partilhada por compositores como Júlio Neuparth, o Padre Tomás Borba, Tomás de Lima, Francisco Lacerda, Óscar da Silva, Luís Costa e António de Lima Frago. Se uns defendiam correntes nacionalistas de inspiração no folclore ou noutros temas populares, outros eram defensores acérrimos da aproximação às correntes composicionais criadas e difundidas nas capitais que admiravam, mas todos eles contribuíram para elevar a cultura musical a um novo patamar.

Todas estas alterações sociais, culturais e composicionais decorriam em fase com as mudanças que a nação vivenciava. E, se a Primeira República – apesar de toda a sua agitação política – acabou por se revelar um período particularmente produtivo a nível cultural, a fase que se sucedeu na história de Portugal estagnou todo este desenvolvimento ao gerar um ambiente extremamente adverso ao desenvolvimento ou, sequer, a qualquer tipo de expressão cultural. O governo salazarista esforça-se por estatizar a vida cultural e musical e um dos primeiros passos é a criação da Emissora Nacional e posteriormente da criação da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, com o objetivo de que este se torne o principal agrupamento orquestral nacional. A progressiva estatização da cultura musical inibe as iniciativas de entidades privadas na criação de concertos e divulgação da música, limitando a tradição de concertos sinfónicos públicos em Lisboa somente à Orquestra Filarmónica Portuguesa e à Orquestra Sinfónica de Lisboa e, no Porto, à Orquestra Sinfónica do Conservatório, que posteriormente seria integrada na Emissora Nacional. Nem o Teatro de São Carlos passou ileso a toda esta estatização e, após ser recuperado em 1940, acaba por ser administrado diretamente pelo Estado a partir de 1946 (Castro e Nery, 1991, p.157-169).

O Estado Novo deixava bastante claro as suas intenções de monopólio total da cultura musical, assim como de todos os outros aspetos da vida social, cultural, política e económica. Quem não estivesse com o regime, estaria contra ele. E os compositores deparavam-se com um limitado leque de opções no seu processo composicional, pois, caso

não se resignassem em colaborar com os ideais do regime político vigente, restava-lhes apenas a opção de compor para si próprios sem ter a oportunidade de divulgar o seu trabalho, ou então ter a coragem e a ousadia de criar obras contestatárias ao regime e às suas imposições – posição que seria quase exclusivamente ostentada por Fernando Lopes-Graça, que nunca aceitou curvar os seus ideais à ditadura do regime de António Salazar (Castro e Nery, 1991, 170-171). Contudo, não se pode deixar de frisar a importância que se atribuía à música portuguesa. A programação das orquestras nacionais dessa época incluía muito mais música portuguesa do que hoje em dia.²

Apesar de toda a censura e imposições com que o regime dominava o país, os compositores portugueses conseguiram encontrar o seu espaço e trilhar o seu caminho, sendo relevante mencionar outros compositores que, tal como os já mencionados, também eles em condições adversas, conseguiram destacar-se e contribuir para o enriquecimento cultural e musical nacional da primeira metade do século vinte. Fala-se de personalidades como Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas e Joly Braga Santos, enquanto compositores. Mas esta luta pela dinamização da vida musical não seria possível sem algumas figuras incontornáveis da nossa cultura, das quais Paulo Ferreira de Castro destaca: Francine Benoît, Jaime Silva (filho), Tomás Alcaíde, Arminda Correia, Helena Sá e Costa e sua irmã Madalena Sá e Costa, Leonor Prado, Luís e Vasco Barbosa, Sequeira Costa, Joaquim da Silva Pereira, entre outros (Castro e Nery, 1991, p.173-175).

Ainda na primeira metade do século vinte, não podem ser esquecidas as célebres temporadas do Teatro de São Carlos, que incluiu Portugal no percurso de artistas de renome internacional. Com o caos que se instalou durante a Segunda Guerra Mundial, quase nenhum teatro em Itália estava a funcionar, pelo que grandes cantores italianos encontravam na serenidade de Portugal – país simultaneamente isolado e participante nesta grande guerra – um excelente lugar para trabalhar³.

Segundo Paulo Ferreira de Castro, numa época em que as entidades oficiais e privadas pareciam não ter qualquer capacidade de promoção da cultura musical, Portugal teve na Fundação Calouste Gulbenkian o grande impulso para que ainda hoje Lisboa possa ser considerada como integrante do circuito musical europeu. Esta instituição promoveu festivais de música; temporadas regulares de concertos; constituiu uma orquestra própria, um coro profissional e um grupo de bailado; alargou o espetro da oferta musical de concertos criando os Encontros de Música Contemporânea e as Jornadas de Música Antiga; criou um serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte; constituiu uma comissão de musicologia; concedeu bolsas a estudantes portugueses; e organizou cursos e concursos nacionais de composição, isto citando apenas algumas das iniciativas que esta instituição levou a cabo (Castro e Nery, 1991, p.177).

O isolamento político, ideológico e cultural imposto pelo Estado Novo teria, obviamente, implicações na segunda metade do século vinte. Contudo, este não foi um fator isolado, sendo vários os condicionalismos (desde a nova política de abertura com maior liberdade de expressão que Marcelo Caetano procurou após a saída de António Salazar, à revolução de 1974) que contribuíram para as alterações na vida cultural portuguesa da segunda metade do século em análise (Castro e Nery, 1991, p. 176-177;

² Cf. Entrevista a Luís Carvalho em anexo

³ Cf. Entrevista a João Paulo Santos em anexo

Brito e Cymbron, p.171). Como alerta Luís Carvalho na entrevista a propósito da presente dissertação, o 25 de Abril trouxe consigo a massificação do ensino – o que previa um incremento de interesse pela cultura em geral. E, de facto, essa massificação refletiu-se também no ensino musical. Durante grande parte do século vinte, o ensino musical oficial centrava-se nos dois Conservatórios Nacionais – de Lisboa e Porto. Contudo, face às transformações que o panorama musical vivenciava, impôs-se a necessidade de uma formação de maior qualidade e mais adequada ao seu tempo. Nesse sentido, os conservatórios são alvo de reformas e aposta-se numa especialização do ensino musical ao ponto de se criar, já nos anos 80, uma Escola Superior de Música em Lisboa e outra no Porto.

Procurando uma formação mais especializada que fizesse face à carência de músicos profissionais com que o país se deparava, investiu-se ainda na criação de escolas profissionais de música espalhadas pelo país, entre as quais hoje em dia já se pode destacar, por exemplo, a ARTAVE – Escola Profissional Artística Vale do Ave, a Escola Profissional de Artes da Beira Interior situada na cidade da Covilhã, a Escola Profissional de Música de Espinho, a Escola Profissional de Música de Viana do Castelo ou a ESPROARTE – Escola Profissional de Artes de Mirandela.

Além do ensino especializado nas escolas profissionais, também nos conservatórios se verificou um crescimento exponencial do número de alunos. Além do regime integrado, existente apenas em algumas instituições, surge também o regime articulado que assegura a lecionação das disciplinas da componente de ensino artístico especializado por uma escola de ensino artístico. Fomenta-se assim o ensino artístico especializado também por entidades particulares e cooperativas, que resulta num significativo aumento do número de alunos inscritos no ensino musical, contribuindo para a desmistificação do ensino de música clássica como um ensino elitista.

Apostando numa formação de nível superior que desse seguimento aos cursos lecionados nestas escolas profissionais, conservatórios e academias, multiplicaram-se as Escolas de Música de nível superior. Atualmente, Portugal conta já com cursos superiores de música em instituições como a Escola Superior de Música de Lisboa, a Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto, a Academia Metropolitana de Lisboa, a Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, a Universidade de Évora, a Universidade de Aveiro, a Universidade do Minho, a Universidade Nova de Lisboa, a Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, entre tantas outras instituições a nível privado.

Os esforços feitos no sentido de fomentar o acesso ao ensino musical de qualidade foram significativos. Contudo, tal como frisa Luís Carvalho, não se prepararam estruturas profissionais para dar seguimento a esse aumento exponencial de músicos, correndo-se o risco de se estar a desperdiçar gerações inteiras de músicos com uma excelente formação em Portugal.⁴

⁴ Cf. Entrevista a Luís Carvalho em anexo

É um facto que o número de orquestras em Portugal se multiplicou ao longo da segunda metade do século vinte e do início do século vinte e um.⁵ O leque orquestral é agora mais vasto e diversificado, sendo representativo do esforço que se tem feito no sentido de tornar a cultura musical mais acessível a todas as zonas do país. Contudo, grande parte destas orquestras não só não funcionam de forma regular, como não têm uma capacidade estrutural de acolher os melhores músicos formados em Portugal.

Entre as atuais orquestras, incluem-se orquestras sinfónicas, orquestras de câmara, orquestras que se debruçam sobre períodos e repertórios específicos da história da música, representando um leque vasto e diversificado. Porém, no início do século vinte, onde o leque orquestral se cingia às orquestras da emissora nacional, programava-se mais música de compositores portugueses do que atualmente. Pelo que, mesmo numa fase de isolamento político e cultural imposto pelo Estado Novo, os compositores dessa época conseguiam que a sua música fosse tocada mais vezes pelas orquestras nacionais do que os compositores atuais.

Na sua leitura da História da Música em Portugal no século vinte, Paulo Ferreira de Castro divide os compositores portugueses em dois grupos: os que numa primeira fase são responsáveis pela transição entre linhas neoclássicas e novos caminhos composicionais europeus dos anos 40 e 50 – onde se pode incluir compositores como Vítor Macedo Pinto, Fernando Corrêa de Oliveira, Maria de Lourdes Martins ou Filipe de Sousa; e aqueles cujas composições são fortemente influenciadas pelas correntes vanguardistas do pós-guerra, sobretudo de Darmstadt – fala-se aqui de compositores como Álvaro Cassuto, Jorge Peixinho (que é visto como o grande impulsionador do movimento vanguardista em Portugal), Emanuel Nunes, Constança Capdeville e Álvaro Salazar (Castro e Nery, 1991, p.178-181). Além destes, importa referir também o papel de outros compositores e intérpretes que têm marcado o panorama musical, Cândido Lima, António Vitorino de Almeida, António Pinho Vargas, João Pedro de Oliveira, Eurico Carrapatoso, Luís Tinoco, Sérgio Azevedo, Maria João Pires, Olga Prats, Pedro Burmester, Artur Pizarro, Gerardo Ribeiro ou Ana Bela Chaves, entre tantos outros.

⁵ Como orquestras mais influentes do panorama musical português atual podemos mencionar a Orquestra Clássica da Madeira (1965), Orquestra Gulbenkian (1971), Orquestra do Norte (1992), Orquestra Metropolitana de Lisboa (1992), Orquestra Sinfónica Portuguesa (1993), Sinfonietta de Lisboa (1995), Orquestra Nacional do Porto (1997), Orquestra Filarmonia das Beiras (1997), Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras (1999), Remix Ensemble (2000), Orquestra Clássica do Centro (2001), Orquestra do Algarve (2002), Orquestra Sinfónica da Póvoa do Varzim (2002), Orquestra Barroca “Divino Sospiro”, Orquestra Clássica de Espinho (2005), Orquestra Barroca Casa da Música (2007), Orquestra de Câmara Portuguesa (2007).

CAPÍTULO II

Compositores em estudo

Luís de Freitas Branco (1890 - 1955)

“Seja qual for o ângulo de observação, Luís de Freitas Branco domina o século vinte português com a estatura de um colosso, de importância comparável, no âmbito da música, a um Fernando Pessoa. Poderosa e multiforme, a sua criação colocou-nos em sintonia com a Europa. Veio estabelecer um novo patamar de excelência e tornou-se pedra de toque do repertório português em praticamente todos os géneros [...]”

Alexandre Delgado (2007, p.15)

Nascido em Lisboa, no dia 12 de outubro de 1890, Luís de Freitas Branco cresceu no seio de famílias da alta aristocracia portuguesa. Para além de ter laços familiares com Damião de Góis e de ser descendente direto de Marquês de Pombal, o seu pai, Fidélio Freitas Branco, era funcionário da administração monárquica e Luís de Freitas Branco contactou diretamente com o Rei D. Carlos e os príncipes D. Luís Filipe e D. Manuel. Naturalmente, esta proximidade influenciou fortemente a sua orientação política, assumindo-se defensor do regime monárquico.

Fidélio de Freitas Branco e sua esposa esforçaram-se por proporcionar aos seus filhos uma infância e formação num ambiente altamente propício ao intercâmbio e ao desenvolvimento cultural. E neste processo foi particularmente importante o contacto e influência do seu tio João de Freitas Branco. Segundo Ana Telles, João de Freitas Branco era um homem extremamente culto e cosmopolita - estudara violino, violoncelo, piano e composição e foi um dos primeiros defensores das obras de Richard Wagner em Portugal; mas a sua formação ia muito para além da arte musical, estendendo-se por campos como medicina, tradução, literatura ou dramaturgia. A sua influência na formação intelectual de Luís de Freitas Branco viria a ser determinante (Delgado, 2007, p.27-29).

De acordo com Ana Telles, excetuando uma curta passagem pelo Liceu do Carmo, a educação de Luís de Freitas Branco decorreu em sua casa com professores e mestres que lá se deslocariam, como seria conveniente a uma família do extrato social da sua. Também a sua formação musical se iniciaria nos mesmos moldes - uma precetora irlandesa e o seu tio João de Freitas Branco acompanhavam a sua formação em casa. Com 13 anos tinha aulas particulares de violino três vezes por semana com André Goñi (professor na Academia de Amadores de Música), e de piano com Timóteo da Silveira (cujos professores foram discípulos diretos de Kalkbrenner e de Chopin). Iniciou harmonia com Augusto Machado - amigo pessoal de seu tio e que aquando dos seus estudos instrumentais em Paris chegou a contactar pessoalmente com Rossini, Saint-Saëns e Massenet. Posteriormente, Augusto Machado encaminhá-lo-ia para Tomás Borba com quem viria a estudar Harmonia, Contraponto, Cânone, Fuga e Instrumentação. Luís de Freitas Branco via Tomás Borba como um modelo de qualidade e de integridade artística e permitiu que o professor lhe incutisse um interesse profundo pelos modos antigos e pelo canto gregoriano, que, futuramente, viria a ser decisivo na orientação estética de algumas das

suas composições. Contudo, numa primeira fase da sua carreira, foram as correntes estéticas francesas do final do século dezanove e do início do século vinte (difundidas e valorizadas em Portugal por Augusto Machado) que tiveram maior impacto na sua criação (Delgado, 2007, p.30-33).

A convite de Augusto Machado, entre 1906 e 1909 o compositor belga Désiré Pâque estabelece-se em Lisboa para dirigir uma nova classe de órgão no Conservatório Nacional de Lisboa e a sua influência sobre Luís de Freitas Branco (seu aluno de órgão e composição) viria a ser determinante. O jovem aprendiz desenvolve uma enorme admiração por Pâque e este confia plenamente nas capacidades do seu aluno e tenta promover a performance das suas obras, chegando mesmo a tocá-las em público. No verão de 1909, Pâque regressa à Alemanha e aconselhou aquele que considerava como o seu aluno mais distinto a partir para a Alemanha para estimular e desenvolver as suas capacidades em pleno. Este conselho de Pâque, em conjunto com a elevada importância dada à cultura germânica pelo seu tio João, levaram Luís de Freitas Branco e seu tio para Berlim em fevereiro de 1910, numa viagem que preconizava o início de uma longa estadia na capital alemã (Delgado, 2007, p.34-35, 38-39).

Berlim oferecia um vasto leque cultural – concertos, óperas, representações teatrais e museus, e Luís de Freitas Branco ambicionava contactar com tantos compositores e mestres de destaque quanto possível durante a sua estadia. Logo no segundo dia em que chegara à cidade, encontrara-se com Viana da Mota e Francisco de Andrade (ambos residentes em Berlim nessa altura), onde lhe eram confiados elogios à sua *1ª Sonata para Violino e Piano* – composta em 1908 durante uma estadia no Monte dos Perdigões e com a qual viria a obter o 1º Prémio de um Concurso de Música de Câmara pela Sociedade de Música de Câmara de Lisboa (Delgado, 2007, p.37, 40). Paulo Ferreira de Castro considera que esta é a primeira obra importante de Luís de Freitas Branco e que revela uma clara influência de César Franck (Castro e Nery, 1991, p.160).

Segundo Ana Telles, poucos dias após a sua chegada a Berlim, Luís de Freitas Branco seria apresentado a Engelbert Humperdinck a quem mostrou a sua sonata para violino e piano e, no mês seguinte, começaria a ter aulas particulares com este mestre. A correspondência que Luís de Freitas Branco mantinha com o seu pai permite-nos saber que nas aulas seguintes Humperdinck o elogiaria como adiantado e muito moderno e que admirava o seu desempenho no domínio orquestral (Delgado, 2007, p.40.41).

Uma das composições mais marcantes desta fase de Luís de Freitas Branco é o seu poema sinfónico *Paraísos Artificiais* que seria extremamente elogiado por seu tio e por Pâque e cuja orquestração estaria concluída em maio de 1910. Numa carta a Fernando Lopes-Graça (escrita décadas mais tarde – 1943), o compositor orgulhava-se por considerar que com esta sua obra o impressionismo apareceria pela primeira vez na música orquestral portuguesa. Ana Telles salienta uma outra composição de Luís de Freitas Branco que fora bastante elogiada em Berlim: o seu conjunto de peças para piano *Albumblätter*, muito elogiadas e interpretadas por Viana da Mota. Estas peças seriam editadas a partir de abril do mesmo ano pela mesma editora que havia já concluído a *1ª Sonata pra Violino e Piano*, a editora Pabst em Leipzig.

Contudo, apesar da vasta oferta cultural de que Luís de Freitas Branco podia usufruir em Berlim, na intensa correspondência que trocava com a sua família é bastante evidente a sua vontade cada vez mais intensa de regressar a Portugal. O fascínio por Humperdinck

desvanecera-se por vê-lo cada vez mais como extremamente conservador, assim como os restantes professores das Escolas Superiores de Berlim ou Leipzig. Nesta altura, de acordo com Ana Telles, a única vantagem que Luís de Freitas Branco reconhecia em estudar com Humperdinck era a facilidade de apresentação que os seus alunos tinham nesse país, mas o próprio mantinha-se cético quanto ao empenho de Humperdinck em defender as suas composições. Assim, a partir de maio de 1910, Luís de Freitas Branco volta a ter aulas com Pâque, que se havia instalado em Berlim um mês antes. Numa carta a seu tio, Luís de Freitas Branco refere que Pâque reconheceu a sua própria influência na *1ª Sonata para Violino e Piano* e que a admiração pelo seu discípulo o levou a dizer que ele já não precisava de lições propriamente ditas, mas de conselhos, sugestões e encorajamento.

Com a morte de seu tio João em Lisboa a 27 de maio, o regresso a Portugal aconteceu mais cedo do que previsto. Em Portugal, Luís de Freitas Branco era cada vez mais reconhecido por uns e criticado por outros. Tanto se encontravam relatos no Diário de Notícias de concertos com obras exclusivamente suas intitulados de "Consagração de um músico de vinte anos", como era acusado de plagiar César Franck e Désiré Pâque na sua *1ª Sonata de Violino e Piano* ou de se basear em peças de Franck, Grieg e Massenet ao compor as *Albumblätter*, pretendendo-se com as acusações a possível anulação dos resultados do concurso ganho com a referida sonata. Contudo, estes ataques não esmoreceram o interesse que as suas obras despertavam em cada vez mais intérpretes.

Em abril de 1911, Luís de Freitas Branco parte para Paris com seu pai. Apesar de esta estadia se ter resumido a um mês, a atividade cultural da cidade era de tal forma intensa que o jovem compositor, além de receber lições sobre estética e formas impressionistas de Gabriel Grovlez – que viriam a constituir um marco importante no enriquecimento das suas posições estéticas – ainda pôde assistir à execução de obras de diferentes compositores desde Beethoven a Stravinsky, Ravel ou Debussy (Delgado, 2007, p.42-49).

Paulo Ferreira de Castro considera que é por esta altura que começa a emergir um caráter nacionalista e militante na obra de Luís de Freitas Branco, aproximando-o dos ideólogos do Integralismo Lusitano. O referido autor recorre ainda a uma citação do compositor numa entrevista em que este último assume ter Moussorgski e Debussy como fonte de inspiração nos seus processos composicionais por forma a conseguir integrar-se no seu tempo, não se limitando a eles, mas antes integrando-os no seu próprio espaço e personalidade (Castro e Nery, 1991, p.160-161).

Entre 1913 e 1915 Luís de Freitas Branco muda-se para a ilha da Madeira, onde continua a receber conselhos de Désiré Pâque que se mantém relutante a algumas influências que o seu discípulo segue, incluindo de Ravel. Entre as obras compostas durante este período encontra-se o poema sinfónico *Vathek* (apesar de a sua versão definitiva datar de 1914) e a *Sonata para Violoncelo e Piano* cuja primeira audição pública aconteceria em 1914, em Barcelona, e a sua estreia nacional somente dois anos mais tarde no Porto, onde foi muito bem recebida. Em Lisboa, a sonata seria estreada bem mais tarde, somente no início de 1921 (Delgado, 2007, p.54-55, 59, 63).

Contudo, voltando a 1913, a estreia de *Paraísos Artificiais* em Lisboa não teve a mesma reação positiva do público que a *Sonata para Violoncelo e Piano* viria a ter. Na verdade, nas palavras de Luís de Freitas Branco numa carta a Lopes-Graça, a obra provocou escândalo entre o público. Ana Telles salienta que foi ainda neste ano que Freitas Branco, com a canção *La glèbe s'amollit*, recebera uma menção honrosa num concurso de composição em

Lyon, permitindo-lhe a edição e difusão desta obra no sul de França e de Itália (Delgado, 2007, p.54).

Em 1915 dá-se o regresso de Luís de Freitas Branco a Lisboa que, por razões económicas, procura emprego como professor de línguas e opta por lecionar na Escola Académica, onde poderá dar aulas de línguas (tema sempre presente ao longo da sua formação) e ter suficiente tempo livre para compor. Ainda este ano é nomeado membro do Conselho de Arte Musical (Delgado, 2007, p.56).

Em 1917, segundo Ana Telles, Luís de Freitas Branco estreava novas obras, sendo que agora as suas atividades de compositor, de crítico musical e também no domínio da musicologia se encontram ligadas à sua atividade de professor de leitura de partituras, realização de baixo cifrado e acompanhamento no conservatório nacional. Um ano depois, Freitas Branco integraria a comissão de remodelação do ensino artístico que pretendia uma reforma do Conservatório de forma a permitir uma formação mais completa e humanista aos alunos. A reorganização curricular tinha em vista os seguintes pontos:

- Substituição do solfejo rezado pelo solfejo entoado
- Criação do Curso de Ciências Musicais em 5 anos
- Criação das disciplinas de Direção de Orquestra e de Instrumentação
- Alterações pedagógicas no domínio da Harmonia
- Aulas de Línguas e Literaturas, História e Geografia

Com a aprovação do novo projeto curricular em 1919, era necessário dar continuidade a esta reforma. Procurando elevar o nível do Conservatório Nacional ao de outras escolas de referência estrangeiras, Freitas Branco tentou recrutar professores alemães e franceses de destaque, mas a grave situação político-económica que Portugal atravessava desencorajou esses professores a aceitar a proposta. Ainda em 1919, logo após a aprovação da referida nova organização curricular, Viana da Mota é nomeado diretor do Conservatório e Freitas Branco subdiretor. No ano seguinte, Freitas Branco continua a conciliar a sua atividade de docência com a composição e com a musicologia, sendo nomeado professor do ensino elementar de Composição no Conservatório Nacional, compondo várias canções e fazendo ainda uma conferência sobre a ópera *Parsifal*, que estrearia em Portugal um ano mais tarde. A par da organização e adaptação da nova reforma do Conservatório, da criação da Associação Académica desta instituição, e da preparação do manual *Elementos de Ciências Musicais* que serviria de base ao novo Curso de Ciências Musicais, no plano composicional deste período destaca-se a criação da *1ª Suite Alentejana* (Delgado, 2007, p.60-62).

Paulo Ferreira de Castro vê uma mudança no estilo composicional de Luís de Freitas Branco a partir de cerca de 1920. O referido autor considera que, afastando-se do universo simbolista e sensualista das suas primeiras obras, Luís de Freitas Branco tentará agora convergir entre o racionalismo e alguns processos Renascentistas, valorizando especialmente a obra de Luís de Camões. O mesmo autor define este novo estilo composicional como construtivista e neoclassicizante (Castro e Nery, 1991, p.162).

Em 1921, Freitas Branco e Viana da Mota participam no Congresso de História da Arte em Paris onde Viana da Mota apresenta um programa de música portuguesa para piano onde inclui obras de Freitas Branco que são elogiadas (Delgado, 2007, p.62-64).

Apesar de todo o seu empenho na reestruturação e valorização do Conservatório Nacional, em 1924, Luís de Freitas Branco abdicaria do cargo de subdiretor no Conservatório para que pudesse compor tanto como desejava. E, de acordo com Alexandre Delgado, nesse mesmo ano apareceria a primeira obra de um novo capítulo da sua evolução criativa, a sua *1.ª Sinfonia*. O referido autor atribui esta viragem estética na escrita de Luís de Freitas Branco à atividade teórica e pedagógica que desenvolvera no Conservatório. Para além da sinfonia, a esta fase de criação de Luís de Freitas Branco estão também associadas obras como *A Lágrima*, a canção *Aquela Moça*, *2.ª Suite Alentejana*, *Canção Portuguesa*, *2.ª Sinfonia*, a *2.ª Sonata para Violino e Piano* e o *Coral para Harpas* (Delgado, 2002, p.97; Delgado, 2007, p.65-66).

Procurando desde sempre elevar o nível cultural em Portugal, Luís de Freitas Branco foi intensificando e desenvolvendo a sua participação na vida musical, artística e intelectual em Portugal, mantendo sempre o intercâmbio com os meios culturais de outros países. Mas, para além de trazer para Portugal o que de melhor se fazia lá fora, Luís de Freitas Branco esforçou-se também por dar a conhecer no estrangeiro as obras nacionais do passado e contemporâneas, incluindo as suas, obviamente. Estabeleceu com Royle Shore (compositor e musicólogo inglês) uma intensa colaboração de intercâmbio do património musical entre os dois países. Tal era a admiração de Royle Shore pelas composições de Freitas Branco e de outros compositores portugueses, que chegou mesmo a promover concertos com as suas obras e a promover a criação da *Secção Portuguesa da International Society for Contemporary Music da British Music Society*. Com este feito, fortalecia-se o intercâmbio entre os dois países, tornando mais fácil divulgar em Inglaterra as obras dos compositores portugueses, assim como receber em Portugal partituras contemporâneas dos vários pontos da Europa (Delgado, 2007, p.66-67).

Segundo Ana Telles, além de Royle Shore, muitas outras personalidades internacionais suas contemporâneas admiravam a obra de Luís de Freitas Branco, podendo citar-se a título de exemplo o músico norte-americano Sidney Durst, os maestros Emile Cooper e José Lassalle, o violinista solista do principado do Mónaco Henry Wagemans ou ainda Guido Adler e W. Merian que chegaram mesmo a convidar Luís de Freitas Branco para participar nas discussões relativas à fundação de uma Confederação Internacional de Musicologia, o que demonstra como Freitas Branco era respeitado pela comunidade musicológica internacional (Delgado, 2007, p.67-68, 70).

Além de todo o seu trabalho composicional, Luís de Freitas Branco mantinha ativas outras funções: enquanto diretor artístico do Teatro Nacional de S. Carlos entre 1925 e 1927; na sua atividade jornalística com as crónicas e críticas musicais para os jornais *O Século* e *Ação Realista Portuguesa*; fundando a revista *Arte Musical*; publicando a 2ª edição da sua obra *Elementos de Ciências Musicais: Acústica e História da Música*, em dois volumes; integrando o Conselho Superior de Instrução Pública e o Conselho Disciplinar do Ministério da Instrução e o Instituto para a Alta Cultura; com a nomeação para professor do Curso Superior de Composição do Conservatório; e com o convite para colaborar com a Sociedade Portuguesa de Estudos Musicológicos, Científicos e Artísticos.

A partir de 1930 e até 1952, foi-se desenhando uma nova fonte de informação preciosa sobre o pensamento e vida de Luís de Freitas Branco: o seu diário. Com quarenta anos, o compositor inicia a redação do seu diário, que coincide com o que o próprio considera uma nova fase de maturidade intelectual (Delgado, 2007, p.72-73). O diário é ainda hoje inédito e poderá ser consultado apenas no seu espólio, entretanto doado.

Esta fase coincide com momentos de grande reflexão ideológica e transformações políticas. De acordo com Ferreira (2007, p.55), se no início da década de trinta a posição política monárquica de direita permitiu a Luís de Freitas Branco ocupar vários cargos oficiais, no final da mesma década já tudo estaria a tomar um rumo diferente e a sua relação com o Estado Novo degradou-se de tal forma que o aproximou dos ideais de esquerda. Contudo, como podemos ver na obra biográfica deste compositor levada a cabo por Alexandre Delgado, Ana Telles e Nuno Bettencourt Mendes, a análise do seu diário permite-nos afirmar que, apesar de nunca renegar o seu fundo aristocrático, já no início da década de 30 Luís de Freitas Branco refletia sobre os valores e ideologias de esquerda e de direita, aproximando-se cada vez mais dos primeiros por se identificarem muito mais com os valores em que ele acreditava. Esta identificação com as ideologias de esquerda surgiu como uma reação ao clima político europeu de então e, na verdade, segundo Ana Telles, o compositor não as via como uma doutrina política, mas sim como uma alternativa aos totalitarismos. Freitas Branco via no racionalismo e no espírito positivo geralmente associado às políticas de esquerda uma identificação com o neoclassicismo; associando assim, segundo o próprio, os monárquicos a racionalistas e os republicanos a metafísicos (Delgado, 2007, p.74-75).

Em 1931, Luís de Freitas Branco aceitou o cargo de Professor de Pedagogia Geral da Música no Liceu Normal de Luís Pedro Nunes, mas a leitura do seu diário deixa bem clara a frustração com que desempenhava esta função. Não se sentia verdadeiramente único ou insubstituível nesse cargo quando comparado com a importância que poderia ter para o país por exemplo o seu trabalho musicológico. Segundo Ana Telles, o compositor era frequentemente contactado para participar nas mais diversas ações relacionadas com a Musicologia. Assim, por exemplo, entre 1932 e 1938 os convites de participação nas mais diversas iniciativas desta área multiplicavam-se, podendo destacar-se alguns a título de exemplo: organização do Congresso Nacional de Radiotelefonía; organização de eventos artísticos e literários para a Universidade Popular Portuguesa; integração no Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia; colaboração com a Revista Brasileira de Musicologia e com a Revista francesa *Les Nouvelles Musicales*. A par das palestras regulares na Emissora Nacional proferiu ainda diversas outras palestras e conferências com os mais variados temas desde *Goethe e a música, Classicismo e Romantismo, Beethoven, O ensino artístico e a cultura geral, Luísa Todi* ou ainda sobre Grémio Lírico Português - no qual ocuparia o cargo de presidente da Assembleia Geral no ano de 1935. Também nos temas que continuava a escrever para a revista *Arte Musical* está bastante patente a sua formação humanística e personalidade eclética, esforçando-se por relacionar temas puramente musicais com a literatura, a filosofia, as outras artes ou as ciências, resultando em textos que se debruçariam sobre temas como "Descartes e a Música" ou o futuro da composição enquanto profissão em Portugal considerando a política administrativa a cultural do país (Delgado, 2007, p.76-82).

Ana Telles menciona que, a par da sua intensa atividade na musicologia, o seu reconhecimento internacional como compositor era cada vez maior. Era cada vez mais

frequente a audição de várias obras suas em Portugal e no estrangeiro e as suas obras estavam constantemente presentes em todos os programas além-fronteiras em que se pretendia divulgar a música portuguesa - fale-se de Espanha, Inglaterra, Praga ou mesmo de França (Delgado, 2007, p.83).

Em 1933, Luís de Freitas Branco abraça a música cinematográfica e parte para Paris para gravar a banda sonora do filme *Gado Bravo* - a propósito da qual viria a receber várias cartas de elogio (Delgado, 2007, p.80).

Seguiram-se anos com acontecimentos contrastantes. Se em 1939 era alvo de inúmeros agradecimentos e louvado com uma medalha comemorativa do jubileu nacional de 1940 pela obra que lhe fora encomendada para celebrar o 1 de dezembro de 1640 - que resultaria na obra *Abertura Solene "1640"*; já no ano de 1940 ser-lhe-ia instaurado um processo disciplinar em que era constituído arguido por conduta imprópria no contexto de uma aula e por razões que se prendiam com a sua vida privada, o que resultaria na sua suspensão enquanto professor do Conservatório. Apesar de nenhuma das acusações se prender com as suas competências, Luís de Freitas Branco escreve no seu diário que está consciente de que, na verdade, as razões deste processo prendiam-se com a orientação pedagógica que dava ao seu ensino baseada numa natureza racional e científica. Na sua opinião, esta sua postura propiciava um desenvolvimento que ia contra as intenções do regime político vigente que procurava confinar cada vez mais a educação, em vez de a estimular. Assim, era evidente para o compositor a necessidade de o afastarem progressivamente das instituições oficiais. Cingindo a sua atividade pedagógica ao seu cargo de docente Liceu Pedro Nunes, o compositor ficava agora com mais tempo para se dedicar ao que considerava realmente importante e útil - o seu trabalho composicional e musicológico (Delgado, 2007, p.89-90).

Segundo Ana Telles, nesse marcante ano de 1940 importa ainda destacar o apoio que Freitas Branco prestou a diversas personalidades que pretendiam deixar os seus países da Europa Central e rumar aos EUA para evitar as nefastas consequências que a segunda guerra provocaria nas suas vidas. Falamos de personalidades como a compositora e pedagoga francesa Nadia Boulanger, ou o escritor e musicólogo vienense Paul Stefan (Delgado, 2007, p.90).

Nos anos seguintes, Freitas Branco mantinha a sua atividade de musicólogo bastante ativa com a apresentação de palestras, trabalhando em livros seus e de colegas e escrevendo crónicas para revistas da área. Nas suas palestras abordou temas como *Beethoven e a Seriedade na Música, Pedagogia, Música Italiana, Música Portuguesa Contemporânea*; em 1944 realizaria uma palestra comemorativa do 50.º aniversário de Richard Strauss, e em 1945, após uma longa interrupção das suas intervenções na Emissora Nacional, estas seriam retomadas com palestras semanais. Como autor de livros há a destacar as obras *História Popular da Música* - que seria bem acolhido no jornal *República*; *Vida de Beethoven* e *A Personalidade de Beethoven* - ambos publicados na Biblioteca Cosmos; e *D. João IV Músico* - publicado postumamente pela Fundação da Casa de Bragança. Numa carta a Viana da Mota, Freitas Branco fala ainda num outro livro intitulado *Complemento da Vida de Beethoven*. Luís de Freitas Branco trabalhou ainda na tradução e prefácio de um livro de Paul Stefan que incidia numa biografia de Schubert - livro que mais tarde viria a traduzir para português por insistência do autor; e trabalhou também no livro *Nós e a Música* de Friedrich Herzfeld, encarregando-se da tradução, assim

como da inclusão de um prefácio e notas. Concluiu ainda *A Vida e o Pensamento de Richard Wagner* que seria publicado em formato de folhetim na revista *Arte Musical* (Delgado, 2007, p.90-95, 101).

A nível composicional, em cada novo ano surgiria pelo menos uma obra de destaque. O ano de 1943 ficaria marcado pelo seu trabalho no domínio da canção popular. Circunstância que resultou numa maior repulsa pela utilização da música tradicional como veículo de propaganda política. Nesse ano concluiria seis das doze harmonizações encomendadas por Pedro do Prado. Este trabalho decorria em fase com o desejo de retomar a sua 3.^a *Sinfonia* e com as ideias que ia juntando para o bailado *Mofina* e para a ópera *Inês de Castro* - composição que nunca viria a concretizar-se (Delgado, 2007, p.93, 95).

Em 1944, pôde finalmente debruçar-se intensamente sobre a 3.^a *Sinfonia*, atribuindo, segundo o próprio, um importante papel à técnica polifónica em que recorre ao princípio da fuga, mas evitando o círculo tónica-dominante-tónica e optando por outros intervalos. Por palavras do próprio compositor no seu diário, era sua intenção que a orquestração desta obra tivesse “a elevação da alemã, a distinção da francesa e a força da italiana”. Ana Telles refere que, segundo uma entrada no diário do compositor, Viana da Mota considerava que Freitas Branco atingira um novo patamar enquanto compositor com esta obra (Delgado, 2007, p.96-97). Segundo Delgado, a 4.^a *Sinfonia* - cuja criação teve início no ano seguinte (1945), refletiria uma síntese das várias linguagens e influências que o compositor foi desenvolvendo e experimentando ao longo de todo o seu percurso (Delgado, 2002, p.151).

Em 1946, é destacada a obra para orquestra de cordas e órgão *Tema, Variações e Fuga Tríplice sobre um Tema Original*. Dois anos mais tarde, completava cinco *Madrigais Camonianos*, aos quais seriam adicionados outros nove no ano seguinte. Ana Telles salienta que, em 1949, Luís de Freitas Branco escreveria ainda música para o filme *Vendaval Maravilhoso* e uma obra para orquestra intitulada *Homenagem a Chopin*. No ano seguinte, além de concluir o novo poema sinfónico *Solemnia Verba* sobre um texto de Antero de Quental, o compositor daria seguimento à sua composição de música cinematográfica, desta vez para o filme *Frei Luís de Sousa* - obra que lhe valeria o prémio da crítica cinematográfica. Ana Telles menciona que ainda nesse ano o compositor iniciaria a sua 5.^a *Sinfonia*, que nunca viria a concluir. Incompletas ficariam também a ópera *A Voz da Terra* e a *Sonata* em lá menor para piano, ambas iniciadas em 1951. Em 1952, o compositor completa a sua 4.^a *Sinfonia* e a música para o documentário *Algarve d'Além-Mar* (Delgado, 2007, p.99, 103-107).

Tanto a sua atividade enquanto compositor, como a sua atividade enquanto musicólogo tornam evidente a figura de destaque em que Luís de Freitas Branco se tornou no panorama cultural português do século vinte. O reconhecimento ia surgindo em Portugal, mas também no estrangeiro. Nesse sentido, em 1946, o compositor seria convidado por Paul Collaer para dirigir a sua orquestra em Bruxelas; e no Festival de Edimburgo, em 1947, seria também alvo de atenção e honras; em 1948 teria uma participação ativa na fundação da Juventude Musical Portuguesa - da qual foi o primeiro presidente da mesa da Assembleia Geral; em 1950 assumiria o cargo de diretor da revista *Gazeta Miscal*; e em 1955 seria convidado por Sequeira Costa para integrar a Comissão Executiva do Concurso Musical Internacional Grande Prémio Viana da Mota.

O reconhecimento e admiração vinha também dos seus discípulos com quem mantinha contacto, diálogo e debates constantes resultando num ambiente de aprendizagem e troca cultural contínuo. Entre esses alunos, Ana Telles destaca Joly Braga Santos, Nuno Barreiros, José Atalaya e Almeida Gonçalves. Contudo, não se pode deixar de mencionar Fernando Lopes-Graça, Pedro do Prado ou Jorge Croner de Vasconcelos. Entre os seus discípulos encontrava-se alguém com quem Luís de Freitas Branco viria a assumir uma relação muito próxima - Maria Helena Ribeiro Nunes de Freitas. Em 1942, o compositor terminou a relação com a sua esposa Estela de Ávila e Sousa, para que pudesse dar continuidade à relação com a sua antiga aluna Maria Helena Ribeiro Nunes de Freitas. De acordo com os escritos no seu diário, Luís de Freitas Branco considerava esta decisão já há vários anos. Segundo Ana Telles, mesmo após a separação, o compositor manteve sempre relações de grande cortesia com a sua esposa Estela (Delgado, 2007, p.91,100, 103, 105, 109).

Ana Telles vê Maria Helena como elemento fundamental no estímulo e divulgação da criação artística de Luís de Freitas Branco. Refere também a companheira do compositor para frisar que o sentimento que o regime do Estado Novo nutria por Luís de Freitas Branco era mais de temor do que de ódio. Terá sido nesse sentido que se foi dando o progressivo afastamento do compositor de todos os cargos oficiais que ocupava, até que, em 1952, já não lhe restava nenhum cargo do Estado. Ana Telles defende que este era apenas o lado mais visível da desconfiança de que Luís de Freitas Branco era alvo por parte do Estado Novo, mencionando como menos óbvio o facto de haver ficheiros da PIDE que confirmam que o compositor fora vigiado por agentes e informadores desta identidade (Delgado, 2007, p.87, 107).

O afastamento do compositor de todos os cargos públicos deixaram-no em dificuldades materiais que se refletiram na desilusão com que viveu os últimos anos da sua vida. Contudo, apesar de partilhar inevitavelmente essa desilusão aos mais jovens, nunca deixou de transmitir também a coragem que sempre lhes procurou incutir, incentivando-os a lutar sempre pelos seus ideais e a evitar a todo o custo o êxito fácil resultante da vulgarização da sua arte. Apesar de a reconciliação acontecer uns meses mais tarde, a separação entre o compositor e Maria Helena de Freitas, em 1955, parece estar associada aos graves problemas cardíacos que se seguiram. Apesar do frágil estado de saúde, Luís de Freitas Branco continuou a trabalhar em notas de programa para o Círculo de Cultura Musical, manteve o seu processo composicional com a sua ópera *A voz da Terra*, e debruçou-se ainda no projeto de um programa de divulgação musical para a Emissora Nacional (Delgado, 2007, p.101,109-110).

A 27 de novembro de 1955 Luís de Freitas Branco faleceria vítima de um enfarte de miocárdio na sua casa de família na Rua do Século. Comprovando o seu reconhecimento internacional, no dia 30 do mesmo mês, o jornal londrino *Times* publicou um extenso artigo onde resumia a biografia de Luís de Freitas Branco e onde, nas palavras de Ana Telles, salientava a importância do mesmo no desenvolvimento da música portuguesa resultante da sua atividade como compositor, professor e crítico (Delgado, 2007, p.110).

Luís de Freitas Branco ficará para sempre como uma referência incontornável pela novidade e qualidade nas suas obras. Constantemente apontado como o introdutor do modernismo musical em Portugal (Castro e Nery, 1991, p.159), como o arauto da

tendência neoclássica e como o compositor português mais influente da primeira metade do século vinte (Ferreira, 2007, p.56).

Linguagem musical

Analisando a obra de Luís de Freitas Branco entre 1904 e 1923, Nuno Bettencourt Mendes considera a produção musical deste período do referido compositor como "vasta e diversa nos géneros e tipos de repertório cultivados, além de profundamente eclética nos estilos e linguagens musicais". Contam-se 96 obras compostas por Luís de Freitas Branco entre 1904 e 1923 e, uma análise das mesmas permite ver o percurso que o compositor seguiu neste período. As obras compostas nos primeiros cinco anos desse período centraram-se no tonalismo, sendo que a dualidade tonal/modal só começa a surgir entre 1909 e 1920 de uma forma pontual (Delgado, 2007, p.116).

Luís de Freitas Branco é apontado pelas mais diversas fontes como o pai do modernismo em Portugal, e Mendes situa o núcleo duro do modernismo neste compositor entre 1910 e 1913 - período em que se destaca a composição de obras como *Paraísos Artificiais*, *Mirages*, *Quarteto de Cordas*, *Três Fragmentos Sinfónicos das "Tentações de São Frei Gil"*, *Dois poemas de Mallarmé* ou *Vathek*.

Relativamente ao estilo de escrita tonal com alguns apontamentos modais, apesar de estar representado em obras importantes como o *Concerto para Violino e Orquestra* ou a *Balada para Piano e Orquestra*, parece não ter a mesma representatividade face às outras linguagens musicais praticadas pelo compositor (Delgado, 2007, p.116-117).

Alexandre Delgado vê uma clara mudança estilística em Luís de Freitas Branco a partir dos anos vinte. Procurando o racionalismo e o objetivismo, o compositor foi-se afastando do subjetivismo impregnado nas linhas românticas – fosse o simbolismo, o impressionismo ou o expressionismo. Delineia-se assim o início de uma nova fase na composição de Luís de Freitas Branco, o neoclassicismo. Contudo, a linha neoclássica nunca seria completamente purista, pois o modernismo e a influência beethoveniana partilhariam sempre o espaço desta nova fase, refletindo-se mesmo nas obras mais identificativas desta segunda fase – como as sinfonias ou a 2.^a *Sonata* para violino (Delgado, 2007, p.320).

De facto, as sinfonias de Luís de Freitas Branco constituem uma janela para sua a evolução enquanto compositor e para a influência que a música de Beethoven continuava a ter no seu processo criativo. Citando Alexandre Delgado:

"A 1.^a (sinfonia) irrompeu com a força de um manifesto em 1924, a 2.^a incorpora a inspiração gregoriana em 1927, a 3.^a traz novos patamares de experimentalismo em 1944, a 4.^a coroa a sua carreira conjugando todas as múltiplas facetas, em 1952. A conceção cíclica destas obras é herdada via César Franck, mas o seu combate dialético entre forças antagónicas espelha aquilo que Freitas Branco encarava como a maior conquista de Beethoven: a conceção bitemática, germe de todas as lutas num mundo em perpétuo devir. Embora encarada com um espírito racional e científico, tal conceção era precisamente aquilo que repudiava o mais paradigmático dos "neoclássicos", Igor Stravinsky."

(Delgado, 2007, p. 321)

Alexandre Delgado e João de Freitas Branco são consensuais quanto à vertente eclética de Luís de Freitas Branco em aceitar como possíveis todas as estéticas e técnicas em

função do conteúdo de cada obra. E esta característica multifacetada de Luís de Freitas Branco está tão presente em todo o seu processo criativo (Delgado, 2007, p.322-323).

Sonata para Violoncelo e Piano (1913)

Análise da Sonata para Violoncelo e Piano (1913) redigida pelo próprio Luís de Freitas Branco - apontamento autógrafo, não datado, espólio NB/MHF⁶.

“Os quatro andamentos são baseados numa única raiz cíclica, que consta do intervalo de segunda maior ascendente, executado pelo piano só, a iniciar o primeiro andamento. Segue imediatamente a entrada do violoncelista com o 1.º tema do primeiro andamento, extraído da raiz cíclica. A parte B do primeiro andamento consta de três temas, o primeiro dos quais (o mais importante) é iniciado pela inversão da raiz. Depois de um certo desenvolvimento sobre essa raiz, vem a reexposição com o 1.º e o 2.º temas e a conclusão, primeiro com o tema A, depois com a raiz. Este andamento é vasado na forma-canção sonata.

O segundo andamento é um "scherzo" em forma-canção desenvolvida, com os BB melódicos e diferentes. O 1.º tema é uma transformação do tema A do primeiro andamento, baseado portanto na raiz; os BB são tirados da secção B do primeiro andamento.

O terceiro andamento segue a forma do prelúdio unitemático, filiando-se, tanto a introdução, como o tema, na raiz cíclica.

A introdução do quarto andamento consta de uma parte rítmica viva e de uma parte melódica filiada na raiz. A exposição consta de uma parte A, rítmica, e da parte B, melódica, em duas secções: B e B'. Segue-se o período de desenvolvimento, com aparições dos temas A e B do primeiro andamento (ambos filiados na raiz), aparecendo também o 3.º tema do primeiro andamento que já tinha surgido no "trio" ou parte contrastante do "scherzo". O aparecimento deste tema precede imediatamente a reexposição pelo tema A, seguido de B e B'. A conclusão: Muito vivo – Moderado – Muito vivo, é toda baseada na raiz cíclica, terminando a obra, como tinha começado, com o intervalo de segunda maior ascendente, agora rematado pela terceira maior.”

(Delgado, 2007, p.235)

No disco de vinil interpretado por Elias Arizcuren e Nella Maissa, João de Freitas Branco escreve uma nota explicativa com informações importantes sobre a obra. Composta na Madeira em 1913 e dedicada ao violoncelista António Bernardo Ferreira, de acordo com a referida fonte, esta obra demonstra que o classicismo é uma tendência que surge desde muito cedo na escrita de Luís de Freitas Branco. Refere também a construção cíclica da sonata e a influência de nomes como Franck, Fauré, Debussy ou Ravel ao longo do processo composicional de Luís de Freitas Branco, mas considera essas influências como moderadas e necessárias ao enquadramento e vivência numa época específica. Relativamente à edição da obra em 1927, João de Freitas Branco alerta para algumas particularidades decorrentes da tradução para português das indicações originais em francês que o compositor havia escrito:

“No princípio, o "Modéré (sans rigueur)" do manuscrito ficou reduzido ao simples "Moderado". O mesmo aconteceu no quinto compasso do final. Mais importante é, no segundo andamento, a mudança do "Assez vif", com a indicação metronómica, sobre rasura, de 92 (semínima com ponto) para "Muito vivo". O 92 foi porém mantido, a não ser

⁶ Nuno Barreiros e Maria Helena Ferreira

que a emenda do manuscrito tenha sido feita aquando da edição. De qualquer modo, é indubitável o propósito de produzir o efeito dum movimento muito rápido e incisivo, em contraste com a lírica moderação de velocidade da maior parte da obra. É talvez de admitir que o autor só não tenha elevado a prescrição metronómica para 100, ou mesmo 104, por temer a inexequibilidade de alguns compassos da parte de piano, no fim do andamento.”

(Delgado, 2007, p.236-237)

Cristina Fernandes e Paulo Ferreira de Castro reconhecem nesta sonata uma excelente síntese de valores de tradição germânica e francesa, quer ao nível da conceção formal, quer da linguagem harmónica e das sonoridades que cria (Delgado, 2007, p.237).

Analisando o espólio NB/MHF, Nuno Bettencourt Mendes faz uma descrição das interpretações comprovadas por programas de concertos, que nos permitem constatar que, após a primeira audição em 1914, esta obra foi interpretada ao longo do século vinte por diversos músicos nacionais e estrangeiros, nos mais diversos contextos e festivais. Além das diversas gravações existentes de concertos, há ainda o registo discográfico desta obra com interpretação de David Hardy e Ellen Mack nos anos 70, Elias Arizcuren e Nella Maissa também nos anos 70, Miklós Perényi e Jenö Jandó em 1980, Irene Lima e João Paulo Santos em 1991, Jed Barahal e Cristina Margoto em 2007 e Bruno Borralhinho e Luísa Tender 2009 (Delgado, 2007, p.239-240).

“É sem dúvida, juntamente com o “Quarteto de Cordas”, a mais importante e interessante obra de câmara de Freitas Branco, na qual as influências de Debussy, César Frank e outros se combinam numa música magistralmente escrita e que, não obstante, já revela uma personalidade própria e uma sonoridade identificável. Pela sua extensão, raridade e domínio da escrita, é um dos pilares do repertório de câmara português, e uma das melhores obras do género, na minha opinião, na Europa daquela altura.”

Sérgio Azevedo⁷

“Eu diria que a mais completa de todas, também pelo componente “música de câmara” que esta composição nos proporciona. A obra é extremamente bem conseguida com a ajuda do piano e o efeito final para o público ou para o ouvinte é muito positivo.”

Bruno Borralhinho⁸

“Obviamente é uma obra fantástica. É muito interessante, há um aspeto desta sonata que me fascina, que é a semelhança da linguagem que ele usa aqui nesta sonata com a linguagem do César Franck, nomeadamente a linguagem do César Franck na sonata de violino. A sonata de Freitas Branco é um monumento, é muito difícil de tocar, é mesmo uma obra muito virtuosística ainda no sentido mais romântico da palavra. É muito bonita,

⁷ Cf. Entrevista em anexo

⁸ *Idem*

é muito agradável de ouvir e surpreende-me e acho muito interessante esta proximidade com a linguagem de César Franck.”

Luísa Tender⁹

“É um prodígio de força. É uma obra nitidamente de um jovem a querer abraçar o mundo todo. É uma obra que apresenta os problemas de muitas obras do mesmo género, em que muitas vezes a ideia é tão grande e a vontade de a fazer é tão grande e tão apaixonada, que quase que traz problemas à própria obra, é preciso passar por cima deles. Nomeadamente até na maneira como está escrita; há coisas que uma pessoa tem que reinventar, porque sente-se muito a questão que sentimos em muitos jovens compositores que querem fazer e não sabem muito bem como escrever. É óbvio que é uma obra precisamente vinda desse entusiasmo e dessa paixão, que é um marco na escrita de música de câmara em Portugal. Independentemente de tudo quanto possa estar relacionado com a própria história da obra, é um marco pelas ideias que traz e, sobretudo, por se sentir uma personalidade que tenta pôr cá para fora tudo o que tem dentro de si com uma generosidade absolutamente incrível, e é isso que faz o entusiasmo que eu penso que uma boa interpretação da sonata pode trazer a um público qualquer – além das ideias novas que podia trazer na altura, de construção. Mas é extremamente importante, quanto mais não fosse do ponto de vista de música de câmara, que era uma coisa muito pouco explorada em Portugal nessa época.”

João Paulo Santos¹⁰

⁹ Cf. Entrevista em anexo

¹⁰ *Idem*

Fernando Lopes-Graça (1906 - 1994)

Fernando Lopes-Graça nasce em Tomar no dia 17 de dezembro de 1906, no seio de uma família de média burguesia. António Victorino d'Almeida (2008, p.363) conta que o primeiro contacto de Lopes-Graça com a música terá sido através do velho piano existente no hotel que o seu pai geria. Aí, um hóspede terá reconhecido aptidões musicais em Fernando Lopes-Graça e incentiva o início do seu percurso no mundo musical propiciando as suas primeiras aulas de piano particulares (Almeida, 2008, p.363). A aluna de Luís Costa, Imaculada da Conceição Oliveira Guimarães, seria a sua primeira professora de piano, cuja formação era complementada com as aulas de solfejo com a professora Rita Lemos Lopes. Nessa que era a sua cidade natal, integrou o coro da Igreja dirigido pela sua professora e chegou a tocar órgão na Igreja da cidade (Pinho, 2006).

O seu ingresso no Conservatório de Lisboa decorreria em 1923, mas já em 1920 atuava enquanto pianista de um quinteto no acompanhamento de filmes no Cine-Teatro de Tomar, cujo bar era explorado pelo seu pai. As obras interpretadas pelo quinteto incidiam sobretudo no repertório de óperas conhecidas e mais apreciadas na época e arranjos das mesmas, de entre as quais se pode destacar *La Bohème* ou *Cavalleria Rusticana*. Entretanto o quinteto dissolve-se e Lopes-Graça continua por mais dois anos, começando então a introduzir obras de um repertório mais contemporâneo, onde inclui obras de Debussy, Ravel e compositores russos modernos (Pinho, 2006).

Segundo António Victorino d'Almeida (2008, p.364) seria ainda na cidade de Tomar que o jovem pianista tomara a decisão de querer ser compositor quando ouviu na rádio a obra sinfónica *O Mar* de Debussy. Assim, em 1923, presta provas e é admitido como aluno do Conservatório de Lisboa, onde tem como professores Adriano Mereia no Curso Superior de piano, Tomás Borba no Curso de Composição, e Luís de Freitas Branco no Curso de Ciências Musicais (Pinheiro, 1999).

No ano seguinte matricula-se no Curso Complementar de Letras do Liceu de Passos Manuel, de Lisboa, acumulando este curso com os estudos no Conservatório (Carvalho, 1989, p.39).

Em 1927, aquando da conclusão do Curso Superior de Piano, integra a Aula de Virtuosidade com o grande pianista Viana da Mota. Estas aulas decorreram ao longo de três anos e eram vistas por Lopes-Graça como um espaço de eleição para estudar Beethoven (Pinho, 2006).

No ano seguinte dá-se a sua estreia como compositor com aquela que Lopes-Graça considera ser a sua primeira “obra válida” – as *Variações sobre um tema popular português* para piano. Esta estreia decorreu numa audição escolar que teve lugar na Academia de Amadores de Música, sendo o compositor o próprio intérprete da obra (Pinho, 2006). Ainda em 1928, Lopes-Graça matricula-se na Faculdade de Letras de Lisboa no Curso de Ciências Históricas e Filosóficas. Contudo, em 1931, o compositor abandona o curso como ato de protesto contra medidas coercitivas (Pinheiro, 1999).

O seu percurso voltaria a cruzar-se com as salas de cinema em 1929 – desta vez em Lisboa, no Cinema Central de Lisboa, onde fez o acompanhamento de filmes mudos durante as sessões. Contudo, nem sempre havia uma partitura original para o filme; pelo

que muitas vezes lhe eram requeridas a criatividade e as competências composicionais para fazer arranjos e escolher o que seria mais adequado tocar em cada cena (Pinho, 2006).

Em 1930, divulga a música de Stravinsky, interpretando ao lado de Jorge Croner de Vasconcelos uma transcrição para piano a quatro mãos de fragmentos da obra *Sagração da Primavera* do compositor russo (Pinho, 2006).

No ano seguinte, 1931, seriam vários os episódios marcantes na sua vida. Reagindo às medidas repressivas tomadas pelo Conselho Escolar durante a Greve Académica, Fernando Lopes-Graça integra o grupo de alunos que abandonam a Faculdade de Letras como forma de protesto. Contudo, o abandono deste curso é acompanhado pela conclusão de um outro. Fernando Lopes-Graça conclui neste ano o Curso Superior de Composição com a mais elevada classificação. Neste seguimento, concorre a uma vaga de professor de piano no Conservatório de Lisboa. A sua prova neste concurso, ainda que sendo vigiada por agentes da polícia política do regime vigente, decorre de forma brilhante. Lopes-Graça obtém a primeira classificação, mas, por motivos de ordem política, é-lhe negada a nomeação. Com efeito, dali Lopes-Graça segue para a prisão do Aljube, sendo-lhe posteriormente fixada residência em Alpiarça, onde permanece até 1932 (Almeida, 2008, p.364; Carvalho, 1989, p.39; Pinheiro, 1999; Pinho, 2006).

Em 1932, deixa Alpiarça e inicia uma temporada de quatro anos em Coimbra. Aqui matricula-se no curso de Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras, com o intuito de concluir o curso interrompido em Lisboa. Porém, o compositor nunca viria a concluir este curso. Completamente integrado no espírito estudantil coninbricense, Lopes-Graça integra o Centro Republicano Académico, chegando a ser eleito presidente da direção do mesmo (Carvalho, 1989, p. 39; Pinho, 2006).

Em 1933, assume o cargo de docente de Harmonia, Solfejo e Piano no Instituto de Música de Coimbra e participa em vários concertos organizados pela Academia. Ainda em Coimbra, de 1933 a 1936, convive e colabora com o grupo da revista *Presença*. Entre os integrantes deste grupo contavam-se os editores João Gaspar Simões, José Régio, Adolfo Casais-Monteiro e Albano Nogueira. Ao longo destes anos, a sua participação na revista passará também por compor sobre vários poemas dos companheiros José Régio e Carlos Queirós, entre outros. Em 1936 partilha ideais com Miguel Torga e Albano Nogueira, colaborando com os mesmos no primeiro número da revista *Manifesto* (Carvalho, 1989, p.39; Pinho, 2006).

Mário Vieira Carvalho, na sua obra *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, refere que, ainda em 1934, o compositor concorre a uma bolsa de estudo no estrangeiro para estudar Musicologia mas, apesar de a ganhar, não pôde usufruir dela, uma vez mais por motivos de ordem política. Ao longo desse ano e do ano que se seguiria, Fernando Lopes-Graça executa, pela primeira vez em Portugal, obras de Hindemith e Schoenberg. (Carvalho, 1989, p.39).

Em 1936, Fernando Lopes-Graça volta a ser detido por razões políticas. Desta vez permanece preso nas esquadras dos Olivais e de Santa Cruz, seguindo posteriormente para a prisão de Caxias. No ano seguinte segue-se o julgamento, no qual é condenado pelo Tribunal Militar Especial. Por fim, ainda em 1937, é solto e parte para Paris com o intuito de se exilar. Apesar de motivos políticos o impedirem de usufruir da bolsa que ganhou, o

compositor não desiste e parte para Paris a expensas suas. Nesta cidade, Lopes-Graça segue o curso de Musicologia da Sorbonne regido pelo professor Paul-Marie Masson, e tem a oportunidade de trabalhar composição e orquestração com Charles Koechlin (Carvalho, 1989, p. 40; *apud* Lopes-Graça, 1995, p.3; Castro e Nery, 1991, p.171; Pinho, 2006).

Paulo Ferreira de Castro vê o período de Lopes-Graça em Paris como anos decisivos na sua formação ideológica e estética, permitindo a definição de uma personalidade própria enquanto compositor. Assim, considera que quando o compositor regressa a Portugal, em 1939, já se encontram delineadas as linhas que definirão a linguagem de Lopes-Graça; e cita João José Cochofel no sentido de ilustrar a sua opinião:

“uma linguagem harmónica livre, mas de base funcional, um dissonantismo diatónico, uma rítmica percussiva alternando com uma polirritmia linear (o que leva a uma grande variedade de metros e ao frequente abandono do compasso), enfim, e do ponto de vista da expressão, um lirismo claro e terso, de raiz popular e mais propriamente peninsular”

(Castro e Nery, 1991, p.171)

É na capital francesa que Fernando Lopes-Graça compõe a 2ª *Sonata* para piano, o *Quarteto* para violino, viola, violoncelo e piano – obras que, segundo Paulo Ferreira de Castro (1991, p.171) podem ser vistas como definindo um primeiro período de maturidade do compositor; compõe ainda a revista-bailado *La Fièvre du Temps* por encomenda da Maison de la Culture, cuja apresentação decorre no Théâtre Pigale, a cargo da Compagnie des Ballets Internationaux. Por fim, por sugestão da cantora Lucie Dewinsky, o compositor inicia a harmonização de canções populares portuguesas para voz e piano que viriam a constituir a série de *24 Canções Populares Portuguesas* (Carvalho, 1989, p.40; Castro e Nery, 1991, p.171; Pinheiro, 1999).

Ainda em 1937, Fernando Lopes-Graça é convidado pela Sociedade de Educação Musical de Praga a tomar parte na Conferência das Audições Musicais para a Juventude, a realizar em Paris por ocasião da Exposição Universal (Pinheiro, 1999).

Em 1939, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Fernando Lopes-Graça alista-se na organização *Amis de la République Française*, como voluntário, travando fortes amizades com espanhóis antifranquistas exilados em França. Surge a proposta de naturalização francesa, mas o compositor recusa e, em outubro de 1939, regressa a Portugal e fixa-se em Lisboa (Almeida, 2008, p.364; Carvalho, 1989, p.40).

Segundo Pinho (2006), seria através do seu contributo para a *Revista de Portugal*, fundada e dirigida por Vitorino Nemésio, que o compositor mantinha o contacto com Coimbra durante a sua estadia em Paris.

O próprio compositor vê o seu regresso a Portugal marcado por intensa atividade em diversas áreas, quer como crítico musical e teatral, como ensaísta, tradutor, pianista, conferencista, impulsionador e divulgador de concertos (através da *Sonata*), entre outros (*apud* Lopes-Graça, 1995, p.3).

Logo em 1939, o compositor trabalha como crítico musical na *Seara Nova* e como crítico teatral n’*O Diabo*. Pedro do Prado convida-o a assumir a direção da secção de música da Emissora Nacional, mas o compositor recusa em função dos seus ideais

políticos, pois não conseguiria corresponder às imposições políticas e de censura que lhe seriam naturalmente impostas nesse cargo (Almeida, 2008, p.365; Carvalho, 1989, p.40).

Privilegiado por poder trabalhar em música, e prioritariamente como compositor, o seu regresso a Portugal coincide com sucessivas conquistas do Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical: em 1940 com o 1.^o *Concerto* para piano e orquestra; em 1942 com a *História Trágico-Marítima*, para voz e orquestra; em 1944 com a *Sinfonia per orchestra*; e em 1952 com a 3.^a *Sonata para Piano* (Castro e Nery 1991, p.172).

Em 1941, a convite do padre Tomás Borba, leciona as disciplinas de Piano, Harmonia e Contraponto na Academia de Amadores de Música, assumindo ainda a direção do coro desta instituição. A sua atividade nesta Academia iria acompanhar o compositor praticamente até ao fim da sua vida. Em 1954, Lopes-Graça será forçado a abandonar a referida instituição por decisão ministerial que lhe retira o diploma de professor do Ensino Artístico Particular. Contudo, em 1973, assume novamente as suas funções nesta Academia, acumulando com as funções de Diretor Artístico da mesma. Por fim, em 1987, abandona o cargo de docente, cingindo-se somente aos cargos de Presidente do Conselho Artístico e Presidente do Conselho Pedagógico (Almeida, 2008, p.365; Carvalho, 1989, p.40; *apud* Lopes-Graça, 1995, p.4).

Em 1942, em conjunto com outras personalidades, como Tomás Borba e Francine Benoît, o compositor fundou a Sociedade de Concertos *Sonata*. Esta iniciativa surgiu com o intuito de colmatar a necessidade de cultivar e divulgar a música contemporânea, e esta sociedade desenvolveu uma intensa atividade neste sentido através de concertos, palestras e audições públicas de música gravada (Pinho, 2006; Carvalho, 1989, p.40).

Entretanto, a Segunda Guerra termina com a vitória dos Aliados, mas o regime totalitário português continua. Surge então um movimento de resistência democrática ao referido regime intitulado de Movimento de Unidade Democrática (MUD), do qual Fernando Lopes-Graça faz parte, identificando-se com a luta pelos princípios de liberdade (Almeida, 2008, p.365). Segundo Pinho (2006), é neste contexto que surgem as *Canções Heroicas*, às quais o compositor atribui uma função política e social, contribuindo para a luta do povo português contra o regime vigente. A primeira série destas canções – *Marchas, Danças e Canções*, composta em 1945 e publicada em 1946 – alcançou uma tal popularidade que as suas canções se mantiveram vivas na sociedade mesmo após serem apreendidas pela PIDE.

Ainda no ano de 1945, Fernando Lopes-Graça cria o Coro do Grupo Dramático Lisbonense que mais tarde viria a constituir o Coro da Academia de Amadores de Música. Partilhando a Direção Artística da referida instituição com Tomás Borba entre 1944 e 1954, Lopes-Graça vê na criação de coros amadores uma forma de promover o gosto pela música e pela cultura cívica. Nesse sentido, além de criar o Coro de Câmara, destinado à interpretação de música erudita por cantores que sabem ler partituras, cria também um outro coro com uma função cívica, promovendo a sua participação cívica e artística na luta pela liberdade e pela democracia. Este último teve como nome Coro da Academia de Amadores de Música-Secção de Folclore, era constituído pelos elementos que não sabiam ler partituras e interpretava música regional portuguesa com harmonizações de Lopes-Graça. Apesar de ter sido fundado em 1945, este coro só se sediou na Academia de Amadores de Música em 1951 (Pinho, 2006).

Em 1946, o compositor assume o cargo de secretário de redação da Seara Nova e mantém essa função durante três anos, até a abandonar em 1949 por não se identificar com a orientação ideológica assumida pela revista (Carvalho, 1989, p.40).

No final da década de 40, Lopes-Graça inicia um projeto que o iria acompanhar ao longo das décadas seguintes e que seria determinante no seu percurso enquanto compositor: as recolhas de música tradicional – em 1947, na Beira Baixa e, em 1948, no Alentejo. Em 1960, Michel Giacometti publica o primeiro volume da *Antologia da Música Regional Portuguesa*, no qual Lopes-Graça colabora com escolha e análise dos exemplos musicais. Entre 1969 e 1971, participa ativamente na recolha e tratamento de dados e espécimes musicais do trabalho etnomusicológico de Michel Giacometti na Beira Alta e no Alentejo. E, por fim, em 1981, é publicado o *Cancioneiro Popular Português* – com autoria de Michel Giacometti e colaboração de Fernando Lopes-Graça (Pinho, 2006).

O referido trabalho de recolha e análise de material realizado no final da década de 40, é acompanhado de diversas solicitações de nível internacional. Em 1948, pode-se destacar a sua participação no 1.º Congresso dos Intelectuais para a Paz, em Wroclaw (Polónia); no 2º Congresso dos Compositores e Musicólogos Progressistas, em Praga; no Congresso da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, em Amesterdão, como secretário da Secção Portuguesa da referida Sociedade, na qual se insere a *Sonata*. Nesse mesmo ano, é precisamente na *Sonata* que Lopes-Graça promove a primeira audição integral dos quartetos de Bartók pelo *Quarteto Húngaro*. Além dos quartetos, também é apresentado ao público português toda a obra para piano solo do compositor húngaro por Maria da Graça Amado da Cunha. A *Sonata* torna-se, cada vez mais, um forte meio de divulgação musical e cultural em Portugal, mas a sua ação vai bem para além da cultura musical. Cita-se Leonor Lains¹¹ para ilustrar esta afirmação:

“Para o Graça, a música contemporânea supõe um espectador atentamente crítico e uma atitude de confronto com a ideia vinculada pelos regimes totalitários de circunscrever a grande música a lugar-comum e mundano, servindo de manipulação emocional para fins de propaganda. Depressa a Sonata torna-se num ponto de encontro de uma vanguarda intelectual, politicamente contra a ditadura salazarista.”

No ano de 1949, Lopes-Graça participa novamente como secretário da secção portuguesa no Congresso da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, desta vez em Palermo. E recebe ainda o convite para o júri do Concurso Internacional Béla Bartok, em Budapeste, mas é impedido de partir (Carvalho, 1989, p.40).

Em 1951, Lopes-Graça alia-se a Francine Benoît, Maria Vitória Quintas e João José Cochofel na criação da *Gazeta Musical*, dirigida então por Luís de Freitas Branco. Em 1958, esta publicação viria a chamar-se *Gazeta Musical e de Todas as Artes* de forma a alargar as suas áreas de interesse (Pinho, 2006).

No ano de 1958, Lopes-Graça conclui a edição do *Dicionário de Música*, do falecido Tomás Borba. A obra é composta por dois volumes e a participação de Lopes-Graça na mesma reflete-se na revisão, atualização e inclusão de entradas biobibliográficas. Esta obra constitui, na sua época, a única obra ilustrada de carácter enciclopédico e universal em língua portuguesa (Carvalho, 1989, p.41; Pinho, 2006).

¹¹ http://www.vidaslusofonas.pt/lopes_graca.htm consultado a 12.10.2013

Ainda neste ano, Lopes-Graça realiza recitais e conferências em várias cidades centrais brasileiras a convite do Ministério da Educação e Cultura do Brasil. Em 1959, desenvolverá o mesmo tipo de ações em quatro cidades angolanas, a convite da Sociedade Cultural de Angola (Pinho, 2006).

Em 1964, decorre o primeiro concerto inteiramente consagrado a obras sinfónicas do compositor. O concerto é promovido pela Delegação do Porto da Juventude Musical Portuguesa, e realiza-se no Cinema Trindade com a colaboração da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música sob a direção de Silva Pereira, da pianista Helena Moreira de Sá e do violoncelista François Broos (Pinheiro, 1999).

Apesar de só ser estreado em 1969, é em 1965 que Lopes-Graça recebe uma encomenda do consagrado violoncelista Mstislav Rostropovitch. Esta encomenda daria origem a uma das obras mais emblemáticas do compositor português – o *Concerto da Cammra col violoncelo obligato*. Em Portugal, a obra seria interpretada pelo referido violoncelista num dos festivais de música organizados pela Fundação Calouste Gulbenkian (Almeida, 2008, p.365; Pinho, 2006).

É ainda em 1965 que Lopes-Graça recebe um novo prémio de composição. Desta vez trata-se do Prémio de Composição Musical Príncipe Rainier III do Mónaco, na modalidade de música de câmara, ao qual concorreu com a obra *Quarteto de arcos* (Carvalho, 1989, p.41; Pinheiro, 1999).

Em 1967, Lopes-Graça integra o Júri Internacional de Composição das Juventudes Musicais e, dois anos mais tarde, faz parte do Júri do Primeiro Festival de Música de Guanabara (Carvalho, 1989, p.41).

Ao longo dos anos seguintes multiplicam-se as condecorações, reconhecimento e convites para representar Portugal nos mais variados contextos. Visto como uma personalidade cuja atividade se multiplicava por diversas áreas que se estendiam pela composição, performance pianística, musicologia, divulgação e crítica musical, direção sinfónica e coral, tradução e intervenção cívica, Lopes-Graça, apesar de todas as contrariedades com que teve que lutar resultantes da sua ideologia política, teve a oportunidade de poder ver em vida o reconhecimento pela sua obra nas mais diversas áreas referidas. De seguida serão descritos os acontecimentos mais relevantes que traçam as últimas décadas de vida de Fernando Lopes-Graça.¹²

Para além da consagração com os prémios de composição acima citados, em 1973 é-lhe concedida a ordem da Amizade dos Povos pelo Soviete Supremo da União Soviética. No mesmo ano, as Edições Cosmos iniciam a publicação das suas *Obras Literárias* em dezoito volumes. As suas obras refletem temas muito variados - desde crítica, teoria e história da música, teatro, literatura tradicional portuguesa estudos sobre compositores como Béla Bartók, Stravinsky, Chopin, Bach, Mozart, Viana da Mota e António Fragoso; e há que destacar ainda uma importante dimensão da sua escrita enquanto tradutor – disponibilizou obras em português sobre dança e música de vários países europeus, assim como textos estritamente literários de autores como Rousseau, Tolstoi, Thomas Mann e Balzac.

¹² Essa descrição decorre da consulta e confronto das fontes bibliográficas Carvalho, 1989, p.41; *apud* Lopes-Graça, 1995, p.4; Pinheiro, 1999; Pinho, 2006; e do website do Museu da Música Portuguesa (<http://mmp.cmcascais.pt/museumusica/flg/flg/>).

Após o 25 de Abril, em 1974, o Governo Provisório do MFA elege-o para a presidência da Comissão para a Reforma do Ensino Musical. No mesmo ano, desloca-se duas vezes a Budapeste para superintender na gravação discográfica das suas obras *História Trágico-Marítima*, *Canto de Amor e de Morte*, *Quatro Bosquejos*, *Sinfonia* e *Suite Rústica nº 1*. Ainda em 1974, Fernando Lopes-Graça apresenta com o Coro da Academia de Amadores de Música as *Canções Heroicas*, agora em liberdade, no Coliseu dos Recreios. O compositor vive intensamente a Revolução participando em sessões culturais e manifestações, chegando mesmo a candidatar-se à Assembleia Constituinte, em 1975, e à Assembleia da República, em 1976.

Em 1975 desloca-se a Paris, a convite do MFA, para realizar concertos em Pantin para os emigrados portugueses com o Coro de Amadores de Música.

No ano seguinte integra a missão de intelectuais portugueses que visita a República Democrática Alemã.

Em 1977 realiza uma viagem de concertos à União Soviética e, dois anos mais tarde, realiza, em Luanda, concertos comemorativos da Revolução do 25 de Abril com o Coro da Academia de Amadores de Música, a convite do MPLA.

Em 1980 é galardoado pelo Presidente Ramalho Eanes com o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago de Espada. No mesmo ano viaja novamente até à Hungria para dirigir a gravação discográfica da versão para orquestra da obra *Viagens na Minha Terra* e, no ano seguinte, impõe-se uma nova viagem a Budapeste para superintender na gravação discográfica da sua obra *Divertimento* e assistir às comemorações do centenário do nascimento de Béla Bartók, para o qual terá sido convidado pelo Governo Húngaro. Ainda em 1981, é-lhe atribuída a Medalha de Ouro da Cidade de Lisboa.

Em 1984, a sua obra *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* integra o Festival para a Paz realizado em Moscovo – esta constitui a primeira execução da obra fora de Portugal sendo dada a Lopes-Graça a oportunidade de assistir.

Em 1986, o compositor é condecorado pelo Presidente da República Mário Soares com a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique. No mesmo ano assiste à estreia mundial da sua obra *Em louvor da Paz*, executada em Cracóvia pela respetiva Orquestra da Radiotelevisão.

No ano de 1988, é condecorado com a Ordem do Mérito Cultural no Dia Mundial da Música e é feito Doutor Honoris Causa pela Universidade de Aveiro. No mesmo ano, por ocasião do centenário do poeta, é publicada a sua obra integral para voz e piano sobre textos de Fernando Pessoa.

Em 1993, Lopes-Graça é homenageado por ocasião do seu 87º aniversário, em Matosinhos. Nessa homenagem é incluída a audição integral das suas Sonatas e Sonatinas para piano.

Fernando Lopes-Graça faleceria a 27 de novembro de 1994 na sua casa da Parede.

Fernando Lopes-Graça compôs em praticamente todos os géneros e formas, desde a música sinfónica à canção, da música de câmara à música coral, passando até mesmo pela

composição operática. Paulo Ferreira de Castro destaca, de entre a extensa e variada obra de Lopes-Graça, as numerosas harmonizações e adaptações de canções populares (não só portuguesas), as várias canções políticas, as inúmeras canções para voz e piano sobre textos de importantes autores portugueses como Camões, Bocage, Antero de Quental, Fernando Pessoa, António Botto, José Régio, Camilo Pessanha, Mário Cesariny, Eugénio de Andrade, entre tantos outros (Castro e Nery, 1991, p.172). E em paralelo temos um vasto leque de obras sinfónicas, obras de câmara e obras para piano.

Após o 25 de Abril, o compositor, que sempre fora visto como um símbolo da revolução e contra o regime totalitário do Estado Novo, vê a sua obra assumir uma grande popularidade, tornando-se alvo de uma onda de homenagens. Contudo, as obras que recebiam maior popularização e que se aproximavam do povo eram as que se encaixavam no grupo de canções políticas e intervencionistas – como as *Canções Heroicas*. Na opinião de Almeida (2008, p.367), as obras sinfónicas, corais-sinfónicas, de câmara ou para instrumentos solistas permaneciam num âmbito muito restrito, apenas acessível ao elitismo dos apreciadores de música erudita. Olga Prats, o quarteto Opus Ensemble e o Coro da Academia de Amadores de Música constituíram os maiores impulsionadores de divulgação nacional e internacional da obra de Lopes-Graça, apresentando-a com dignidade e excelência. A pianista Olga Prats assumiu, de facto, um importante papel nesta ação, dedicando parte da sua brilhante carreira de pianista à divulgação da obra e da personalidade cultural e humana de Lopes-Graça (Almeida, 2008, p.366).

António Victorino de Almeida vê com satisfação o facto de a música de Lopes-Graça ter vindo a conquistar nos últimos anos o seu espaço natural (Almeida, 2008, p.368).

Além da edição impressa das suas partituras (que, ao longo da sua vida, Lopes-Graça confiou à Casa Valentim de Carvalho, à Casa Santos Beirão e à Academia de Amadores de Música), a divulgação da obra do compositor tem sido assegurada por gravações discográficas (de onde se destaca a gravação integral das suas seis sonatas para piano, por António Rosado, e da obra *In Memoriam Béla Bartók*, por Olga Prats) e por ações do Museu da Música Portuguesa, situado no Estoril, onde se conserva o seu espólio.

O compositor deixou-nos um importantíssimo legado musical que foi, por sua vontade, legado à Câmara Municipal de Cascais, sendo posteriormente transferido para a Casa Verdades de Faria – Museu da Música Portuguesa. O desejo de deixar o seu espólio nesta instituição terá sido evidenciado pelo próprio compositor durante uma visita a este museu em 1994. Lopes-Graça queria deixar o seu espólio disponível a todos os estudantes e investigadores que o pretendessem consultar. Ao longo do ano de 1994, Fernando Lopes-Graça terá acompanhado, atenta e empenhadamente, todo o processo de tratamento arquivístico da documentação – desde o levantamento das existências bibliográficas e documentais, à realização de cópias de segurança de toda a sua obra musical e literária, e à promoção do arquivo em caixas de conservação. Em 1995, o Museu da Música Portuguesa publicou o catálogo da obra integral de Fernando Lopes-Graça. A documentação musical faz parte de um fundo mais amplo onde se insere também a correspondência que lhe foi dirigida ao longo de várias décadas, bem como as suas coleções de fotografias, recortes de jornais e programas de concertos¹³.

¹³ <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/flg/obramusical/>

Com o intuito de homenagear o compositor Fernando Lopes-Graça e de incentivar a criação e interpretação de música portuguesa, o Museu da Música Portuguesa criou, em 1995, o Prémio Lopes-Graça de Composição, premiando obras para diferentes formações instrumentais e/ou vocais. O projeto desenvolveu-se com o consentimento do compositor que aprovou o regulamento e escolheu o júri da sua primeira edição, que se realizou em 1995. Como homenagem à data de nascimento do compositor, a entrega do prémio realiza-se anualmente no dia 17 de dezembro².

Linguagem musical

“Metódico, organizado, problemático, não simpático para toda a gente e conservador de ideias revolucionárias, Lopes-Graça refletiu na sua música essa mesma personalidade, parecendo-me ocioso indagar se os seus conceitos harmónicos seriam tonais, atonais ou politonais: eram aqueles que, em determinadas circunstâncias, lhe pareceram ser os mais justos.”

Almeida, 2008, p.368

A linguagem musical de Fernando Lopes-Graça, inevitavelmente marcada pelo seu carácter nacionalista, é impossível de dissociar de referências como Debussy, Ravel, Falla, Bartók, Stravinsky ou da escola de Schoenberg. O próprio compositor luso tem consciência de que a música destes compositores, assim como as referências para si incontornáveis como Bach, Beethoven ou Schubert, acabam por influenciar a sua escrita ao longo de todo o seu processo musical – também ele mutável em função das referências que mais o influenciam em dado momento da sua vida. Contudo, em entrevista a Mário Vieira de Carvalho (1989, p.36), o compositor reitera que não vê a sua obra como uma sucessão de fases, mas antes como um amadurecimento progressivo.

Tendo iniciado os seus estudos de Composição com o padre Tomás Borba, a sua formação de base centrou-se no pensamento tonal, numa harmonia funcional, mas já numa perspetiva de integração dos conceitos clássicos com os conceitos modernos que se iam delineando, sendo Debussy uma influência incontornável na mudança de paradigmas a nível europeu. Na opinião de Mário Vieira de Carvalho, este compositor assume uma importância decisiva na formação e evolução da linguagem musical que Fernando Lopes-Graça viria a criar e desenvolver, mostrando-lhe novas possibilidades estéticas modernistas, sem o empurrar para um experimentalismo que não se permite coexistir com os fundamentos do sistema tonal. Estes constituem os alicerces sobre os quais Fernando Lopes-Graça vai abordar e integrar todas as futuras correntes no seu processo criativo (Carvalho, 1989, p.26).

Mário Vieira de Carvalho vê a influência de Ravel na obra de Lopes-Graça sobretudo na década de 40, refletindo-se em determinados aspetos da sua escrita pianística, na instrumentação orquestral, assim como no humor e no intimismo que confere a determinadas obras – como as *Três Danças Portuguesas* e o *Concerto n.º 2 para piano*, cujo segundo andamento é até mesmo intitulado de “Homenagem a Ravel”.

Relativamente a Manuel de Falla, parece ser a influência direta do *iberismo* que viria a ser um elemento constitutivo da música de raiz popular portuguesa em Lopes-Graça (Carvalho, 1989, p.27-28).

Quanto a Bartók, como refere António Victorino de Almeida, a admiração de Fernando Lopes-Graça pelo compositor húngaro parece ser ilimitada, e está certamente no exemplo de Bartók a origem de todo o trabalho que o compositor português desenvolveu com o folclore português – cujo principal objetivo seria, nas palavras do referido autor “conduzir o povo a conhecer-se a si mesmo e a despertar para uma realidade isenta de fatalismos e seculares inibições” (Almeida, 2008, p.368). Por sua vez, Mário Vieira de Carvalho salienta

a dimensão ética de Bartók, a carga vivencial da sua música e a sua forte ligação ao povo, como os fatores que terão tido maior impacto em Lopes-Graça (Carvalho, 1989, p.29).

O primeiro contacto do compositor português com a obra de Bartók decorreu aquando da sua estadia em Paris. Aí pôde escutar várias peças do compositor húngaro, incluindo as primeiras audições de algumas delas, e fascinou-o a capacidade de Bartók em não se restringir a regras ou limitações no seu processo composicional, assim como a universalidade da sua obra. Segundo Teresa Cascudo, Lopes-Graça assumiu Bartók como o seu principal modelo no tratamento da música tradicional portuguesa e viu na utilização imediata do material tradicional, na invenção paralela à música tradicional e na assimilação inconsciente do idioma harmónico da canção tradicional, os três métodos principais usados por Bartók, integrando-os no seu próprio trabalho como um exemplo a seguir (Cascudo, 2011, p.246). Contudo, António Victorino de Almeida alerta para o facto de Fernando Lopes-Graça não utilizar o material de recolha da mesma forma que Bartók, preferindo canalizar o património folclórico recolhido para o seu vasto repertório de cantares e para algumas obras, mas não para as de maior envergadura (Almeida, 2008, p.368). Teresa Cascudo suporta o ponto de vista referido, afirmando que Lopes-Graça seguiu mesmo o caminho oposto do compositor húngaro. Segundo a referida autora, enquanto Bartók usava as canções tradicionais como uma aproximação às correntes composicionais com que se identificava, Lopes-Graça valorizava sobretudo as canções que apresentassem maiores irregularidades rítmicas e métricas na melodia e que se afastassem mais da dualidade modal maior e menor. Eram estas canções que o compositor considerava serem as mais valiosas do cancioneiro e sobre as quais preferia trabalhar (Cascudo, 2011, p.262-263).

Não se pode falar da linguagem musical de Fernando Lopes-Graça sem se fazer referência a Stravinsky. A admiração por este compositor é fortíssima em Lopes-Graça, que viu nele uma fonte de informação e estudo para apurar as suas técnicas composicionais. Assim, a sua influência reflete-se na escrita do compositor português ao nível de processos rítmicos, harmónicos e tímbricos (Carvalho, 1989, p.29).

Apesar de Lopes-Graça não assumir claramente a influência da escola de Viena na sua escrita, o expressionismo associado a esta escola parece ter influenciado obras do nosso compositor sobretudo na década de 30, reaparecendo pontualmente ainda nas décadas de 40 e 50, e renascendo a partir de 61. Na obra *O menino da sua mãe* (1936), baseada num texto de Fernando Pessoa, são evidentes características da escola schoenberguiana na escrita pianística – por exemplo pela utilização de tons inteiros e os processos harmónicos e tímbricos utilizados; assim como na escrita vocal – por exemplo pelo uso de portamentos agressivos ou pelo recurso a *Sprechgesang* (canto falado). Outra obra que é apontada como exemplo que reflete as referidas influências são as *Cinco Estrelas Funerárias*, cujo material, conceção e orquestração se aproximam do expressionismo schoenberguiano (Carvalho, 1989, p.29-30).

A década de 50 parece ser apontada como o expoente máximo do vínculo de Lopes-Graça à composição com raiz etnográfica – portuguesa e estrangeira. A intensa atividade de composição deste período é acompanhada pelos numerosos arranjos de canções populares portuguesas para coro, e para canto e piano. Contudo, apesar de este ser o período mais intenso na composição com fundo etnográfico de Fernando Lopes-Graça, o carácter nacional da sua obra remonta às *Variações sobre um tema popular* português –

que data de 1927 e corresponde à primeira obra conservada no seu catálogo; e é intensificado a partir de 1938 com o início da composição das suas *24 Canções Populares Portuguesas* (Carvalho, 1989, p.7, 30-31). Assim, tal como alerta Teresa Cascudo, a forma como Lopes-Graça usa a música tradicional como base da sua composição altera-se ao longo da vida do compositor (Cascudo, 2011, p.246).

Na década de 30, Lopes-Graça visava criar um novo conceito de música nacionalista mais amplo do que o conceito então vigente, o qual cingia a música nacional ao nacionalismo folclorista. Segundo Teresa Cascudo, o próprio compositor terá deixado claro num artigo escrito por si que o seu interesse pelas canções populares surgiu como resultado da sua procura em criar uma linguagem musical própria do ponto de vista nacional, como uma afirmação de um estilo próprio. Nesta época, Lopes-Graça, assim como os restantes integrantes do “Grupo dos Quatro” (Armando José Fernandes, Jorge Croner de Vasconcelos e Pedro Prado), acreditavam no nacionalismo musical natural e espontâneo, onde o material popular não é assimilado sem qualquer reflexão, mas onde é o ponto de partida para um trabalho onde o compositor deixará marcada a sua personalidade e idiossincrasia – usando o material como base de um processo criativo de inovação expressiva, harmónica e rítmica. Contudo, a partir do final dos anos 30, sente-se em Lopes-Graça uma mudança de perspetiva como reação à concetualização de que o problema central da música portuguesa estaria na “ausência de uma tradição orgânica e estável desenvolvida ao longo da história” (Cascudo, 2011, p.251-253).

Quando Lopes-Graça começou a compor com base na canção popular portuguesa não tinha nenhuma experiência de campo, pelo que teve que recorrer ao cancionero de Francisco Serrano e às transcrições de melodias rústicas publicadas por Rodney Gallop na sua obra *Cantares do Povo Português* – obra elogiada pelo compositor português pela exatidão da transcrição das canções, onde a sua riqueza tonal e rítmica eram respeitadas. Lopes-Graça via nas canções populares que constavam nos cancioneros publicados a partir da segunda metade da década de 30 obras com uma variedade harmónica, rítmica e polifónica fantástica, que constituíam uma excelente fonte para inovação técnica na sua escrita (Cascudo, 2011, p.253-254).

A partir de 1946, o método de trabalho de Fernando Lopes-Graça sobre as canções populares portuguesas altera-se, sendo o próprio compositor a fazer trabalho de campo e a recolher exemplares da música tradicional de cada região. A pesquisa foi extensa, recolhendo exemplares por regiões tão diversas como o Minho, o Alentejo, ou a Beira com Monsanto, Malpica, Paúl ou Silvares, por exemplo. Toda esta pesquisa permitiu a Lopes-Graça uma variedade de paisagens, culturas e repertório que refletir-se-ia na obra *Viagens à Minha Terra*, de 1954. Contudo, se foi fácil ao compositor apontar a originalidade como a característica que mais se destacava na música portuguesa, por outro lado deixou patente nos seus escritos que a canção portuguesa suscitava dificuldades na determinação e caracterização dos vários tipos, formas e géneros em que se deveriam enquadrar (Carvalho, 1989, p.7; Cascudo, 2011, p. 256-261).

Seja pela vontade de mudar o seu registo composicional, pela necessidade de trabalhar uma linguagem musical e estéticas diferentes ou por hesitações e dúvidas perante o material, como pondera Mário Vieira de Carvalho, o facto é que, no período que pode ser visto como o auge da sua evolução na música popular (década de 60), Lopes-Graça opta por mudar a trajetória do seu percurso composicional – dá-se uma

aproximação dos valores estéticos empreendidos pela Escola de Viena, refletindo uma escrita mais próxima do atonalismo e baseada numa escrita que Mário Vieira de Carvalho define como intervalar. Pertencem a este período obras como *Canto de Amor e de Morte, Para uma criança que vai nascer, Concertino para violeta e orquestra, Quarteto de cordas n.º 1, Quatro Bosquejos, Concerto da cammera col violoncelo obligato, a catata-melodrama D. Duardos e Flérida*, entre outras (Carvalho, 1989, p.31-32).

Obras sucedâneas como a *Suite Rústica n.º 2*, a *Sonata n.º 4* para piano, *In memoriam Béla Bartók* ou a orquestração de *Viagens na Minha Terra*, demonstram que Lopes-Graça procura aqui uma nova abordagem do material popular (Carvalho, 1989, p. 33).

Na década de 70 Lopes-Graça desafia-se novamente enquanto compositor explorando novas possibilidades técnicas e meios de expressão tanto nas obras instrumentais (onde se inclui composições para instrumentos solistas), como na canção de concerto ou na música coral (Carvalho, 1989, p.34).

No sentido de descrever a linguagem musical de Lopes-Graça a partir do final da década de 70, cita-se Mário Vieira de Carvalho num excerto que reflete também a sua personalidade e propósitos de vida:

“Uma grande obra de síntese, onde, por assim dizer, se fundem todas as aquisições de estilo e de linguagem sedimentadas ao longo de mais de meio século de vida artística, onde convergem a reflexão introspetiva e o empenhamento político, a contemplação e a intervenção, o nacional e o universal, o religioso e o profano, é o Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal (vozes solistas, coro misto, orquestra) (1979), sobre o texto litúrgico latino, estreado em 1981. Em Louvor da Paz (1986), uma obra para orquestra que teve a sua primeira audição na Polónia no mesmo ano, escrita aos 80 anos, um quarto de século depois do Canto de Amor e de Morte, confirma o sentido da renovação então iniciada e mostra a permanência da vitalidade de um artista que desde sempre pensou o nosso dever solidariamente com o dos outros povos, aspirando e lutando à sua maneira não só por um país mas também por um mundo de Paz e Liberdade reais”¹⁴.

¹⁴ Mário Vieira de Carvalho, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, p. 34

Três Canções Populares Portuguesas

As *Três Canções Populares Portuguesas* para violoncelo e piano são compostas pelos temas *Senhora da Encarnação*, *Ó, ó, menino ó* e *Senhora do Almurtão*. Transcritos pelo autor em 1953, estes temas correspondem, literalmente, a três canções populares portuguesas previamente harmonizadas por Fernando Lopes-Graça para voz e piano, entre 1947 e 1949, e incluídas na III Série da obra *Canções Populares Portuguesas*. As duas primeiras peças encontram-se no segundo caderno da III Série, e a terceira peça é integrada no terceiro caderno na mesma série. Num total de IV Séries, a composição desta obra estende-se por duas décadas, entre 1939 e 1959.

Teresa Cascudo recorre ao artigo *Sobre a canção popular portuguesa e o seu tratamento erudito*, escrito por Lopes-Graça, em 1952, para esclarecer que o objetivo principal do compositor neste ciclo de canções consistia em modernizar a canção com técnicas e linguagens musicais mais atuais, de forma que pudessem passar a constituir um repertório adequado às salas de concerto e, assim, mais próximo da música erudita. Para tal, o compositor recorreu a diversos processos, baseando-se nos seguintes pontos estruturais:

- Aumentar a amplitude da tessitura - por variações e ornamentações da escala base;
- Diversificar a harmonia - pelo uso de acordes de quartas e de quintas, pela imitação em tons afastados, pela ornamentação dos acordes perfeitos com várias apogiaturas, pelo uso do modalismo das canções em função de uma renovação harmónica, e pela adição de pedais interiores alheios à melodia;
- Enfatizar a expressão - pela exploração das características psicológicas (todas as emoções e sentimentos que a canção encerra em si) e morfológicas inerentes a cada canção, de forma a conseguir passá-las para a parte instrumental sem que a sua essência seja alterada.

(Cascudo, 2011, p. 266-267)

Aos pontos acima referidos, acrescem-se adaptações dos processos técnicos utilizados na composição da música instrumental baseada em canções populares portuguesas. Tal sucede no sentido de respeitar as características próprias dos diferentes instrumentos nas harmonizações (que serão, necessariamente, diferentes das constantes nas harmonizações) e de cumprir o objetivo de que as canções assumam versões de concerto.

Teresa Cascudo considera que os processos técnicos utilizados pelo compositor serão, assim, condicionados por dois fatores:

- A estrutura - em que o compositor recorre a géneros musicais de estrutura bastante livre, para conseguir obras com uma extensão maior do que aquela que as canções habitualmente apresentam;
- Transformação do material sonoro original - este fator condicionará a medida em que a melodia será integrada no texto da obra erudita, uma vez que o compositor terá que considerar, em primeiro lugar, como vai trabalhar as potencialidades da melodia enquanto um tema musical; em segundo lugar, como vai adaptar as melodias às especificidades dos instrumentos musicais, procurando exponenciar as suas características; e, por fim, na forma como vai

explorar a canção equilibrando a originalidade do material com a inovação do seu processo composicional.

Neste sentido, segundo a referida autora, as canções tradicionais podem acabar por se enquadrar em três planos distintos:

- Enquanto citações musicais - resultantes de uma elaboração reduzida, em que a melodia é sempre reconhecida;
- Enquanto material musical - vista como o produto da inovação do compositor, que trabalha sobre o tema original de uma forma tão livre que a própria canção tradicional pode nem ser evidente na nova composição e constituir tão somente a fonte de inspiração da obra;
- Enquanto documento - onde a intenção de preservar o material original se sobrepõe à intenção artística.

(Cascudo, 2011, p. 287-288)

Uma breve análise comparativa entre os manuscritos destas três canções populares para voz e piano e a versão para violoncelo e piano permite perceber as principais modificações que a peça teve de assimilar na sua transcrição, designadamente a forma como o compositor adaptou as melodias às especificidades do violoncelo e o modo como aprofundou a dimensão de música de câmara.

Senhora da Encarnação

O compositor opta por distribuir pelos dois instrumentos o material musical dos dois primeiros compassos, que na versão original se destinava ao piano. O violoncelo completa aqui a linha do piano e repete este elemento ao longo da primeira secção da peça, intercalando-o nos momentos de pausa da linha melódica (compassos 1, 2, 5, 8 e 15). Nesta versão, o compositor mantém a linha melódica, mas escreve-a uma oitava abaixo da melodia original – provavelmente por ser um registo mais confortável e natural no instrumento. A primeira frase do tema desenvolve-se por graus conjuntos, mas na segunda frase já temos alguns intervalos de terceira. O facto de, no compasso 10, o compositor escrever a indicação de um *glissando* na melodia do violoncelo, poderá sugerir que seria para ele expectável ouvir o *glissando* natural na voz ao cantar esse intervalo de terceira menor ascendente. Na repetição desta segunda frase, além da indicação de *più p* em ambas as versões, o compositor opta por escrever a linha melódica no violoncelo uma oitava acima em relação à primeira vez que a frase aparece.

Com início no compasso 16, a transcrição da segunda secção apresenta a melodia e acompanhamento em registos diferentes da versão original: a melodia cantada na versão original passa a ser tocada pela mão direita do pianista, sendo complementada harmonicamente; a mão esquerda desempenha a função rítmica que na versão original era destinado à mão direita, mas com um material musical mais próximo do que a mão esquerda executará na secção final de ambas as versões; e o violoncelo desenha a linha que na versão com voz correspondia à mão esquerda, na tessitura original. Algumas alterações ao texto original surgem na primeira nota de cada tempo que o violoncelista

deve executar com um pizzicato de mão esquerda; no compasso 19, o compositor acrescenta uma descida por graus conjuntos numa quiáltera de 9 notas com a indicação de *quasi glissando* que não aparece na versão original; no compasso 21, a suspensão escrita no texto original sobre a primeira semicolcheia da mão esquerda do piano (que na transcrição corresponde à linha do violoncelo) é substituída por um trilo no violoncelo entre as duas notas do motivo constantemente repetido, com a indicação de *poco sost.* em ambos os instrumentos; para terminar esta secção, o compositor amplia o material do penúltimo compasso desta secção na versão original, acrescentando um compasso onde cria uma desaceleração rítmica, intensificando a intensão de desvanecimento já indicada pelo *poco rit.* presente em ambas as versões.

O material da primeira secção é apresentado novamente no *Tempo I* que se segue (com início no compasso 26), mantém-se a partilha pelos dois instrumentos do material originalmente para piano pelos dois instrumentos, mas agora com o violoncelo a executar a melodia em cordas dobradas pela adição de uma linha melódica sempre paralela à distância de intervalos diatónicos de sexta.

Por fim, na última secção da versão original, a voz tem a mesma melodia que na secção acima referida como segunda secção; contudo, na parte de piano dessa versão, o movimento de tercinas de semicolcheias passa para a mão direita, mas antes o intervalo entre as duas notas que se repetiam ao longo dessas tercinas de semicolcheias estava à distância de uma segunda maior (Ré e Mi), e, nesta secção final, além de passarem a estar a fazer um intervalo de segunda menor (Ré# e Mi), é acrescentada uma segunda voz a essas notas perfazendo continuamente um intervalo de segunda maior com a voz inicial (Dó# com Ré# em simultâneo e ré natural com mi)¹⁵. Com este tipo de escrita o compositor intensifica a tensão na secção final da peça.

Na transcrição para violoncelo e piano, a melodia é novamente executada pelo piano; a parte da mão esquerda é muito semelhante em ambas as versões, sendo que nesta última o compositor sublinha o pendor dissonante desta secção acrescentando ora Dó#, ora Dó natural, aos acordes de cada compasso já dissonantes entre si, acrescentando um Dó# no compasso 43 como nota pedal, e substituindo a nota pedal da versão original (Ré) por um Dó#. Na parte de violoncelo, o compositor procura criar o mesmo efeito de tensão criado pela parte de mão direita na versão original – alternam quiálteras de três semicolcheias com quatro fusas que percorrem todas as notas da parte de mão direita na versão original, a passagem deve ser realizada em *quasi ponticello* que se vai dissipando gradualmente até ao final da peça, terminando com uma desaceleração rítmica.

Ó, ó, menino, ó

A versão original desta canção está escrita em Lá menor e a transcrição em Dó menor.

Relativamente à melodia da canção, esta foi toda transcrita para o violoncelo, destacando-se apenas quatro momentos de discordância:

1. Na versão original, Lopes-Graça escreve a nota do compasso 14 até ao início do compasso seguinte, enquanto na transcrição opta por prolongar a nota pelos dois compassos completos;

¹⁵ Confirmar na secção com indicação de *Tempo II* da peça em análise nas partituras em Anexo

2. A melodia iniciada no compasso 21 da parte de violoncelo está escrita uma oitava abaixo em relação à primeira vez em que essa melodia apareceu (com início no compasso 8) – esta mudança de registro não acontece originalmente na parte vocal;
3. Nos compassos 27 e 30 o compositor não escreve na parte de violoncelo a articulação sugerida pelo texto, optando por uma nota longa em ambos os compassos;
4. A melodia destinada à parte de mão direita do piano nos últimos quatro compassos da versão original é transcrita para a parte de violoncelo.

Quanto ao acompanhamento de piano, encontra-se apenas uma passagem que difere da versão original: enquanto nos compassos 5 e 6 na primeira versão o compositor escreveu três vezes as mesmas notas (Lá-Si-Mi), sendo perceptível ao ouvinte o movimento Lá-Mi entre as primeiras notas de cada tempo do compasso 6, na transcrição para piano e violoncelo, o compositor opta por uma passagem de uma linha descendente de graus conjuntos entre as primeiras notas de cada compasso, pelo que se ouve claramente um movimento progressivo até ao Sol (Dó-Si-Lá-Sol).

Senhora do Almurtão

A versão original desta canção está escrita em Mi menor e a transcrição em Fá menor.

Na transcrição, o violoncelo começa com um pizzicato *marcato*, reproduzindo o que estava escrito na parte de mão esquerda do piano; no piano, os acordes da parte da mão direita, são agora divididos pelas duas mãos, observando-se uma rearticulação, duas oitavas acima, do segundo acorde do segundo compasso.

No *Largo*, o compositor transcreve para o violoncelo a melodia da voz, alterando apenas a duração de duas notas que precedem uma pausa (cc. 10-11 e cc. 15-16). A parte de piano mantém-se idêntica nas duas versões, exceto no compasso 13 – onde o compositor elimina a articulação do acorde no segundo tempo acrescentando uma ligadura no acorde.

Segue-se o *Tempo I*. Aqui, a parte de piano só difere no último compasso, onde o acorde mais grave deixa de ser executado pela mão esquerda do pianista e passa para a linha do violoncelo. Na versão original, esta secção não tinha qualquer participação vocal, contudo, a melodia do piano surge também na parte de violoncelo imitando o primeiro com início no primeiro de tempo de compasso.

No *Tempo II* há dois acordes diferentes entre as duas versões, no segundo tempo da parte de mão direita do compasso 34 e do primeiro tempo do compasso 35.

Na versão desta peça para canto e piano o compositor termina aqui a parte da voz, deixando a possibilidade de se repetir a peça a partir do compasso 7. Já na transcrição para violoncelo e piano, após a secção de *Tempo II*, segue-se uma parte idêntica à secção já descrita em *Tempo I*. Contudo, o intervalo entre o início do tema em cada instrumento vai sendo cada vez menor, até o violoncelo acabar por iniciar o tema antes do piano. Quebra-se então o movimento contínuo da mão esquerda do piano durante um compasso. Esse

motivo passa para o violoncelo, com a indicação de *piano*, mas *marcato* como no início. Entretanto, o piano mantém o desenho melódico até ao final da peça.

A primeira audição das *Três Canções Populares Portuguesas* para violoncelo e piano foi realizada em 1953, pela violoncelista Madalena Sá e Costa e pela pianista Helena Sá e Costa. Sendo uma obra portuguesa bastante acarinhada pelos intérpretes e pelo público, foram várias as interpretações que se sucederam, assim como a discografia em que foi incluída. Destaca-se o registo discográfico desta obra por Clélia Vital e Adriano Jordão em 1974, por Jed Barahal e Christina Margotto em 2006, e por Bruno Borralhinho e Luísa Tender em 2009¹⁶.

“Estas três peças espelham a forma imediatamente identificável de Lopes-Graça trabalhar o material popular, em particular o português, e bastariam para explicar praticamente todos os métodos e técnicas usadas pelo compositor neste domínio particular. É uma linguagem acessível, se comparada com a das vanguardas da altura, mas sempre livre de facilitismos, uma música que nunca é completamente descontraída, sempre intensa, sempre reveladora de algum conflito interior, e que também espelha o melhor da cultura popular que lhe serviu de base.”

Sérgio Azevedo¹⁷

«Muito especiais, outra vez pelo cariz popular que referi anteriormente. Acho que são o exemplo perfeito dessa combinação de sons da terra com contemporaneidade e erudição.»

Bruno Borralhinho¹⁸

«Duas coisas muito óbvias do Graça que era, por um lado, da música portuguesa servir não como base para uma coisa pitoresca, mas sim um constituinte do próprio idioma – e é notável a maneira como eu acho que ele percebe o quê que pode haver de bom e de fraco na música popular portuguesa e a maneira como ele ornamenta, no sentido de transcender aquilo que está lá, porque as melodias são as melodias no original de canto, são as melodias originais e o que ele escreve por baixo é uma espécie de reinterpretação – aliás, coisa muito típica que acontece sobretudo no início do século em Paris (todos os compositores escreveram esse tipo de coisas e, embora seja folclore inventado, no fim de contas as Sete Canções Populares do Falla são esse tipo de raciocínio, as Canções Gregas de Ravel são mesmo harmonizações de melodias gregas; ou seja, era como se o compositor trouxesse e levasse para a sala de concerto uma coisa que seria popular, e ao mesmo tempo a raiz nacional da melodia há-de influenciar a estrutura da própria música); por outro lado, a ideia do reaproveitamento dessas peças com o sentido de poderem ser feitas em concerto – eu gravei agora a obra toda do Lopes-Graça para violino e piano e há nitidamente uma preocupação em escrever para a sala de concerto, inclusive há peças que soam a peças boas para acabar um concerto e ser um *encore* e há nitidamente essa preocupação de fornecer um repertório e um repertório específico, de

¹⁶ http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2953&lang=PT

¹⁷ Cf. Entrevista em anexo

¹⁸ *Idem*

não ser mais uma pecinha no meio de outras peças. Lembro-me de assistir nos Cursos do Estoril em 75 (se não estou em erro) a um Paul Tortelier muito interessado por essas peças que a Maria José Falcão lhe foi tocar, no curso em que era aluna, com a Olga Prats. E o Paul Tortelier (sem interesse em fazer a distinção se era um compositor português ou de outra nacionalidade qualquer) estava muito interessado no sentir que havia ali uma escrita pessoal e com umas características muito boas para concerto. E acho que no caso do Lopes-Graça essas três peças nitidamente têm essa função quase prática que a gente se esquece que existia no Lopes-Graça. A maior parte das harmonizações para coro têm a função prática de por o coro da Academia a cantar, portanto há um lado consciente que ele tinha de para quê que serve a música socialmente.»

João Paulo Santos¹⁹

¹⁹ Cf. Entrevista em anexo

Joly Braga Santos (1924 - 1988)

José Manuel Joly Braga Santos nasceu no dia 14 de maio de 1924 em Lisboa, na Rua Pinheiro Chagas, no seio de uma família com boa estabilidade financeira.

Numa entrevista guiada por Alexandre Delgado e publicada na revista *Glosas*, Piedade Braga Santos descreve o contexto familiar em que seu pai, Joly Braga Santos, cresceu e viveu. O avô paterno do compositor emigrou muito cedo para o Brasil onde fez riqueza, proporcionando aos seus três filhos uma educação onde a literatura e a música constituíam um pilar fundamental – valores que se passariam às gerações seguintes. António Braga Santos (pai de Joly Braga Santos) tocava violino e suas duas irmãs tocavam piano. Virgínia Joly (mãe de Joly Braga Santos) provinha de uma família de ourives de origem francesa que mantinham o seu estabelecimento comercial na Baixa lisboeta. Contudo, por se ter tornado fiador de uma pessoa que não cumpriu com as suas obrigações, na década de 20 António Braga Santos tem que vender a casa e todo o recheio para poder pagar a dívida, e a família desfaz-se assim de toda a sua herança e é obrigada a mudar completamente o seu estilo de vida. O pai de Joly Braga Santos teve que arranjar um emprego e toda a família se mudou para casa da avó materna, entre os Anjos e o Campo dos Mártires da Pátria, onde Joly Braga Santos moraria até se casar, em 1957. Mas nem as dificuldades com que a família se deparava os afastou da cultura, pelas artes, pela música e pela poesia. No fim do trabalho, António Braga Santos juntava-se com outros músicos e poetas no Martinho da Arcada, onde acabaria por privar com Fernando Pessoa. Foi António Braga Santos o primeiro professor de violino de Joly Braga Santos, e aos 12 anos, quando concluiu a escola primária, entrou no Conservatório. Segundo Piedade Braga Santos, a família reconhecia a vocação de Joly e, mesmo após a precoce morte de António Braga Santos – um ano após a entrada de Joly Braga Santos no Conservatório –, nunca se colocou a hipótese de que ele continuasse os seus estudos numa outra instituição, ou que seguisse outra carreira que não fosse a música (Delgado, 2011, p.18-19).

Segundo Piedade Braga Santos, a tragédia da morte do pai representou para Joly não só um grande choque emocional, mas também um choque financeiro e, como forma de emular o seu pai, inscreveu-se na disciplina de violino – que acabaria por ser um tormento para ele. Contudo, tendo consciência da importância do piano para a composição, inscreveu-se também neste instrumento. Virgínia Vitorino foi a sua primeira professora de piano e Artur Santos o seu primeiro professor de Composição. O primeiro contacto com Luís de Freitas Branco enquanto seu docente dá-se em 1940 com as disciplinas de Acústica e de História da Música. Somente dois anos mais tarde começariam as aulas de composição, e decorreriam a nível particular. Piedade Braga Santos presume que terá sido João de Freitas Branco a falar de Joly a seu pai e que este, por sua vez, terá pedido a opinião a Artur Santos. Luís de Freitas Branco aceitou dar-lhe aulas particulares de composição no sentido de evitar toda a burocracia da instituição, mas insistiu para que ele se mantivesse inscrito no Conservatório (Delgado, 2011, p.19-20).

Entretanto, em 1945, Joly Braga Santos é expulso do Conservatório por defender Luís de Freitas Branco face ao diretor Ivo Cruz, e aqui ficou concluído o seu percurso académico em Portugal. Nessa altura, já Joly tinha composto 15 obras e estava a escrever a sua 1.^a Sinfonia que seria estreada no Teatro de São Carlos. Artur Santos recorre a este argumento para interceder por Joly Braga Santos junto do Secretário-geral, no sentido de invalidar a

sua expulsão no Conservatório, mas não conseguiu alterar a decisão que já havia sido tomada.

Com 22 anos, Joly Braga Santos estreia a sua 1.^a Sinfonia no Teatro de São Carlos. A receção da obra foi fantástica. Foi uma obra que teve um grande impacto e, segundo Piedade Braga Santos, as pessoas nem queriam acreditar que uma obra daquelas tivesse sido composta por aquele jovem, e foi mesmo comentado que desde as estreias de Luís de Freitas Branco que não aparecia nenhum sinfonista comparável. A filha de Joly Braga Santos vê a 1.^a Sinfonia de seu pai como uma obra com um carácter melódico muito inventivo (como na verdade viria a ser toda a sua obra), mas bastante ingénua e convencional a nível formal. Ela considera que o equilíbrio formal estará ligado aos ensinamentos de Luís de Freitas Branco, mas também à necessidade de contenção de toda a sua expressividade melódica e criatividade, no sentido de transmiti-la de uma forma clara e equilibrada. Na opinião de Piedade Braga Santos, este equilíbrio estará presente ao longo de toda a obra de seu pai, ainda que se adaptado a diferentes tipos de escrita que o compositor foi explorando (Delgado, 2011, p.21).

Além da 1.^a Sinfonia, ao longo da década de 40 a obra de Joly Braga Santos é composta por várias obras para canto e piano, algumas das quais seriam orquestradas mais tarde. Tal deve-se quer ao facto de nessa época Luís de Freitas Branco estar a compor bastante para essa formação, quer por se tratar de obras com uma formação que permitia que facilmente fossem executadas – por ter muitas amigas cantoras no Conservatório e uma paixão por uma cantora em particular (Delgado, 2011, p.22).

No final da década de 40, ao lado de Luís de Freitas Branco, João de Freitas Branco, Nuno Barreiros, Humberto de Ávila, entre outros que haviam de se juntar posteriormente, Joly Braga Santos integrou o núcleo fundador da Juventude Musical Portuguesa. Nas palavras de sua filha, Joly viveu intensamente este momento e esta iniciativa, trabalhando diariamente na organização do mesmo. Na verdade, tal empenho não é de estranhar, tendo em conta que, segundo Henrique da Luz Fernandes (Abreu, 2011, p.32), terá sido o próprio Joly Braga Santos a trazer de Itália a ideia da criação de uma associação musical nestes moldes, após ter assistido a concertos com as juventudes italianas. Também nesta época começou a sua luta pela defesa dos direitos de autor. Joly Braga Santos acreditava que os compositores tinham o direito de viver do rendimento do seu trabalho e lutou fervorosamente por isso, chegando mesmo a ter um grande conflito com Fernando Lopes-Graça que defendia a posição oposta, considerando que as obras eram do povo. Terá sido Luís de Freitas Branco a conseguir resolver o desentendimento entre ambos (Delgado, 2011, p.22).

Segundo Piedade Braga Santos, a par da implementação da Juventude Musical Portuguesa, Joly mantinha o seu processo composicional, e dava aulas esporádicas de composição para poder subsistir – entre os seus alunos encontram-se João Paes, António Victorino d'Almeida e Atalaya. A filha do compositor refere que, financeiramente, foram anos muito complicados para Joly – não tinha sequer dinheiro para comer e teve que combinar com os amigos almoçar e jantar em casa de um amigo diferente ou de um primo cada dia da semana (Delgado, 2011, p.22).

Contudo, esta situação precária estaria prestes a alterar-se, pois esta fase é também marcada pela sua entrada para o Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional. Isto

permitiu-lhe ter um salário mensal para compor. O grupo deste gabinete era composto ainda por Artur Santos, Armando José Fernandes e Croner de Vasconcelos.

No Verão de 1948, Joly Braga Santos tem o seu primeiro contacto com a música europeia e com um professor e maestro que passará a ter sempre como referência incontornável. O compositor conseguiu uma bolsa do Instituto de Alta Cultura e frequentou o curso de Herman Scherchen em Veneza durante três meses. Segundo a sua filha, este curso constituiu um marco importantíssimo na vida de Joly, quer por ter aprendido imenso com Herman Scherchen, quer por lhe permitir vislumbrar novos horizontes.

Entretanto, apesar de só se ter concretizado em 1953, já em 1951 irrompe a notícia de que o Gabinete de Estudos Musicais seria extinto, deixando Joly Braga Santos em pânico por poder perder o seu meio de subsistência. Contudo, ao longo do processo de extinção do referido Gabinete, o Plano Marshall – responsável pelo restauro e reanimação da vida cultural e cooperação europeia – solicita à Emissora Nacional que lhe indiquem um compositor ao qual encomendarão uma obra, e Pedro do Prado sugere o nome de Joly Braga Santos. Ao aceitar a encomenda, o compositor fez um contrato de cerca de 15 mil dólares com esta organização, permitindo-lhe subsistir mesmo após o encerramento do Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional. Piedade Braga Santos confirma que este contrato existe e que se encontra na casa da família, mas a obra composta para este propósito – uma abertura sinfónica para orquestra pequena que seria executada em Paris – está desaparecida, assim como os arquivos da organização.

Em 1954, Joly Braga Santos muda-se para o Porto no seguimento do convite para ser Maestro Assistente e, posteriormente, Maestro da Orquestra do Conservatório dessa cidade. Aí teria a oportunidade de dirigir obras de períodos anteriores, mas também de dirigir e promover obras contemporâneas, incluindo obras portuguesas dos seus colegas. A sua filha descreve este período como um período feliz na vida do compositor e salienta a oportunidade que tal constituiu no sentido de lhe permitir conhecer e contactar com personalidades influentes no panorama musical de então – onde se inclui figuras como as irmãs Madalena e Helena Sá e Costa, ou a violoncelista Guilhermina Suggia (Delgado, 2011, p.23-24).

Contudo, acabaria por deixar esse cargo e assumir o de maestro de captação – não por falta de capacidades para dirigir uma orquestra, mas mais por dificuldade em estabelecer uma relação saudável com os músicos. Segundo Henrique da Luz Fernandes, a forma de estar de Joly Braga Santos, a forma de se relacionar com os músicos e de impor o seu trabalho condicionava o seu desempenho enquanto maestro titular da orquestra, mas o seu bom ouvido permitia-lhe desempenhar com bastante qualidade o papel de maestro de captação (Abreu, 2011, p.34)

Um ano mais tarde, morre Luís de Freitas Branco. Segundo Piedade Santos, este acontecimento terá sido uma tragédia na vida de seu pai, pois a relação que mantinha com Luís de Freitas Branco ia para além do contacto professor-aluno, era uma relação de pai e filho (Delgado, 2011, p.23).

Piedade Braga Santos conta que, após muitos anos de solicitações ao Instituto de Alta Cultura de uma nova bolsa de estudo para poder voltar a estudar em Itália, finalmente, em 1957, Joly Braga Santos recebe a confirmação de que essa bolsa lhe seria atribuída e parte

com sua esposa para Roma. Nessa cidade, Joly começa as aulas no Conservatório e a sua esposa decide inscrever-se também na mesma instituição, ingressando diretamente para o 4.º ou 5.º grau. Segundo a mesma fonte, durante essa estadia em Itália, Joly Braga Santos e a sua esposa aproveitaram ao máximo para viajar, para ir a todos os festivais e concertos que pudessem e, acabaram por passar ainda uma temporada de alguns meses em Lugano, onde Joly faria um novo curso com Scherchen. É uma época de abertura e absorção de novas linguagens musicais, onde Joly Braga Santos aprende muito ouvindo, assistindo aos mais diversos concertos e lendo muitas partituras. Entre as diversas obras compostas neste período (marcado por uma viragem de estilo resultante de toda esta cultura musical a que o compositor estava exposto) pode-se destacar o *Concerto para Viola*, o *Divertimento I* ou *Os Três Esboços Sinfónicos* (Delgado, 2011, p.25).

Em 1959, no seguimento de uma nova bolsa, Joly voltaria com sua esposa para Roma. Segundo a filha de ambos, estes anos em Itália foram muito profícuos para o compositor, permitindo-lhe vislumbrar novos horizontes, conhecer novas linguagens musicais e muitas personalidades de destaque do panorama musical internacional. Analisando os diversos esboços biográficos existentes sobre Joly Braga Santos, pode-se encontrar vários professores de renome com quem este compositor estudou musicologia, composição e direção de orquestra em Itália. Referindo apenas alguns, pode-se citar Hermann Scherchen, Virgílio Mortari, Gioacchino Pasquali, Antonino Votto e Alceo Galliera. Ao longo destes cursos, enquanto colega, teve ainda contacto regular com Luigi Nono, Bruno Maderna e Fernando Corrêa de Oliveira. Piedade Braga Santos afirma que Scherchen acabaria por ser o professor mais marcante para Joly, tanto enquanto professor de Composição, como enquanto Diretor de Orquestra. Estas bolsas proporcionaram ainda um ambiente altamente propício à composição e constituíram uma oportunidade de divulgação da sua própria obra e da música portuguesa em geral (Delgado, 2011, p.25).

A propósito da comemoração do 40.º aniversário da Revolução Nacional, Joly Braga Santos recebe a encomenda de uma obra por parte do governo, através da Emissora Nacional. Face à sua resistência em aceitar esta encomenda, a filha do compositor refere que ele fora chantageado com o seu emprego na Emissora Nacional. Ele precisava do seu cargo na rádio e do dinheiro das encomendas para conseguir subsistir e sustentar a família. Rejeitando a encomenda do governo, a alternativa seria emigrar. Mas, para Joly Braga Santos, isso significava virar as costas ao seu país, e isso era inconcebível para ele. Assim, mesmo contra a posição da sua esposa (que o tentou demover de todas as formas possíveis, resultando quase no divórcio entre ambos), Joly acabou por aceitar esta encomenda, que haveria de corresponder à composição da sua *5.ª Sinfonia*. A reação dos partidários de esquerda e, conseqüentemente, da crítica musical (que se centrava nesta facção política) não foi benevolente – nas palavras da filha, com esta encomenda, Joly Braga Santos foi chantageado pelo regime e fortemente atacado pela oposição. Contudo, além dos membros da oposição, ninguém se preocupou muito com isso e as encomendas continuaram a surgir naturalmente – incluindo as da Gulbenkian, que na altura lhe encomendava praticamente uma obra por ano. Também o compositor mantinha alguma indiferença face às críticas por parte dos partidários de esquerda, mas à família isso incomodava bastante.

Apesar de todo o turbilhão em que a *5.ª Sinfonia* surgiu e se desenvolveu, esta obra acabaria por ficar como uma das mais marcantes de toda a obra de Joly Braga Santos e, em 1966, seria eleita como uma das dez melhores obras classificadas dos prémios da UNESCO

desse ano. Piedade Braga Santos refere que, curiosamente, o compositor nem sequer sabia que a sua obra estava em concurso. Fora Pedro do Prado que a havia enviado para o concurso, sem o conhecimento do compositor. Joly só soube quando viu os anúncios nos jornais com o resultado da classificação da sua obra no concurso (Delgado, 2011, p.27-28).

Piedade Braga Santos refere que o 25 de Abril foi uma grande alegria para toda a família, incluindo para o seu pai – que seria agora ainda mais fortemente criticado pelos comunistas. A filha do compositor refere esta época como um período financeiramente complicado pois ela estaria a entrar para a faculdade e a irmã ia a caminho da Alemanha para estudar violino, e o compositor ficara somente com os ordenados provenientes da rádio e das encomendas. A preocupação com a família era sempre um ponto central para Joly Braga Santos. Na entrevista que a sua filha Piedade Braga Santos cedeu, em 2011, a Alexandre Delgado para a revista Glosas, é bastante claro ao leitor a relação especial e de proximidade que o compositor mantinha com as filhas e com a esposa. Mesmo no seu processo composicional, pedia frequentemente a opinião à sua esposa, pedia-lhe que cantasse determinados excertos e era muito recetivo às considerações que ela fazia às suas obras e à sua própria linguagem musical. Joly compunha imensas peças para as filhas enquanto estas aperfeiçoavam o estudo de diversos instrumentos musicais, ajudava-las nos trabalhos de composição, passeavam regularmente – quer a propósito de concertos e de outras atividades culturais, quer simplesmente nas idas quase semanais ao Jardim Zoológico. Também as idas ao cinema eram uma constante na vida familiar de Joly Braga Santos – a filha descreve a paixão do compositor por esta arte e de que como apreciava em particular o cinema italiano, francês e espanhol, destacando vultos desta área como Fellini, Ettore Scola, Vittorio De Sica, Claude Chabrol ou Almodôvar (Delgado, 2011, p.28-30).

Entretanto, Joly Braga Santos continuava a viajar imenso – mantinha-se júri do prémio Manuel de Falla, sendo convidado regularmente para conferências e festivais; recebia muitas solicitações internacionais que, em parte, surgiram na sequência do Prémio UNESCO; e, nesta altura, após o 25 de Abril, é convidado a integrar o júri do Prémio UNESCO, passando a ir a Paris todos os anos.

O final da década de 70 revela-se um período bastante conturbado para o compositor a nível médico – tem um esgotamento grave, é-lhe detetado um problema de circulação cerebral e começa a ter problemas graves de visão. Assim, reduz drasticamente o número de encomendas que aceita e, segundo Piedade Braga Santos, durante dois ou três anos não compõe nada de novo, limitando-se a acabar obras de encomendas anteriores. Contudo, a decisão mais drástica vem na sequência dos seus problemas de visão – tendo em conta a exigência visual que as obras sinfónicas requerem, opta por não compor mais nenhuma obra sinfónica; pelo que, nos últimos anos de vida, a sua composição incide sobretudo em obras de câmara.

Piedade Braga Santos explica que, entretanto, a sua saúde foi melhorando e Joly retomou o seu cargo de Professor no Conservatório entre 1971 e 1976 e, novamente, de 1982 até falecer em julho de 1988 (Delgado, 2011, p.28-29).

Terá sido durante o período referente à década de 70 em que lecionou nessa instituição que Joly Braga Santos introduziu a disciplina de Análise Musical no Conservatório Nacional de Lisboa, por considerar fundamental para qualquer músico em geral, e para os estudantes de composição em particular, o contacto e conhecimento das partituras dos grandes mestres de composição (Neves, 2011, p.39).

Piedade Braga Santos refere que Joly compôs bastante nestas últimas décadas, chegando mesmo a receber, em 1988, um prémio do Festival do Estoril pelo maior número de obras estreadas. De destaque é ainda a receção da encomenda de uma ópera para ser apresentada em 1994, inserida no evento Lisboa 94, a propósito da celebração desta cidade enquanto Capital Europeia da Cultura. Joly Braga Santos assinou o contrato para a composição dessa ópera em abril de 1988, propôs o tema "Ilha dos Amores" e propôs Vasco Graça Moura enquanto libretista, mas a obra acabou por não se concretizar porque o compositor faleceria, repentinamente, três meses mais tarde. Vítima de um embolismo cerebral fulminante, Joly Braga Santos morreu enquanto dormia no dia 18 de julho de 1988 (Delgado, 2011, p.29).

Linguagem musical

Como já foi referido anteriormente, apesar de todas as dificuldades da vida musical portuguesa na época, e de todas as dificuldades financeiras com que cresceu e viveu, Joly Braga Santos acabou por ter o privilégio de conseguir viver quase sempre em exclusivo da composição. Tal só terá sido possível graças às bandas sonoras para filmes e ao emprego na Emissora Nacional, que lhe permitiram dedicar-se à composição orquestral. De facto, aos 26 anos, Joly Braga Santos já tinha finalizado a composição das suas primeiras quatro sinfonias – género musical em que o compositor sempre haveria de se destacar – pelo que o seu catálogo surge muitas vezes associado a termos como precocidade, abundância e variedade.

Sérgio Azevedo explica a habitual divisão da composição de Joly Braga Santos em duas fases: uma primeira fase marcada por uma escrita essencialmente lírica, modal e mais tradicional a nível formal e de géneros; e uma segunda fase, coincidente com a década de 60, em que o compositor tenta integrar na sua escrita novas técnicas vanguardistas pela exploração e expansão da harmonia e do cromatismo, nunca se afastando por completo do seu lirismo e carácter melódico sempre tão acentuado e distintivo da sua música. Contudo, Azevedo defende que esta divisão não é tão exata quanto geralmente se supõe, pois é frequente a coexistência de características de ambas as fases em várias obras de Joly Braga Santos, pelo que não se pode ver a evolução deste compositor definida em duas fases estanques. Será mais sensato, talvez, conceber uma evolução que procura adaptar-se ao seu tempo e integrar novas linguagens na sua própria expressão (2011, p.11-12).

Apesar de Joly Braga Santos ter sido sempre um compositor muito querido pelos intérpretes e pelo público em geral, é das obras da sua primeira fase que estes tendem a aproximar-se mais e pela qual demonstram maior preferência (Azevedo, 2011, p.11-12).

Segundo Sérgio Azevedo, as primeiras obras de Joly Braga Santos são caracterizadas por elementos como:

- Um *modalismo muito português*²⁰, que reflete influências de Luís de Freitas Branco, Sibelius, Vaughan Williams, Walton ou Delius, assim como elementos de tradição e música portuguesas – desde o Alentejo, à música renascentista ou à tradição gregoriana.
- Formas tradicionais: forma sonata, rondó, ABA.
- Géneros tradicionais: variações, abertura, fuga, sinfonia, entre outros.
- Orquestração sempre eficaz – destacando-se na grande orquestra sinfónica, onde manipula os timbres instrumentais de uma forma arrojada e eficaz de modo a encontrar um novo equilíbrio entre os metais e as cordas.
- Fantástica criatividade melódica – elemento sempre distintivo em toda a obra de Joly Braga Santos.
- Uso de *ostinati*
- Harmonias por quartas e quintas
- Modalismo arcaizante
- Mestria no uso do contraponto (Azevedo, 2011, p.13-14)

²⁰ Azevedo, S. (2011) «Joly Braga Santos: criar música como as árvores dão frutos». *Glosas*, Nº 3, p.13

Tal como mencionado na biografia deste ilustre compositor, no final da década de 40 e, sobretudo, no final da década de 50, Joly Braga Santos vivencia bem de perto a música europeia aquando das suas longas estadias em Itália na sequência das bolsas que conseguiu pelo Instituto de Alta Cultura. Os diversos concertos a que assistia, as inúmeras partituras que lia e estudava, assim como os novos professores e colegas com quem convivia, permitiram-lhe ter um contacto regular com as novas correntes que se alastravam pelo panorama musical europeu e compreender essas linguagens musicais.

Contudo, apesar da sua natural curiosidade, Joly Braga Santos mantinha resistência em conseguir induzir uma mudança no seu estilo. Segundo Piedade Braga Santos, o compositor terá tido na sua esposa o encorajamento de que precisava para abraçar esta viragem na sua linguagem – o seu incentivo para que o marido adotasse uma linguagem mais contemporânea que refletisse o seu tempo e tudo o que eles estavam a ouvir e a absorver nessas estadias em Itália, terá sido o empurrão de que o compositor necessitava. A filha do compositor associa o início desta transição à altura em que Joly Braga Santos estava a compor a obra *Méropé*, sendo este o primeiro passo de uma evolução que seria intencionalmente gradual para que o compositor tivesse espaço para perceber o que, de facto, se coadunava melhor com as suas próprias características, de forma a manter-se fiel a si próprio (Delgado, 2011, p.26). A *Méropé* sucede-se o *Concerto para Viola* – apontado por muitos como o ponto alto da música concertante do compositor e onde Joly Braga Santos parece conseguir encontrar um equilíbrio entre as tendências cromáticas e modais de uma forma coerente e aprazível (Azevedo, 2011, p.15). Ladeando estas duas obras, surgem ainda como obras de destaque o *Divertimento I* – baseado em quatro melodias tradicionais combinadas com singular mestria contrapontística; e os *Três Esboços Sinfónicos* – nos quais Piedade Braga Santos vê, de facto, a primeira tentativa do seu pai em abraçar as novas técnicas de composição (Delgado, 2011, p.26).

Procurando uma síntese das características predominantes na escrita de Joly Braga Santos naquela que pode ser vista como a segunda fase da sua obra, pode-se talvez destacar os seguintes elementos:

- Maior densidade sonora
- Expansão do cromatismo
- Atribuição de menor importância ao melodismo – mas nunca o deixando completamente de lado
- Progressiva aproximação do atonalismo

Sérgio Azevedo vê as décadas de 60 e 70 na composição de Joly Braga Santos dominadas por obras mais experimentais e cromáticas, nas quais, contudo, parece sempre patente o dualismo entre as suas características intrínsecas – como o seu lirismo e modalismo – e as novas técnicas composicionais das correntes vanguardistas que a partir dos anos 60 imperam no mundo artístico (2011, p.16). Esta opinião de que Joly Braga Santos terá evoluído na sua escrita de forma a criar a sua própria linguagem em que se procura como um homem integrado na sua época, mas mantendo-se sempre fiel aos princípios estéticos em que se formou e aos elementos que são intrínsecos em si, é partilhada também por Tomás Marco (Marco, 2011, p.35), Pedro Neves (Neves, 2011,

p.38), Piedade Braga Santos (Delgado, 2011, p.26) ou Henrique da Luz Fernandes (Abreu, 2011, p.33).

Porém, como já foi referido, poucas serão as obras em que estes elementos aparecerão isolados dos elementos que caracterizam a sua primeira fase composicional – durante a qual o compositor escreve de acordo com a sua idiossincrasia, de forma natural, espontânea e genuína. Apesar de ser consensual que Joly Braga Santos soube como enquadrar as novas correntes vanguardistas na sua própria linguagem musical, parece também manter-se a consensualidade relativamente ao facto de que essa mudança surgiu mais da necessidade de o compositor se enquadrar no panorama musical da sua época, do que da vontade genuína em adotar diferentes recursos e elementos linguísticos na sua escrita musical.

Pedro Neves vê nas sinfonias de Joly Braga Santos a parte mais importante da obra deste compositor e através das quais se pode compreender a evolução musical ao longo da vida do mesmo. Assim, divide-as em dois grupos, de acordo com a linguagem estilística nelas presente: as quatro primeiras sinfonias integram um grupo marcado por uma linguagem neo-clássica – onde a forma, a harmonia baseada no tonalismo e no modalismo, e a melodia se assumem como protagonistas; e as duas últimas sinfonias constituem o segundo grupo, onde se destacam elementos como o atonalismo, o livre cromatismo, o dodecafonismo e alterações aos instrumentos usados na orquestração. Tal como as fontes anteriormente citadas, Pedro Neves considera que a transição entre estas duas fases é feita de forma progressiva e que chegam a coexistir – sendo a *Trilogia das Barcas* (cuja estreia se deu em 1970) o exemplo mais frequentemente referido pelas diversas fontes como prova dessa coexistência (Neves, 2011, p.39).

Com o texto de Pedro Neves como base, segue-se uma breve incursão pelas sinfonias de Joly Braga Santos a fim compreender o percurso linguístico deste compositor:

- A *1ª Sinfonia* apresenta uma linguagem neo-clássica, estando assim em linha com as correntes que predominavam por toda a Europa.
- A *2ª Sinfonia* recebe elogios de Luís de Freitas Branco que reconhece o crescimento em Joly Braga Santos, vendo nele já um estilo próprio.
- João de Freitas Branco vê na *3ª Sinfonia* o reflexo de progresso e amadurecimento do compositor pelos meios técnicos utilizados para atingir a expressividade pretendida. Esta obra é dedicada a Luís de Freitas Branco e, tal como as sinfonias anteriores, é um grande êxito aquando da sua estreia em Lisboa.
- Dedicada à Juventude Musical Portuguesa, a *4ª Sinfonia* tem uma construção cíclica e reflete um carácter popular pela influência que as canções alentejanas tiveram nesta obra. Joly Braga Santos considera que esta obra fecha um ciclo na sua produção, e somente quinze anos mais tarde surge uma nova sinfonia sua.
- A *5ª Sinfonia* é definida por Joly Braga Santos como sendo livremente cromática em todos os andamentos e cuja forma se afasta da sonata ditamática, sem que, contudo, assuma um atematismo. A crítica espanhola vê nesta sinfonia o reflexo de um compositor completo e com profundo conhecimento da composição sinfónica. A qualidade da obra é reconhecida também pela UNESCO que a integra no grupo das dez melhores obras desse ano (Neves, 2011, p.39).

- Por fim, a 6ª *Sinfonia* é vista por diversas fontes como o reflexo da constante dualidade de Joly Braga Santos entre manter-se fiel à sua linguagem natural e genuína, e absorver as novas linguagens que percorriam a Europa. Alexandre Delgado vê nesta obra uma acumulação gradual e maciça de linhas composicionais que convidam o ouvinte a entrar em mundos diferentes, ora de um tempo ancestral, ora contemporâneo (Neves, 2011, p.39). Já Piedade Braga Santos (a quem a obra é dedicada) enfatiza a angústia criativa em que o seu pai vivia por não conseguir terminar esta obra. Contudo, quando conseguiu encontrar uma solução para a transição entre as duas partes da obra e para o final com um poema em castelhano de Camões, encontrou o caminho para um final grandioso e lindíssimo, na opinião da filha que de tão encantada com este final lhe pediu que a sinfonia lhe fosse dedicada (Delgado, 2011, p.26).

Apesar das composições sinfónicas terem assumido sempre um lugar de destaque na obra de Joly Braga Santos, Sérgio Azevedo não deixa de salientar a importância das obras de música de câmara. Esta fonte refere que, apesar de a quantidade deste repertório ser reduzida na obra de Joly Braga Santos, do ponto de vista musical estas obras apresentam uma qualidade notável e revelam uma faceta mais intimista do compositor – ainda que sempre com um carácter que aspira à sonoridade e grandiosidade das obras orquestrais (Azevedo, 2011, p.17).

O espólio de Joly Braga Santos foi doado à Biblioteca Nacional de Portugal. É composto por mais de 100 obras manuscritas (onde se incluem os mais variados géneros, desde música sinfónica, a música de câmara, ópera, música de bailado ou bandas sonoras para cinema), cadernos de apontamentos, livros, partituras, programas de concertos e cópias manuscritas de obras de outros autores. Os atuais responsáveis por este espólio têm a intenção de completá-lo ainda com documentação biográfica – na qual assume especial destaque a correspondência trocada com músicos portugueses com os quais o compositor mantinha uma relação de admiração recíproca.

Ária I

A *Ária I*, op. 2 é dedicada a Pilar Torres e a Elisabeth Lindley Cintra. As fontes bibliográficas não são concordantes quanto à data de composição desta peça, coexistindo os anos de 1943 e 1946 como possibilidades²¹. Contudo, a data de estreia aparece sempre com referência a 1943 – mais especificamente a 10 de março de 1943, pela violoncelista Madalena Sá e Costa e pela pianista Helena Sá e Costa, na cidade do Porto²².

Ária II

A *Ária II*, op. 57 data de 1977. As fontes bibliográficas indicam que a peça terá sido estreada por Luísa de Vasconcelos – a quem a obra é dedicada – e por Jorge Peixinho, na sala Ateneo, em Madrid, a 29 de setembro de 1977²³. Contudo, na sua entrevista, Madalena Sá e Costa recorda que a 1ª audição terá sido feita pelo violoncelista alemão Ludwig Hoelscher.

Considerando a possibilidade de dividir a composição de Joly Braga Santos em duas fases, estas peças refletiriam o caráter de cada uma dessas fases – inserindo-se a *Ária I* naquela que seria a primeira fase do compositor (já anteriormente referida como sendo marcada por uma escrita essencialmente lírica, modal e mais tradicional a nível formal e de géneros); e a *Ária II*, onde o lirismo e o caráter melódico são acompanhados por uma exploração e expansão da harmonia e do cromatismo, corresponderia à segunda fase. Se se optar por ver a obra de Joly Braga Santos como um todo e não se tiver a intenção de seccioná-la em duas fases, estas peças serão, ainda assim, exemplificativas da evolução da linguagem musical de Joly Braga Santos ao longo da sua obra.

Há registos de edição da partitura destas peças pela Santos Beirão, Lda. (1946), pela Musicoteca (1997) e pela AVA Musical Editions (2010). Relativamente à discografia, destaca-se a presença da *Aria I* no LP *Music of Portugal* pela editora Educo (1984) e o registo das duas obras no álbum *Página Esquecida* interpretadas por Bruno Borralhinho e Luísa Tender²⁴.

²¹ Segundo nota na partitura editada pela Musicoteca, o manuscrito apresenta data de 1946.

²² http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2509&lang=PT

²³ *Idem*

²⁴ *Idem*

“Acho que são duas obras curtas de duração mas que dão mais que pensar que qualquer outra. Não tem nada a ver uma com a outra em termos de estilo e são um exemplo excelente dessa procura por um estilo, tem um carácter quase experimental, ao mesmo tempo que transmitem uma certa intimidade do compositor.”

Bruno Borralhinho²⁵

“Eu tenho sempre a sensação do Joly (dentro dos seus excessos) como uma pessoa sempre muito comedida dentro do seu universo. Estas peças são de menor envergadura do que a Sonata do Freitas Branco, são peças que procuram alargar o repertório, obviamente, e que procuram encontrar um som muito específico dele, Joly. Dentro do panorama da música de câmara, claro que são música portuguesa e claro que são importantes, mas dentro da obra geral do Joly serão duas peças para desenvolver um carácter muito típico, melódico e harmónico, que ele obviamente amplia muito, nem que seja em muitas coisas tipo andamentos de sinfonia, que são muito próximos, são uma espécie de maquete para obras maiores. Mas, de qualquer modo, são duas obras extremamente sólidas. (...) Eu não consigo separar nitidamente a música do Joly; por muitas fases que a gente lhe queira encontrar, elas acabam por coexistir. No Freitas Branco há uma época mais experimental (chamemos-lhe assim) e uma época mais de reflexão; mas o Joly parece-me um bloco todo sempre, claro que por vezes com mais tendência para um lado ou para outro, ocasionalmente mais moderno, ocasionalmente mais clássico, mas eu não sinto uma enorme diferença dentro da escrita dele. É óbvio que, entre as duas peças, se vê uma diferença de época e, portanto, automaticamente, qualquer coisa mudou. Mas sinto-as muito coesas.”

João Paulo Santos²⁶

²⁵ Cf. Entrevista em anexo

²⁶ Cf. Entrevista em anexo

Jorge Peixinho (1940 - 1995)

“A grande importância de Jorge Peixinho no circuito artístico português do século XX deve-se a diferentes fatores, uma vez que interveio com intensa atividade em diversos domínios e revolucionou a música portuguesa do século XX, tendo sido o primeiro a quebrar as barreiras que tradicionalmente separam a música das outras expressões artísticas. Como compositor destacou-se pelas suas ideias inovadoras, pela sua grande permeabilidade às diferentes correntes estéticas e pela experimentação sonora, sendo reconhecido como um dos mais importantes compositores de vanguarda em Portugal.”

Zoudilkine, 2004, p. 23

Jorge Manuel Rosado Marques Peixinho nasceu dia 20 de janeiro de 1940 no Montijo.

Em 1947 começa a estudar piano com a sua tia, D. Judite Rosado, seguindo, quatro anos mais tarde, para o Conservatório de Lisboa onde estuda piano e composição. Inicia a sua formação, em 1951, com Artur Santos e conclui o Curso Superior de Composição, em 1956, com Jorge Croner de Vasconcelos. Em 1958, além de frequentar o primeiro ano do curso de História da Faculdade de Letras de Lisboa, conclui o Curso Superior de Piano. Seguidamente, em 1959, prossegue os seus estudos na Academia Santa Cecília, em Roma, com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. Na capital italiana estuda com Boris Porena e Goffredo Petrassi (Zoudilkine, 2004, p.19).

É no ano de 1959 que recebe o prémio *Sassetti* de composição e que cria aquela que poderá ser considerada como a sua primeira obra de referência – *Tríptico*, para vozes solistas, coros e vários conjuntos instrumentais.

Em 1960, compõe uma das suas primeiras obras para orquestra, escrita em Roma, que dedicará a Petrassi – *Sobreposições*; e em Veneza, onde conhece e trabalha com Luigi Nono, compõe a obra *Políptico*, que dedicará a Joly Braga Santos – que, por sua vez, dirigirá a estreia desta obra em Nápoles, no ano seguinte. Procurando explorar tudo de melhor que o panorama musical europeu tem para lhe oferecer, Jorge Peixinho investe imenso na sua formação e, só no ano de 1960, sucedem-se três momentos incontornáveis: na Holanda faz um estágio no Estúdio Eletrónico de Bilthoven; como bolsheiro do Instituto de Alta Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian, ingressa na Academia de Música de Basileia, onde trabalha com Pierre Boulez, Stockhausen e Koenig; e começa a frequentar os cursos de Verão de Darmstadt, em que participará até ao início da década de 70 e que terão uma forte influência em todo o seu percurso (Lemos, 1996, p.21).

Em 1961, obtém o Diploma de Aperfeiçoamento em Composição na Academia Santa Cecília, em Roma. Terá sido aqui que Jorge Peixinho compôs a obra que Paulo Lameiro considera como a primeira das cinco grandes obras de música concertante deste compositor – o *Concerto para Saxofone alto e Orquestra* (Ferreira, 2007). Esta obra seria estreada na referida instituição no ano de 1961. As outras quatro obras concertantes a que Paulo Lameiro se refere são *Mémoires... Miroirs...*, *Concerto para Oboé e Orquestra*, *Concerto para Clarinete baixo e conjunto de câmara* e o *Concerto para Harpa e conjunto instrumental*. Contudo, todas estas obras seriam criadas somente nas décadas de 80 e 90.

Nas duas décadas anteriores (60 e 70) Jorge Peixinho compôs intensivamente, mas noutros géneros. É nessa época que encontramos obras para grande orquestra, variadíssima música de câmara instrumental e alguma música eletroacústica.

No seu regresso a Portugal, no início dos anos 60, desenvolveu uma atividade intensa nas mais variadas áreas – como compositor, conferencista, organizador e comentador de concertos, pianista, crítico, professor, e como impulsionador e divulgador das novas linguagens musicais que se difundiam pela Europa (Zoudilkine, 2004, p.17). É neste contexto que, segundo Paulo Ferreira de Castro, Jorge Peixinho se afirma como “figura central do movimento vanguardista em Portugal” (Castro e Nery, 1991, p. 179).

Em 1962, Jorge Peixinho, Louis Saguer e Pierre Mariétan dirigem cursos de música contemporânea em Lisboa. E, em conjunto com Clotilde Rosa, Salette Tavares, Ernesto Melo e Castro, António de Aragão, entre outros, o compositor promovia encontros de música contemporânea – entre os quais se destacam os *happenings* na livraria Divulgação.

Entretanto, o rumo de Jorge Peixinho muda-se para o norte do país, lecionando Composição no Conservatório do Porto entre 1965 e 1966. Duas décadas mais tarde, em 1985, integraria o corpo docente do Conservatório de Lisboa como professor de Análise e Técnicas de Composição.

A sua ligação aos encontros de Darmstadt mantém-se e, no ano de 1967, participa nos concertos experimentais promovidos por Stockhausen com *Musik für ein Haus* e *Ensemble*.

Segue-se a inovação a nível multimédia. Em 1969, Jorge Peixinho cria a instalação sonora de *Nós não estamos algures*. Baseada em textos de Almada Negreiros, esta constitui a primeira experiência multimédia portuguesa e é realizada por Ernesto de Sousa. Dois anos mais tarde, além da composição para *Acto Sem Palavras*, encenada por Jorge Listopad, compõe também para *Almada, Nome de Guerra*, que consiste num espetáculo multimédia que seria concebido por Ernesto de Sousa (Lemos, 1996, p.21).

No sentido de poderem participar nos Cursos de Iniciação à Música Contemporânea promovidos pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1970, em conjunto com Clotilde Rosa, Carlos Franco e António Oliveira e Silva, Jorge Peixinho fundou o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, assumindo a direção deste grupo. Os referidos cursos promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian terão sido o propósito inicial da criação deste grupo, mas, segundo Ana Telles, os seus objetivos eram bem mais amplos:

“Os seus objetivos de base cobriam, na origem, três áreas essenciais: por um lado, a difusão das mais recentes tendências musicais em Portugal; por outro lado, uma pesquisa aprofundada e uma constante experimentação em diferentes domínios, nomeadamente no das novas técnicas instrumentais e de execução, no da improvisação e composição coletiva (cfr. *In-Con-Sub-Sequência*), e ainda no da intersecção com outras formas de expressão artística (cfr. *Action paintings, happenings, concertos multimédia*). Por último, importa referir o estímulo à criação musical e a divulgação de obras de compositores portugueses contemporâneos, com especial incidência na do seu fundador, Jorge Peixinho; na realidade, o GMCL assumiu um papel fundamental a nível da formação de novos públicos, da eclosão de jovens compositores e da criação de um repertório específico, funcionando em muitos casos como um laboratório de experimentação de novas estéticas musicais. Se, em certa medida, todos os objetivos mencionados se mantêm de atualidade, o último reveste-se de uma especial pertinência.”

(Telles, 2012)

A primeira apresentação pública do GMCL enquadrou-se no Festival de Sintra em 1970. Este terá sido o primeiro de inúmeros concertos e eventos em que o grupo pretendia estimular e divulgar a música contemporânea, seguindo-se apresentações regulares por todo o país e diversas gravações para a Radiodifusão Portuguesa e para a RTP. Com o subsídio que a Secretaria de Estado da Cultura atribuiu a este grupo, nos finais dos anos 70, a sua atividade expandiu-se pelo território nacional, realizando concertos e sessões de animação musical em várias localidades. Além da dinamização nacional, o GMCL promoveu também a sua internacionalização tendo-se apresentado, ao longo dos seus mais de 40 anos de existência, em festivais de música contemporânea de diversas cidades europeias e brasileiras.²⁷

No seu artigo sobre *O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa*, Ana Telles (2012) salienta ainda a importância que o GMCL teve no sentido de impulsionar a criação de mais grupos de música contemporânea em Portugal, permitindo que a difusão da música contemporânea se alargasse pelo país. Assim, em 1973, segue-se, no Porto, o Grupo Música Nova, fundado por Cândido Lima. Em 1978, Álvaro Salazar fundou e assumiu a direção artística da Oficina Musical. E, em 1985, surge o grupo ColecViva dinamizado por Constança Capdeville. O GMCL, por ter sido o primeiro grupo de música contemporânea e pela dimensão e importância que assumiu, ocupará sempre um lugar de destaque na história do panorama musical e cultural português.

Em 1972, Jorge Peixinho recebe uma bolsa do governo belga para aperfeiçoamento em música eletrónica, permitindo-lhe trabalhar e pesquisar em música eletrónica no estúdio de IPEM de Gante, na Bélgica.

Em 1973, além de gravar o seu primeiro disco – *CDE*, Jorge Peixinho compõe uma obra eletroacústica a partir de doze sons sinusoidais, intitulada *Elegia a Amílcar Cabral*, e as partes IX e X da obra *Luís Vaz* – uma obra integral em dez partes em que o compositor pretende criar um paralelismo entre o seu espaço sonoro e a estrutura dos *Lusíadas* (Lemos, 1996).

Estas, como tantas obras suas, não foram facilmente aceites pelo público. A sua linguagem era distante daquela para a qual o público português estava preparado, mas não para os críticos musicais. Apesar de não ter sentido o merecido reconhecimento enquanto compositor durante a sua vida (o que se reflete, por exemplo, no facto de não ter sido editada uma única partitura sua em vida), foi respeitado entre os críticos, foi um compositor repetidamente premiado e uma personalidade reconhecida e solicitada no panorama musical internacional.

Entre os prémios que recebeu ao longo da sua vida podem destacar-se o Prémio de Crítica de Música Erudita da Casa de Imprensa, pela obra em homenagem a Machault (*Ma Fin Est Mon Commencement* – cuja primeira audição mundial decorreria no festival de arte contemporânea de Royan, interpretada pelo GMCL), em 1972; o Prémio Gulbenkian de Composição, por *Morfocromia*, em 1974; os Prémios de Música Orquestral e de Música de Câmara da Sociedade Portuguesa de Autores, por *Eurídice Reamada* e *A Idade do Ouro*, em 1975; o Prémio de Composição Musical do Conselho Português da Música pelo *Concerto de*

²⁷ <http://www.gmcl.pt/historial/>

Outono, em 1984; o Prémio de Música de Câmara da Sociedade Portuguesa de Autores, por *Recitativo II*, em 1985; e o Prémio Joly Braga Santos, em 1988 (Lemos, 1996, p.23; Zoudilkine, 2004, p.18).

O reconhecimento que o compositor ia conquistando no panorama musical reflete-se também nos convites que recebeu para integrar eventos musicais internacionais – em 1970 colabora como professor e artista convidado no VI Curso Internacional de Música de Curitiba; integra o júri do II Festival de Música de Guanabara no Rio de Janeiro e participa no I Festival de Música Contemporânea de Buenos Aires, assim como noutros encontros e congressos internacionais; em 1977, é eleito membro do Conselho Presidencial da Sociedade Internacional de Música Contemporânea; no mesmo ano recebe a encomenda de uma obra pelo Estúdio de Música Experimental de Bourges (França); em 1979, realiza um concerto no Internationale Gaudeamus Muziekweek e um recital de piano em Espanha com envolvimento visual trabalhado por Eduardo Sérgio; em 1980, participa no Festival de Música Contemporânea de Alexandria, em Itália, e integra o júri do Concurso Internacional de Composição Viotti, no mesmo país; em 1981, intervém no ciclo Homenagem a Pessoa, em Espanha, realiza cursos de Composição e Análise para a Oficina Musical do Porto, e colabora nas I Jornadas de Música Eletroacústica de Viana do Castelo; em 1986, abre as I Jornadas de Música Contemporânea de Santiago de Compostela; em 1987, atua na Quinzena de Música de Macau; em 1988, recebe a Medalha de Mérito Cultural da Secretaria de Estado da Cultura; em 1989, realiza concertos em Paris, Genebra, Bremen e Berlim; em 1991, compõe a obra *Mediterrânea*, que surge no seguimento de uma encomenda do Centro para a Difusão da Música Contemporânea de Madrid e que seria estreada no festival de Alicante; em 1992, recebe um convite para realizar um concerto no Festival Internacional de Música de Bucareste e, no mesmo ano, é convidado a realizar várias obras no Estúdio de Música Eletrónica de Bourges (Lemos, 1996, p.21-23).

Entre 1977 e 1995, Jorge Peixinho participou todos os anos nos consecutivos Encontros de Música Contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, onde apresentou várias obras suas.

O compositor faleceu no dia 30 de junho de 1995, na sequência de um colapso cardíaco.

Citando Zoudilkine,

“Após a sua morte vários esforços têm sido empreendidos para estudar, interpretar e decifrar a sua música, mas a sua obra não está ainda devidamente estudada. Existe uma grande lacuna face ao conhecimento profundo de trabalho de um compositor que marcou a evolução da música portuguesa contemporânea, lacuna que poderá ser preenchida com um esforço conjunto por parte de intérpretes, analistas e musicólogos.”

(Zoudilkine, 2004, p.18)

Linguagem Musical

Longe da linguagem musical que haveria de o associar ao conceito de vanguarda na composição nacional no século vinte, Jorge Peixinho iniciou a sua carreira composicional com uma linguagem perfeitamente enquadrada com o panorama musical do seu século em Portugal. Victorino de Almeida defende que “a sua verdadeira natureza era a de um compositor estruturalmente sólido, de um lirismo contido, mas assim mesmo transparente, um orquestrador minucioso na escolha dos timbres e do equilíbrio das sonoridades, um potencial seguidor ou mesmo continuador das linhas traçadas por Webern” (Almeida, 2008, p. 493).

Contudo, com a sua estadia em Roma entre 1959 e 1961, ao contactar com a música de Webern, Schönberg, Stravinsky, Bartok ou Luigi Nono, Jorge Peixinho vislumbra novas perspectivas e novas técnicas composicionais e inicia assim uma viragem estética na sua linguagem musical – onde o dodecafonismo, as estruturas pontilísticas e o serialismo integral passam a ser explorados pelo jovem compositor.

Quando regressa a Portugal, em 1961, Jorge Peixinho já defendia o dodecafonismo como a linguagem musical da época, considerando a era tonal como algo pertencente ao passado. A sua admiração por John Cage é crescente, assim como a inserção de elementos criados por este compositor nas suas próprias obras e nas suas improvisações – elementos que raramente agradavam o público. Relativamente a esta época, Zoudilkine parece ser bastante conciso na descrição do processo composicional de Jorge Peixinho:

“As novas tendências da música europeia dos anos 60, relativamente à “abertura” ao serialismo, começaram a influenciar a música de Peixinho, facto que pode ser notado em diversas obras do compositor desta época. Mas na verdade, mesmo nas suas primeiras obras compostas ainda no estrangeiro, Peixinho não aplica a técnica serial de uma forma rígida, tentando introduzir aspetos técnicos mais flexíveis, mostrando um enorme interesse pela investigação, pela descoberta de novas sonoridades e pelo experimentalismo. O próprio compositor chamou a sua estética dos anos 60 como *pensamento serial sem série* ou *serialismo virtual*.”

(Zoudilkine, 2004, p.23)

Esta abordagem composicional vigoraria nas obras de Peixinho ao longo da década de 60, mas, no final dessa mesma década, o compositor iniciava a procura de novos rumos composicionais – percursos que lhe permitissem uma expressão mais viva, esteticamente mais abrangente e equilibrada, ultrapassando os conceitos seriais. Segundo Zoudilkine, o próprio compositor associa a sua obra *Nomos* como representativa desse momento de transição – momento que constituiria apenas um passo no seu longo processo evolutivo composicional (Zoudilkine, 2004, p.24-25).

A mesma fonte cita o compositor para frisar um novo passo evolutivo no processo composicional do mesmo, em 1968, com a obra *Eurídice Reamada* – obra onde a renovação da linguagem e processos composicionais, fortemente marcados por processos aleatórios mais radicais, são revelados por elementos como: diferentes estruturas métricas (e variedade da sobreposição destas estruturas), texturas aleatórias, grafismo aleatório e uso da técnica de citação. Esta técnica (de citação) será recorrente na obra de Peixinho na

década de 70, enfatizando o caráter melódico que algumas obras do compositor assumiram nesta época. A citação tanto podia ser usada de uma forma pura, como podia também surgir como uma recomposição rítmica, tímbrica, harmónica ou modal desse fragmento. A técnica de citação e a procura de novos universos sonoros parecem constituir, assim, os dois pilares do processo evolutivo da linguagem musical de Peixinho na década de 70 (Zoudilkine, 2004, 29-30).

A partir dos anos 80, as tendências pós-modernistas começam a manifestar-se na obra de Jorge Peixinho. Citando Zoudilkine,

“O espírito de pós-modernismo não se subscreve a uma única orientação estilística. Alargando os horizontes da memória, permite ao compositor, seguindo o seu gosto, utilizar quaisquer técnicas de escrita do passado. Deste modo renasce a importância dos aspetos mais tradicionais do passado, nomeadamente o contraponto, o tonalismo e o modalismo, a repetição e a reexposição entre outros, que integram uma linguagem musical moderna. O pós-modernismo insiste na libertação da invenção, na diversidade e na intuição.”

(Zoudilkine, 2004, p. 32)

As obras de Peixinho compostas nesta época permitem inferir a tentativa de uma convergência no sentido de unificar os diversos elementos estilísticos que compõem a obra do compositor. As obras desta época refletem características como a auto-citação, o lirismo, explorações harmónicas e melódicas, a expressividade romântica, ou a estruturação acórdica (pela transformação progressiva de um acorde matriz).

Por fim, chegados aos anos 90, além da citação e do caráter melódico, que se mantêm como elementos característicos desta fase composicional de Peixinho, Zoudilkine enfatiza ainda a “utilização de grande variedade de gestos tímbricos associados a determinados registos e estruturas harmónicas” (Zoudilkine, 2004, p.35).

Récit - para Violoncelo Solo

A peça *Récit* para violoncelo solo foi composta em 1971, sendo estreada no mesmo ano pela violoncelista Lúcia Afonso.

Explorando o timbre e as potencialidades do instrumento, o compositor utiliza diversos efeitos – de entre os quais, *glissandos*, harmónicos artificiais, pizzicatos de mão direita e pizzicatos de mão esquerda; desenhando-se a peça ao longo de uma estrutura com base em indicações de tempo real.

Jorge Peixinho referiu-se a *Récit* para violoncelo solo nas seguintes palavras:

“Esta pequena peça para violoncelo solo foi composta para o projecto multimédia de Ernesto de Sousa *Almada, Nome de Guerra*. *Récit* faz também parte do ciclo de *Recitativos* escritos entre 1969 e 1974 e cujo material de base remonta a 1966. O título sugere, aliás, uma dupla conotação (como "narrativa" e como "recitativo"), que está na origem da ideia original da peça e na sua elaboração, através da inserção de elementos reiterativos e cíclicos, que abrem, a uma forma linear, uma perspetiva em espiral”²⁸.

Infelizmente, a partitura está acessível apenas numa edição que corresponde ao autógrafo a lápis do próprio compositor. Essa edição foi realizada em 2009 pelo Centro de Informação da Música Portuguesa. Contudo, torna-se indispensável uma edição mais clara e legível para o intérprete.

Bruno Borralhinho realizou o registo discográfico desta obra, incluindo-a no seu álbum *Página Esquecida* (2009).

“Técnicas novas e inovadoras que continuam a ser originais hoje em dia. A obra em si, deixa ao intérprete uma liberdade muito considerável na construção de um puzzle interpretativo muito interessante.”

Bruno Borralhinho²⁹

²⁸ http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2034&lang=PT

²⁹ Cf. Entrevista em anexo

Alexandre Delgado (1965)³⁰

Alexandre Delgado nasceu em Lisboa, em 1965.

Nessa cidade iniciou os seus estudos musicais com a pianista Fátima Fraga, aos quais daria continuidade na Fundação Musical dos Amigos das Crianças. Apesar de ter vontade de estudar harpa, acabou por ser incluído nas classes de violino e música de câmara – as quais integraria entre 1978 e 1985. No ano em que entrara para a Fundação, integrou a orquestra dos alunos, e essa seria uma experiência de tal forma motivante, que seria decisiva na sua opção em querer ser músico. Mais tarde, além de ser o concertino da orquestra durante alguns anos, Alexandre Delgado assumiria posteriormente a direção da orquestra juvenil.

O compositor associa o momento em que começou a compor como muito próximo do momento em que entrou para a Fundação. O seu processo composicional terá começado de uma forma muito intuitiva, estimulado pela sua professora de solfejo, Deodata Henriques. A professora incentivava Alexandre Delgado a compor melodias que no dia seguinte usaria como ditados na sua aula; e este terá sido o ponto de partida para, de seguida, compor peças para tocar com os colegas em quarteto ou quinteto, até que o professor de orquestra sugeriu que uma das peças fosse tocada pela orquestra. Terá sido este mesmo professor – Leonardo de Barros, que falou com Joly Braga Santos sobre Alexandre Delgado, que assim iniciou os seus estudos de composição como aluno particular de Joly Braga Santos –estendendo-se entre 1981 e 1985. Joly incutiu em Alexandre Delgado a necessidade de concetualizar tudo o que fazia até então de forma intuitiva. Com ele definiu as bases tradicionais (incluindo o contraponto), a harmonia e desenvolveu todos os processos composicionais abordados no sistema de ensino tradicional – resultando numa escrita muito mais pensada e menos espontânea do que nos anos anteriores em que compunha de forma intuitiva.

O reconhecimento do seu talento enquanto compositor acompanha-lo desde muito cedo, vendo a sua obra *Prelúdio* estreada pela Orquestra Sinfónica da RDP logo em 1982. Trata-se de uma obra para orquestra, que o compositor vê como uma obra muito tonal. Contudo, logo no ano seguinte, o compositor estrearia uma nova obra, agora com uma linguagem muito mais próxima do dodecafonismo – intitulada *Três Momentos*, esta é uma peça para grande orquestra, sendo interpretada na sua estreia pela Orquestra do Teatro Nacional de S. Carlos, em 1983. Neste seguimento, Joly aconselha Alexandre Delgado a seguir os seus estudos de composição com Jorge Peixinho. Apesar de admirar o compositor que o professor lhe sugeria, Alexandre Delgado pretendia continuar com Joly. Contudo, daria continuidade aos seus estudos em França.

Em 1982, Alexandre Delgado conclui o curso de composição e de violino como aluno externo do Conservatório Nacional e, posteriormente, no seguimento da atribuição de uma bolsa do Ministério da Cultura, parte para França, prosseguindo os seus estudos em Composição e Violino no Conservatório de Nice. Nesta escola trabalhou com os professores Jacques Charpentier e Barbara Friedhoff, e conclui o curso com distinção em

³⁰ O resumo biográfico do presente compositor foi realizado com base na informação constante em http://mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT e http://mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT#fragmento_0

1989. Alexandre Delgado vê em Jacques Charpentier um mestre que o ajudou a encontrar a sua própria linguagem, sem nunca perder o que era mais característico e forte em si, mas antes enriquecendo esses mesmos parâmetros.

Entretanto, em 1987, ganhou o *Prémio Jovens Músicos*, em Portugal, como violetista – e parece ser a este instrumento que o músico é naturalmente associado no meio musical português. A sua paixão pela violeta deve-se, em grande parte, à personalidade do instrumento – com a qual o compositor se identifica bastante. Alexandre Delgado associa à violeta uma personalidade muito vincada, independente e solitária, alternando entre o cómico e trágico, mas com muito encanto. A composição do seu *Concerto para Violeta e Orquestra* terá constituído o ponto de partida para iniciar o estudo deste instrumento. O próprio compositor tocou o seu concerto a solo e assume que o seu forte empenho no estudo do novo instrumento lhe permitiu evoluir bastante tecnicamente e desenvolver o gosto pela performance em recitais que agora faz regularmente – sobretudo acompanhado pelo pianista Bruno Belthoise.

Ainda entre 1988 e 1989 integraria a Orquestra Juvenil da Comunidade Europeia e, posteriormente, entre 1991 e 1995, a Orquestra Gulbenkian.

A sua atividade enquanto intérprete manteve-se sempre de forma regular, quer com o Quarteto Lacerda, quer como solista, tanto em Portugal como no estrangeiro.

O seu reconhecimento enquanto compositor continua a acompanhá-lo ao longo da sua carreira, tanto a nível nacional como internacional. Em 1992, ao Prémio João de Freitas Branco somam-se encomendas de festivais do Reino Unido. No ano seguinte, falando de um reconhecimento intercontinental, é na Cidade do México que a sua obra *Antagonia* para violoncelo solo merece lugar de destaque ao ser selecionada pelo júri da ISCM para o World Music Days 93. No âmbito do projeto “Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura”, Alexandre Delgado recebe a encomenda de uma obra à qual corresponde com a ópera de câmara *O Doido e a Morte*, baseada na farsa de Raúl Brandão. O compositor dirigiu a estreia desta obra no Teatro Nacional de S. Carlos e, posteriormente, em Berlim no Theater am Halleschen Ufer. Uns anos mais tarde, em 2011, são interpretadas algumas das suas obras nos Países Baixos, a propósito do Festival Maastricht para o qual Alexandre Delgado foi convocado como compositor convidado.

Além das obras já referidas, importa ainda destacar o *Concerto para Viola e Orquestra* (2000), as *Tresvariações* para orquestra (1999), o *Poema de Deus e do Diabo* para grupo de música de câmara composto por baixo, flauta, clarinete, harpa, violino e violoncelo (2001), o seu *Quarteto de Cordas* (1999; que em 2001 foi gravado em CD pelo Arditti Quartet) e a ópera de câmara *A Rainha Louca* (2011) – que em conjunto com uma outra ópera que ainda se sucederá e com a ópera *O Doido e a Morte* (1993) formarão *A Trilogia da Loucura*.

Centrando-se essencialmente na música de câmara e na música orquestral, as obras de Alexandre Delgado têm sido apresentadas por toda a Europa e a receção e crítica refletem o êxito do compositor.

À sua atividade composicional e enquanto intérprete, Alexandre Delgado destaca-se também no campo da musicologia, sobretudo no estudo da Música Portuguesa. Neste domínio desenvolveu um intenso trabalho de pesquisa e de divulgação sobre a vida e obra dos compositores Luís de Freitas Branco e Carlos de Andrade – compositor modernista que viveu entre 1884 e 1930, bisavô de Alexandre Delgado, cuja obra seria apresentada

pela primeira vez apenas em 2000. Com os livros *A Sinfonia em Portugal* (editado pela editora Caminho, em 2002) e *Luís de Freitas Branco* (na criação do qual assumiu a direção, sendo editado em 2007, também pela editora Caminho) Alexandre Delgado deu um importantíssimo contributo ao estudo, divulgação e perpetuação da música portuguesa.

Enquanto crítico musical trabalhou no jornal *Público* entre 1991 e 2001 e assina o programa “A Propósito da Música” na Antena 2, desde 1996.

Linguagem Musical³¹

Alexandre Delgado vê a sua fase inicial de composição como intuitiva e primordial, completamente livre e espontânea, extremamente tonal mas intuitivamente, pois não refletia preocupação com quaisquer regras composicionais.

As aulas com Joly Braga Santos permitem o início do seu contacto com bases concetuais de composição. É nesta segunda fase composicional de Alexandre Delgado que se enquadram obras como *Poemas para Soprano e Piano*, *Prelúdio para Cordas*, *Três momentos para Orquestra* e o *Concerto para Metais*. São obras que se inserem numa fase marcada por uma escrita extremamente harmónica em que a dimensão vertical assumia grande relevo.

Entretanto, Alexandre Delgado parte para Nice na procura de um sistema equivalente ao sistema tonal, mas que pudesse ser uma alternativa a este e adota um sistema completamente à base de quartas e de quintas. Contudo, Jacques Charpentier, alerta-o para o quão limitativo isso pode ser e guia-o por novos caminhos. Apercebendo-se que a escrita harmónica e pensada verticalmente é uma característica que faz parte do jovem compositor, como algo intrínseco em si, o mestre não tenta suprimi-la mas antes enriquecê-la. Neste contexto, o contacto com Jacques Charpentier constituiu para Alexandre Delgado, sobretudo, uma abertura de horizontes, uma exploração da música em todos os parâmetros. É a partir desse ponto que o jovem compositor começa a encontrar uma linguagem muito mais própria, explorando os elementos rítmicos, tímbricos, e a combinação de todos os parâmetros em simultâneo. É neste âmbito que surge o *Quarteto para percussão*, ao qual o próprio compositor se refere da seguinte forma:

“Uma obra que foi muito importante para mim, em que fiquei fascinado comigo próprio (...) em que inventei assim uma espécie de um cânone. O Charpentier olhou para aquilo, ficou entusiasmadíssimo, e disse que parecia uma “música de formigas”. Era como se cada linha fosse crescendo como um organismo e as outras fossem imitando a uma distância muito pequenina, fazendo como que um efeito de um corpo que está parado e que vai começando a mexer até ter milhões de corpos a mexer ao mesmo tempo. E eu percebi como eu podia ritmicamente, sem ser naquela coisa de estar a pensar em acordes e na dimensão vertical, como me poder libertar e fazer uma coisa muito mais solta.»³²

Nesta fase incluem-se ainda obras como *Turbilhão*, o concerto de sopros intitulado *Os Nossos Dias* e ainda o *Concerto de Flauta* – composta no terceiro ano dos seus estudos em Nice e que corresponderia ao consolidar da sua nova linguagem, coordenando todos os novos os parâmetros de escrita. Ilustrando esta fase o compositor refere:

³¹ O esboço da linguagem musical do presente compositor foi realizado com base na informação constante em http://mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT#fragmento_0

³² Excerto da entrevista constante em http://mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT#fragmento_0

“*Evoluções na Paisagem* – premiada no concurso de fidelidade da Nova Filarmonia, corresponde ao expoente máximo a que levou este tipo de escrita, onde as texturas, cores, timbres e manchas de sons servem de base ao processo composicional”³³.

Em 1990, dá-se início uma nova fase na composição de Alexandre Delgado, com a escrita para instrumentos solistas, em que o compositor procura “uma nova linguagem mais tonal, uma linguagem mais convictamente apoiada em notas *pivot* e em centros tonais”.³⁴

O compositor continua assim a sua procura por algo equivalente ao sistema tonal, considerando que a resposta poderá estar dentro do próprio sistema tonal. O livro *The Language of Music*, de Deryck Cooke, constitui uma referência para Alexandre Delgado nesta sua procura. O compositor parece ter-se identificado com o sistema em que o autor encontra todos os sentidos expressivos associados à música partindo do sistema tonal. Este ponto de encontro terá constituído um ponto de partida para Alexandre Delgado confirmar o que sentia intuitivamente e delinear um novo trajeto em que retoma alguns pontos de referência do sistema tonal que a ele lhe parecem imprescindíveis na escrita musical. Fala-se da *cor* que cada tonalidade proporciona, fala-se de notas *pivot* (como o próprio compositor as descreve) que permitem criar pontes e desenvolver modulações. A obra *Antagonia*, para violoncelo solo (que é objeto de estudo neste projeto), constitui o ponto de viragem que dará início a esta nova fase composicional de Alexandre Delgado.

Na sequência de *Antagonia*, seguiu-se *Langará*, para clarinete, e *The Panic Flirt*, para flauta. A escolha dos instrumentos não foi casual. Passar da escrita orquestral para uma escrita para instrumentos solistas foi um processo desafiante para o compositor, que a este desafio aliou o de se aventurar fora do mundo das cordas e explorar novos instrumentos e novos timbres – assumindo o clarinete e a flauta muita influência no tipo de linguagem desenvolvida.

Seguiu-se a ópera *Doido e a Morte*, como resultado de todas as linguagens que o compositor foi desenvolvendo. O tema inicial de *Langará* – a obra para clarinete solo, corresponde ao tema de fundo do *Doido e a Morte*. Segundo o compositor, são cinco notas a partir das quais constrói uma ópera inteira. Um mecanismo que o fascina – “conseguir de uma coisa muito pequenina, descobrir-lhe a essência, transformá-la e fazê-la crescer”³⁵, e que decorre da influência que Schoenberg tem no compositor português. No seu livro *Fundamentals of Musical Composition*, Schoenberg explica o processo composicional em que parte de uma simples célula elementar para construir uma obra inteira com um grau de coerência que Alexandre Delgado não pensou ser possível e que o fascinou. Também a questão da verticalidade assumiu o ponto extremo na composição de Alexandre Delgado com o *Doido e a Morte*. Compondo diretamente para os instrumentos, sem passar pelo piano, o compositor terá levado ao máximo a sua ideia de independência total das vozes, resultando numa escrita intrinsecamente contrapontística em que cada instrumento desenha uma voz independente.

³³ Excerto da entrevista constante em http://mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT#fragmento_0

³⁴ *Idem*

³⁵ *Idem*

Alexandre Delgado assume a importância da obra *Doido e a Morte* no seu reconhecimento enquanto compositor. Contudo, o medo de desapontar as expectativas criadas e o facto de sentir que havia esgotado todos os seus recursos de escrita nesta obra, conduziram-no a um bloqueio composicional.

Como reação a esse estado, decidiu apostar tudo na composição de uma outra ópera, a *Rainha Louca* – cujo libreto fascinou o compositor. Porém, atualmente, Alexandre Delgado reconhece que esse passo não terá sido sensato. O compositor precisava de encontrar novos caminhos para a sua linguagem, para que depois os pudesse adaptar a este e outros projetos.

A composição da obra *Bamboleio*, em 1997, ter-lhe-á permitido encontrar qualquer coisa para um novo caminho pessoal – permitindo ao compositor ver esta obra como um outro ponto de viragem no seu percurso. Seguiram-se as *Três Variações*, para orquestra, e depois três peças para coro a capella. A composição destas peças para coro (re)despertou o compositor para uma conceção muito mais harmónica da música e mostraram-lhe a possibilidade de um caminho que seguia ao encontro de uma música de outras eras. Para que o som do coro se multiplicasse e resultasse em harmónicos que soam para além das notas escritas, Alexandre Delgado sabia que precisava de intervalos bem eufónicos, pelo que não se coíbiu em recorrer a uma escrita cuja harmonia se baseasse em intervalos de quartas, quintas e terceiras. O compositor reconhece que estas peças fazem parte do percurso necessário para chegar à composição da *Rainha Louca* e descreve cada uma delas nas seguintes palavras:

“A primeira são *Cansonâncias*, são peças baseadas em poemas baseados à base de repetições fonéticas (...); é quase um *organum*, é quase uma coisa medieval, assim toda escrita em quartas e quintas paralelas, se bem que numa rítmica minha assim bastante fluida, bastante variável. Depois a segunda, é a passagem da Idade Média para o decadentismo, com um poema do Eugénio de Castro – que é um poema incrível, cómico (...); fiz assim um tempo de valsa decadente e com oscilações assim de quintas perfeitas à distância de quarta aumentada, com uma certa languidez decadentista. E depois a última, que é baseado num poema do Fernando Pessoa (...) é toda uma música muito mais brincalhona, assim salpicada... numa descontinuidade típica do modernismo. São três peças em que cada uma delas procurei ir estilisticamente ao encontro da época da poesia e isso foi importante para encontrar depois o clima certo para a *Rainha Louca*, porque eu sabia exatamente aquilo que queria fazer, só não tinha encontrado ainda o veículo. E que é essa ideia de um século XVIII imaginário. Era uma música que tem a ver com o século XVIII, mas que só podia ter sido escrito hoje em dia.”³⁶

Aquando da composição da ópera *Rainha Louca*, o compositor considerava a utilização de tecnologia multimédia por idealizar momentos que, na sua opinião “são totalmente oníricos, e que seriam impossíveis de realizar de uma forma que não fosse ridícula”³⁷. Contudo, Alexandre Delgado é um compositor consciente de que a sua dimensão enquanto intérprete condiciona a sua escrita. Assim, procura uma escrita que respeite a essência do instrumento e que permita ao instrumentista exprimir-se para além do que está escrito. O compositor não recusa o uso de efeitos, mas mantém a consciência

³⁶ Excerto da entrevista constante em http://mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT#fragmento_0

³⁷ *Idem*

de que essa não é a essência dos instrumentos, e que não será esse o caminho natural para explorar e exprimir a personalidade de um instrumento – exceto a nível caricatural em casos pontuais.

Alexandre Delgado assume Ligeti, Lutoslawski e Xenakis como compositores contemporâneos de referência, por os ver moldar a sua música de uma forma mais física e mais próxima de uma maneira intuitiva de sentir, mas mantém o fascínio pelo classicismo e pela clareza com que este estilo conta uma história ao ouvinte.

Sintetizando o ideal e a procura do compositor, nas suas próprias palavras:

“A música que me atrai é uma música que tem de ter um certo “balanço”. Eu tenho que senti-la minimamente com o corpo. Não sentir uma pulsação é uma coisa que me deixa sem pontos de referência. Em termos de ritmo, é o equivalente ao total abstracionismo, uma coisa que não me diz nada. Eu preciso de coisas concretas que estejam a ser apresentadas. Eu preciso de ideias, preciso de motivos que fiquem na memória. Quando oiço uma obra quero conseguir reter aquelas ideias básicas para depois perceber o que lhes vai acontecer. É isso que me fascina na música.”³⁸

³⁸ Excerto da entrevista constante em http://mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT#fragmento_0

Antagonia

Antagonia é uma obra para violoncelo solo e constitui um ponto de viragem na composição de Alexandre Delgado, onde o compositor desenvolve uma nova linguagem mais tonal, apoiada em notas *pivot* e em centros tonais – tal como foi referido na secção dedicada à linguagem musical deste compositor. Após um longo período dedicado sobretudo à composição de repertório orquestral e de música de câmara, esta peça marca também o início de uma fase dedicada à composição para instrumentos solistas – à qual o compositor associa a sensação de ter que recomeçar a aprender a compor.

A obra é composta por seis secções que se sucedem de forma contínua até ao fim da obra: *Prólogo – Pesante e com tensione, 1ª Variação – Flúido, 2ª Variação – Presto, 3ª Variação – Allegreto, 4ª Variação – Lento* e, por fim, *Epílogo*. Excetuando a última, a cada secção o compositor associa um carácter – quer por indicação da intenção com que essa secção deve ser interpretada, quer por indicações de andamento.

Procurando explorar ao máximo todas as capacidades do instrumento, são diversos os efeitos que o compositor utiliza ao longo da obra, destacando-se os seguintes: *Scordatura* – com a indicação de que todas as notas escritas nas cordas I e II soam $\frac{1}{2}$ tom abaixo, pelo que a corda I deverá ser afinada em Lá \flat , e a corda II em Ré \flat ; *sul ponticello*; cordas dobradas; harmónicos; *glissandos*; diversos tipos de *pizzicato* – pizz. de mão direita, pizz. de mão esquerda, acordes arpejados em pizz., arco e pizz. em simultâneo; indicação de notas que devem ser tocadas somente percutidas com a mão esquerda (sem pizz.); indicações pontuais em que duas notas ligadas devem ser tocadas beliscando apenas a primeira nota da ligadura, deixando a outra soar pela articulação do dedo ao mudar de nota; passagem com pizz. de mão esquerda enquanto a mão direita faz percussão com um dedo no tampo. As indicações metronómicas e variações de andamento são uma constante ao longo da peça, ficando clara a preocupação do compositor com a exatidão rítmica e metronómica.

Composta em 1990, a obra foi dedicada à violoncelista Irene Lima. Em 1993, *Antagonia* foi selecionada pelo júri da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (ISCM) para o World Music Days na cidade do México³⁹.

A peça foi editada pela AVA Musical Editions em 2010 e tem sido interpretada por músicos como Irene Lima e Jed Barahal, mas, até ao momento, parece ainda não haver registos discográficos da obra.

“É uma peça muito interessante, e revela imediatamente que o seu autor é também um executante de instrumento de arco, embora não violoncelista. Utiliza de forma imaginativa e idiomática os diversos recursos tímbricos do instrumento, dos harmónicos aos pizzicati, embora, e tal como na maioria das peças de Delgado, a curta duração impede a obra de, estruturalmente, ser mais importante do que aquilo que podia talvez ser. Dada a falta de obras portuguesas significativas para violoncelo solo, ainda assim, “Antagonia” acaba por ser uma obra de referência por enquanto.”

Sérgio Azevedo⁴⁰

³⁹ http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=1559&lang=PT

“Uma obra absolutamente excelente que eu só não incluí no CD *Página Esquecida* porque a quero guardar para um possível... segundo episódio...”

Bruno Borralhinho⁴¹

⁴⁰ Cf. Entrevista em anexo

⁴¹ *Idem*

CAPÍTULO III

Linguagem Musical em Portugal no século vinte

Tal como foi discutido no primeiro capítulo, o século vinte foi um século de mudança de paradigmas sociais e culturais, marcado por revoluções que se estendiam por toda a Europa. A linguagem musical não poderia ficar indiferente a todas as transformações vivenciadas pela sociedade, e também aqui se procurou novos caminhos alternativos aos modelos vigentes até então.

O sistema tonal dominava a composição musical desde o século XVII. Contudo, a sua organização hierárquica coadunava-se cada vez menos com o ideal de uma sociedade que luta pela liberdade e pela igualdade. Refletindo as mudanças dos paradigmas sociais, a democracia que o dodecafonismo parecia conferir à linguagem musical atribuindo a mesma importância aos doze tons da escala tornava-se tão aliciante quanto assustadora. Ainda que inicialmente fosse visto só como um método de composição e não propriamente como um novo sistema, foi suficientemente forte para abalar estruturas sólidas e despertar consciências para a possibilidade de novos percursos⁴².

Porém, Schoenberg mantinha-se inquieto com o seu sistema em que organizava a linguagem musical em doze tons, por não ver nele um sistema que conferisse suporte harmónico para orientar as grandes formas. É neste sentido que o serialismo surge como solução, agrupando os sons, ritmos, silêncios, dinâmicas, em séries que permitem organizar o material musical e, assim, estruturar e dar coerência à obra.

Constituindo uma linguagem musical que evidenciou um claro afastamento do sistema tonal, o dodecafonismo (e o decorrente serialismo) não constituiu o único caminho apontado como alternativa ao sistema modal. Correntes tradicionais e vanguardistas contrapunham-se, mas as alternativas ao sistema tonal assumiam diferentes alternativas. Já no século dezanove, Debussy surpreendia os ouvintes com um discurso musical que, não abandonando por completo a tonalidade, se mantinha de certa forma indiferente às regras por ele impostas. A noção temporal criada por Debussy condiciona de tal forma as bases do sistema tonal, que, mesmo estando presente, este não se consegue impor porque a harmonia deixa de ser o motor de movimento e de desenvolvimento musical⁴³. Debussy delineia assim o caminho para uma nova conceção harmónica. Stravinsky abala a conceitualização da estrutura rítmica e satiriza modelos antigos. Varèse persiste na exploração de timbres e texturas. Bartók, Kodaly e Villa-Lobos vêm na sua música nacional uma alternativa ao sistema maior/menor. John Cage considera a aleatoriedade explorando os sons da cidade e do ambiente que o rodeia como expressão musical. Schaeffer e Stockhausen impulsionam a música concreta. Citando apenas alguns exemplos, foram diversas as correntes que se desenvolveram como vanguardistas, e que assim coexistiram.

⁴² https://www.academia.edu/3678216/Representacao_e_Referencialidade_na_Linguagem_Musical

⁴³ http://www.osesp.art.br/palestras/musicanacabeca_ensaios.aspx e
https://www.academia.edu/3678216/Representacao_e_Referencialidade_na_Linguagem_Musical

Portugal não foi exceção. Também aqui se encontrou e criou espaço e palco para as diversas correntes vanguardistas que se difundiam pela Europa. E, contrariamente ao que tantas vezes se pensa, Portugal parece ter acompanhado a história musical europeia do século vinte com pouco desfasamento em relação aos restantes países europeus.

Não é em vão que Luís de Freitas Branco é tantas vezes referido como o introdutor do modernismo em Portugal. Na procura da sua linguagem pessoal, foi buscar as suas raízes ao século XIX, mas manteve a preocupação de desenvolver uma linguagem virada para o século vinte, pelo que se permitiu experimentar um pouco de várias tendências, criando um estilo próprio. Assim, como homem da sua época e enquadrado no seu tempo, inspirou-se nas correntes francesas que tanto admirava, pelo que é natural que as suas obras assimilem e reflitam tanto influências de César Franck, como de Debussy ou Ravel – o romantismo pode estar muito presente na sua obra, mas surge acompanhado de elementos impressionistas. Ao modalismo da escola francesa e ao impressionismo impregnado na escrita de Debussy, refletem-se influências do neoclassicismo – corrente com que Stravinsky se identificou na década de 20.⁴⁴ Integrando componentes das diversas correntes modernas naquela que seria a sua escrita pessoal, Freitas Branco influenciaria naturalmente a escrita de alunos seus – como é o caso de Joly Braga Santos, que deu perfeita continuidade à obra de seu mestre. Na obra de Joly, além da influência da escola francesa, reflete-se também a escola inglesa – em particular de Walton e Vaughan Williams.

Sendo inegável a influência de Freitas Branco no percurso de Lopes-Graça, muito cedo este se desvincularia do mestre (contrariamente a Joly Braga Santos) e, na sua procura pela verdadeira linguagem nacional, desenvolveria uma linguagem musical única e sua. Seguindo os passos dados por Bartók entre os anos 10 e 30, Lopes-Graça realizaria uma extensa recolha do material folclórico português ao longo dos anos 40 a 60 e, estabelecendo um paralelismo com o folclorismo de Bartók e Kodaly, encontra na música popular tradicional portuguesa uma fonte para a construção de uma linguagem musical própria.

Tal como Joly, também Lopes-Graça procuraria mais tarde uma aproximação do atonalismo. Contudo, as correntes de vanguarda encontrariam a sua expressão máxima em Portugal na obra de compositores como Jorge Peixinho ou Emanuel Nunes.

Apesar de não ter sido aluno direto de nenhum dos compositores portugueses acima mencionados, Jorge Peixinho estudou com Jorge Croner de Vasconcelos que, por sua vez, fora aluno de Freitas Branco. Contudo, ao cruzar o seu percurso com Darmstadt – onde estudou com Stockhausen, Boulez e Luigi Nono, a escrita e a ação de Jorge Peixinho viriam a determinar a modernidade da linguagem musical portuguesa da segunda metade do século vinte. Apontado como uma combinação de Boulez, Stockhausen, Cage e outros vanguardistas das décadas de 50 e 60⁴⁵, Jorge Peixinho persiste na implementação do atonalismo, do serialismo integral e do experimentalismo na música portuguesa. Peixinho constituiu a figura de rutura pós-segunda guerra mundial e colocou a música portuguesa mais próxima do seu tempo. Na sua geração incluem-se nomes incontornáveis como Emanuel Nunes, Álvaro Salazar, Cândido Lima, Clotilde Rosa. Contudo, tal como aconteceu

⁴⁴ http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dgor_Stravinski

⁴⁵ Cf. Entrevista a Sérgio Azevedo em anexo

um pouco por toda a Europa, com o intuito de elevar a arte musical a um novo patamar conduzindo-a por novos rumos, os compositores que construíram a época modernista de vanguarda relegaram para segundo plano um fator de suma importância para perpetuar a sua música e a arte musical em geral: o desejo e intenção de comunicar com o público.⁴⁶ A obra musical modernista afastou-se muitas vezes do público geral, sendo compreendida e sentida como objeto de fruição para uma pequena minoria capaz de apreender o que as novas linguagens pretendiam transmitir.

Consciente deste afastamento, a geração de compositores que surge no final do século vinte parece tentar inverter esse ponto de afastamento. Não procurando definir nenhuma estética como única e incontornável, a linguagem tornou-se mais permeável ao ecletismo, permitindo influências de diversas estéticas passadas, sem se fechar em nenhuma – Alexandre Delgado surge como uma referência desta fase em Portugal.

Assim, parece sensato afirmar que a linguagem musical que atravessou Portugal no século vinte refletiu e incluiu as diversas correntes composicionais em voga por toda a Europa. É verdade que se fala de compositores quase sempre enquanto individualidades, e não de movimentos associados a cada corrente (como se assistiu em diversos centros musicais europeus), mas não se pode deixar de contextualizar a ação no espaço e na dimensão do país. Nessa perspetiva, e tendo em conta a cultura e tradição musical em Portugal, o século vinte revela-se um século rico na multiplicidade de linguagens musicais que abarcou.

⁴⁶ https://www.academia.edu/3678216/Representacao_e_Referencialidade_na_Linguagem_Musical

Conclusão

Com este trabalho pretende-se complementar a parte performativa do Mestrado em Música, realizando uma síntese sobre o panorama musical em Portugal no século vinte e o modo como a produção musical dos compositores selecionados reflete esse mesmo panorama. Ainda que não me propusesse fazer uma investigação aprofundada sobre a História da Música em Portugal deste período, nem um detalhado estudo biográfico dos compositores estudados, rapidamente se tornou evidente que a pesquisa bibliográfica não seria suficiente para cumprir o objetivo principal do trabalho. Apercebi-me de como a Musicologia em Portugal tem ainda um vasto percurso a realizar na investigação neste domínio. Nesse sentido, as entrevistas que realizei revelaram-se essenciais como método de recolha de informação. Através dos testemunhos de Madalena Sá e Costa, Luísa Tender, Bruno Borralhinho, Luís Carvalho, João Paulo Santos, Sérgio Azevedo e Manuel Pedro Ferreira pude complementar a informação que recolhi através da pesquisa documental e aprofundar o meu conhecimento acerca do panorama musical em Portugal no século vinte; pude também compreender algumas das pistas essenciais da composição musical; perceber diferentes perspetivas e interpretações das obras musicais dos compositores em estudo, bem como as linguagens musicais que desenvolveram e de alguns dos percursos que a Música Portuguesa hoje segue.

Apesar de haver uma linha dinástica pedagógica em relações consecutivas de professor aluno entre estes compositores, cada um acaba por encontrar a sua própria linguagem musical e, inseridos nas principais correntes musicais do seu tempo, eles refletem as principais linhas de composição desenvolvidas em Portugal no século vinte.

Na Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco está latente o fervilhar da imensa vontade do compositor em transmitir todo o conhecimento que estava a assimilar naquela fase – é, por isso, natural que por vezes se aproxime de uma linguagem própria de César Franck ou que contenha apontamentos caraterísticos de Debussy, por exemplo. Toda a sonata se baseia numa raiz cíclica presente nos primeiros compassos da obra, a partir da qual o compositor desenvolveu aquela que seria apontada como uma das maiores referências na música de câmara portuguesa. Ao desafio técnico e instrumental para os intérpretes, acrescenta-se o desafio emocional e físico. A obra requer uma entrega total que permita sentir e transmitir toda a jovialidade e paixão com que o compositor a escreveu. Há uma escrita que flui; pensamentos que se sucedem uns aos outros quase de forma ininterrupta; a imaginação flui espontaneamente numa história que se quer contar – um caminho percorrido tranquilamente, a agitação da novidade que surge no caminho, o deslumbramento, e uma forte paixão; uma história que só pode ser sentida e contada se a entrega for total. São intensos os momentos em que os instrumentistas precisam de sair de si próprios para conseguir equilibrar toda a energia que emana dos dois instrumentos; intensidade que se mantém também no sustentar de uma frase que, de tão simples, se torna algo extremamente precioso. São diversos os contrastes e pormenores que mantêm presa a atenção do ouvinte e dos intérpretes do princípio ao fim da obra.

Nas *Três Canções Populares Portuguesas* de Fernando Lopes-Graça sobressai o caráter nacionalista impregnado em cada uma das canções. O compositor conseguiu encontrar uma linguagem tão própria que se tornou inconfundível. A transcrição das peças para piano e violoncelo foi feita de forma a poderem constituir obras de um programa de

concerto, mas sem que perdessem o seu carácter. Ao escrever a parte de violoncelo, o compositor explorou as potencialidades do instrumento criando as mais diferentes atmosferas e imagens, enaltecendo o seu carácter nacional – com os *glissandos* que se assemelham aos portamentos que os populares utilizam inconscientemente; com cordas dobradas, desenhando uma frase sempre à distância de um intervalo de sexta, como se poderia ouvir os populares cantar sem que se apercebessem que não estavam em uníssono; com elementos que surgem como uma ornamentação quase impercetível de tão natural que é no canto tradicional português; com motivos onde se sente o lamento quase intrínseco na alma do povo português. As explorações tímbricas próximas do *sul ponticello*, o recurso a diferentes tessituras do instrumento, os trilos fervilhantes, os *pizzicatos* nervosos, assim como a complexidade rítmica (quer a nível individual, quer enquanto grupo de câmara) engrandecem ainda mais a obra, sem que esta perca a sua essência.

Apesar de Joly Braga Santos ter sido um fiel seguidor de Luís de Freitas Branco, as duas *Árias* remetem para estéticas e atmosferas completamente distintas das obras referidas nos parágrafos anteriores. Cria-se um ambiente intimista onde o lirismo, tão característico em Joly, assume o protagonismo expressando-se em longas frases melódicas. Contudo, apesar de o carácter melódico surgir como uma assinatura do compositor, estas peças revelam a intenção de Joly em explorar novos caminhos, novas sonoridades, novas possibilidades estéticas. Isso evidencia-se sobretudo na *Ária II*, com frases melódicas bastante extensas, geralmente desenvolvidas de forma cromática – chegando a ser surpreendente a forma como compositor consegue desenhar melodias tão belas e intensas com base no movimento cromático. Há também uma procura por parte do compositor nas harmonias inesperadas, quer pelo piano, quer pela linha melódica que parece conduzir-se para um caminho espectável mas surpreende com um outro rumo em que uma simples nota leva a uma harmonia completamente diferente daquela que se esperava.

Com Jorge Peixinho quebra-se a ligação à tradição musical. Apesar de a sua formação inicial se inserir na mesma linha pedagógica que os compositores anteriormente referidos, Jorge Peixinho encontrou a sua linguagem musical nas linhas vanguardistas, sobretudo de Darmstad. *Récit* reflete essa linha composicional – nela está presente o seu carácter experimentalista, pela exploração do instrumento em todas as suas potencialidades. Recorrendo aos mais diversos efeitos, o compositor pretende contar uma história, ora em narrativa, ora em recitativo. Assim sucedem-se momentos fluídos e momentos hesitantes, mantendo o intérprete e o público em suspense – até que são abruptamente interpelados por um novo motivo ou elemento sonoro que não era esperado. *Récit* é um desafio para o intérprete, que tem na liberdade interpretativa da peça a responsabilidade de conseguir contar ao público uma história.

Na peça *Antagonia*, de Alexandre Delgado, vemos refletida uma escrita característica do final do século vinte, em que se procura uma reaproximação do público sem se perder o rumo das correntes estéticas atuais. E essa reaproximação é de facto conseguida – a peça consegue cativar e impressionar o público, que geralmente tece boas críticas acerca da sua escrita e sonoridade. Para o intérprete, *Antagonia* constitui um desafio técnico e interpretativo. É certo que o compositor explora o instrumento em todas as suas potencialidades, enaltecendo-as; contudo, não o faz de uma forma experimental, mas sim com perfeita consciência do instrumento. O facto de o próprio compositor ser um instrumentista de cordas reflete-se na escrita desta obra; há diversos efeitos, explorações

tímbricas e harmónicas, mas todos os pontos revelam uma escrita violoncelística – mesmo em determinadas passagens que constituem desafios técnicos, o intérprete sente-as como ergonómicas e naturais no instrumento.

Assim, parece-me sensato inferir que através das obras selecionadas para o momento performativo são abordadas as principais linguagens musicais desenvolvidas em Portugal no século vinte.

Este trabalho permitiu o enquadramento teórico necessário para apoiar uma performance fundamentada e alertou-me também para a necessidade de se continuar a estudar e a divulgar a música portuguesa – não só do século abordado pelo presente projeto, mas de toda a História da Música Portuguesa. Os compositores aqui estudados são exemplificativos da qualidade excepcional da produção musical em Portugal. Não pretendo propor um lugar de destaque à música portuguesa face à música europeia e mundial, mas um merecedor lugar de igualdade no seio do nosso panorama musical.

Bibliografia

- Abreu, E. (2011). «Em torno de Joly Braga Santos». *Glosas*, Nº 3, p.31-34.
- Almeida, A.V. (2008). *Toda a Música que eu Conheço - Volume II*. Lisboa: Oficina do livro.
- Azevedo, S. (2011) «Joly Braga Santos: criar música como as árvores dão frutos». *Glosas*, Nº 3, p.11-17.
- Brito, M. & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Carvalho, M. (1989) *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: INCM.
- Cascudo, T. (2011). *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça: Um estudo no contexto português*. Sevilha: Editorial Doble J.
- Castro, P.F. & Nery, R.V. (1991). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: INCM.
- Delgado, A. (2002). *A Sinfonia em Portugal* (2ª ed.). Lisboa: Caminho.
- Delgado, A. (2011). «Permanecer fiel à sua personalidade musical». *Glosas*, Nº3, p.18-30.
- Delgado, A. (coord.), Telles, A. & Mendes, N.B. (2007). *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Ferreira, M.P. (2007). *Dez compositores portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.
- Iazzetta, F. (2005). «Representação e referencialidade na linguagem musical». In S.Lima, *Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva académica* (p.45-63). São Paulo: Musa Editora. Acedido em https://www.academia.edu/3678216/Representacao_e_Referencialidade_na_Linguagem_Musical
- Lemos, J., Machado, J.S. & Castanheira, T. (1996). «Homenagem a Jorge Peixinho». *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, N.º 91, p. 20-24.
- Machado, J. & Machado, J. (1997). «Catálogo da obra completa de Jorge Peixinho». *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, N.º 93, p. 20-24.
- Maia, P.J. (coord.) (2010). *Fernando Lopes-Graça*. Porto: Edições Atelier de Composição.
- Marco, T. & Borges, M.J. (2011). «Memórias e evocações». *Glosas*, Nº3, p.35-37.
- Neves, P. (2011). «Do que foi publicado sobre as sinfonias». *Glosas*, Nº 3, p.38-43.
- Pinheiro, R.A. (1999). *Fernando Lopes-Graça: As variações sobre um tema popular português como ponto de partida para a construção de uma linguagem*. Porto: Escola Superior de Música e Artes e do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto. Dissertação de Mestrado.

Pinho, F. (coord.) (2006). *100 anos de Fernando Lopes-Graça (1906-1994): Exposição biográfica*. Coimbra: Conservatório de Música de Coimbra.

Telles, A. (2012). «O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa: 40 anos de história». In P.Assis, [et al.], *Mémoires... Miroirs: Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho* (p.203-214). Lisboa: Edições Colibri.

Zoudilkine, E. (2004). *Evolução da linguagem musical e especificidade das técnicas na música orquestral de Jorge Peixinho*. Dissertação de doutoramento, Departamento de Comunicação e Arte – Universidade de Aveiro, Portugal. Tese de Doutoramento.

Azguime, M., Ferreira, P. [et al.](2004-a). Entrevista a Alexandre Delgado [em linha]. *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 20 de dezembro de 2013, em http://mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT

Azguime, M., Ferreira, P. [et al.] (2004-b). Entrevista a Clotilde Rosa [em linha]. *Centro de Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 30 de novembro de 2013, em http://www.mic.pt/dispatcher?where=5&what=2&show=0&site=ic&peessoa_id=109&lang=PT

CIIMP (s/d-a). «Alexandre Delgado: Antagonia [em linha]». *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 14 de dezembro de 2013 em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=1559&lang=PT

CIIMP (s/d-b). «Alexandre Delgado: biografia [em linha]». *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 20 de dezembro de 2013, em http://mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=123&lang=PT

CIIMP (s/d-c). «Alexandre Delgado: Obra musical [em linha]». *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 30 de dezembro de 2013 em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa_id=145&lang=PT

CIIMP (s/d-d). «Fernando Lopes-Graça: Três Canções Populares Portuguesas [em linha]». *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 20 de dezembro de 2013, em http://www.mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2953&lang=PT

CIIMP (s/d-e). «Joly Braga Santos: Ária I [em linha]». *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 15 de dezembro de 2013, em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2509&lang=PT

CIIMP (s/d-f). «Jorge Peixinho: Récit [em linha]». *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 10 de janeiro de 2014 em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&show=1&obra_id=2034&lang=PT

CIIMP (s/d-g). «Joly Braga Santos: Obra musical [em linha]». *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 15 de novembro de 2013 em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa_id=145&lang=PT

CIIMP (s/d-h). «Jorge Peixinho: Obra musical [em linha]». *Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa (MIC) Web site*. Acedido em 28 de novembro de 2013 em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa_id=142&lang=PT

Comunidade Fórum Estudante (2013). «Portugal no século vinte [em linha]». *Fórum Estudante*. Acedido em 27 de junho de 2013, em <http://www.forum.pt/comunidade-forum/groups/viewbulletin/402-PORTUGAL+S%C3%89CULO+XX?groupid=207>

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (s/d). Historial do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa [em linha]. *Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (GMCL) Web site*. Acedido em 1 de dezembro de 2013, em <http://www.gmcl.pt/historial/>

Lains, Leonor (s/d). «Fernando Lopes-Graça [em linha]». *Vidas lusófonas*. Acedido em 12 de outubro de 2013, em http://www.vidaslusofonas.pt/lopes_graca.htm

Museu da Música Portuguesa (s/d). «Obra musical de Fernando Lopes-Graça [em linha]». *Museu da Música Portuguesa Web site*. Acedido em 12 de outubro de 2013, em <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/flg/obramusical>

Safatle, V. (s/d). «Debussy e o nascimento da modernidade musical – duas vias [em linha]». *Orquestra Sinfónica do Estado de São Paulo (OSESP) Web site*. Acedido em 10 de janeiro de 2014, em http://www.osesp.art.br/palestras/musicanacabeca_ensaios.aspx

Wikipedia (2004-a). «Estado Novo (Portugal) [em linha]». *Wikipedia*. Acedido em 10 de setembro de 2013, em http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_%28Portugal%29

Wikipedia (2004-b). «Ígor Stravinsky [em linha]». *Wikipedia*. Acedido em 10 de janeiro de 2014 em http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dgor_Stravinski

Anexos

Anexo 1

Obra musical dos compositores em estudo

Obra musical de Luís de Freitas Branco

Lista da Obra Musical de Luís de Freitas Branco (por géneros) – cópia integral da lista em anexo na obra com referência bibliográfica DELGADO, A.; TELLES, A.; MENDES, N. B., *Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Caminho, 2007, p. 457-462

Orquestra Sinfónica

Scherzo fantastique (1907)
Antero de Quental, poema sinfónico (1907-8)
Depois de uma Leitura de Júlio Diniz, poema sinfónico (1908)
Depois de uma Leitura de Guerra Junqueiro – Fantasia para orquestra (1908)
Paraísos Artificiais, poema sinfónico (1910)
Três Fragmentos Sinfónicos das “Tentações de São Frei Gil” (1911-12)
Vathek, poema sinfónico (1913-14)
Viriato, poema sinfónico (1916)
1ª Suite Alentejana (1919)
1ª Sinfonia em fá maior (1924)
2ª Sinfonia em si bemol menor (1926-27)
2ª Suite Alentejana (1927)
Abertura Solene «1640» (1939)
3ª Sinfonia em mi menor (1930-44)
Homenagem a Chopin (Peça em Forma de Polaca) (1949)
Solemnia Verba, poema sinfónico (1950-51)
4ª Sinfonia em ré maior (1944-52)

Instrumento Solista e Orquestra

Cena Lírica para violoncelo e orquestra (1916)
Concerto para Violino e Orquestra (1916)
Balada para Piano e Orquestra (1917)
Variações e Fuga Tríplice Sobre um Tema Original para orquestra de cordas e órgão (1946-47)

Voz Solista e Orquestra

Aquela Moça para soprano ou tenor e orquestra (1904 – data da orquestração)
Soneto de Camões / A Formosura desta Fresca Serra para soprano e orquestra (1907 – orquestração em 1935)
Canção Portuguesa / Canção do Ribatejo para soprano ou tenor e orquestra (1907 – orquestração em 1929)
Canto do Mar para soprano ou tenor e orquestra (1918)
Commiato / Despedida, cena dramática para barítono (ou baixo) e orquestra (1920 – 1949)
Oito Canções Populares Portuguesas para voz e orquestra (1943 – orquestração em 1951)

Música Coral-Sinfónica

Manfred, Sinfonia Dramática para Solos, Coro e Orquestra (1905-6)

[*Oratória «Tentações de São Frei Gil»* para solistas, coro e orquestra (1911/12) –
destruída]

Canto do Natal para coro, orquestra e órgão (s/d, 1926?)

Noemie, cantata bíblica para solos, coro, orquestra e órgão (1937-39)

Orquestra de Cordas

A Morte de Manfred para instrumentos de cordas (1906)

Duas Melodias para orquestra de cordas (1909)

Lento [do *Quarteto de Cordas* (1911) – versão para orquestra de cordas]

Tentação da Morte (das «*Tentações de São Frei Gil»*) (1911-12)

Variações e Fuga Tríplice Sobre um Tema Original para orquestra de cordas (1946-47)
[versão sem órgão da obra com o mesmo título]

Música de Câmara

A Morte de Manfred para instrumentos de cordas (sexteto de 2 violinos, violela, 2
violoncelos e contrabaixo) (1906)

Marcha Comemorativa para violino, violoncelo e piano (1908)

Trio para violino, violoncelo e piano (1908)

1.ª Sonata para Violino e Piano (1908)

Prelúdio e Fuga para violino solo (1910) – não localizado

Prélude para violino e piano (1910)

Quarteto de Cordas (1911)

Sonata para Violoncelo e Piano (1913)

2.ª Sonata para Violino e Piano (1928)

Tema e Variações para três harpas e quarteto de cordas (s/d, 1929)

Voz e Piano

Aquela Moça (poema⁴⁷ de Augusto de Lima) (1904)

Contrastes (poema de João de Vasconcelos e Sá) (1904)

A Formusura desta Fresca Serra (soneto de Camões) (1907)

Canção Portuguesa / Canção do Ribatejo (versos populares) (1907)

NachtschwalbeI (poema de Hermann Hango) (1908)

Liebestraum (poema de E. Krohn) (1908)

Calme-toi (poema de Luís de Freitas Branco) (1909)

Dernier voeu (versos de Théophile Gautier) (1909)

Trilogia «La mort» (sonetos de Charles Baudelaire) (1909)

Recuillement / Recolhimento (soneto de Charles Baudelaire) (1909)

Élévation / Elevação (poema de Charles Baudelaire) (1909)

O Suspiro (letra de Píndaro Diniz) (1909)

La glèbe s'amollit (poema de Jean Moréas) (1911)

A Elegia das Grades (versos de Mário Beirão) (1911) [in ciclo *Quatro Melodias*]

Minuete (versos de António Sardinha) (1915) [in ciclo *Quatro Melodias*]

Soneto dos Repuxos (versos de António Sardinha) (1915)

O Culto Divinal se Celebrava / Soneto (soneto de Camões) (1916) [in ciclo *Quatro Melodias*]

Canto do Mar (versos do Conde de Monsaraz) (1918)

⁴⁷ Em todos os trechos vocais adota-se a designação que o compositor escreveu na partitura.

Exercícios de Solfejo (1919)
Frivolidade (Um simples lenço de seda) (versos de Silva Telles) (1920)
Duas Poesias de Lorenzo Stecchetti (1920)
Commiato (Poema de Gabriele D'Annunzio) (1920) – não localizado
A Lágrima (versos de Augusto Gil) (1922)
Hino à Razão (soneto de Antero de Quental) (1932)
Melodia / A Lillial Virgem Maria (poema de Eugénio de Castro) (1938)
Canção para o Auto da Índia de Gil Vicente (voz solo) (1938)
Três Sonetos de Antero (A Sulamita, 1934; Idílio, 1937; Sonho Oriental, 1941)
«A Ideia», Ciclo Anteriano (1937-1943)
27 Harmonizações de Canções Populares Portuguesas (1943)
Cá nesta Babilónia (soneto de Camões) (1951)

Piano

Albumblätter (1907)
Minuetto all'antica (1907)
Arabesques (1908)
Valsa (1908)
Romança sem Palavras (1908)
Nocturne (s/d, 1908?)
Impromptu (s/d, 1908?)
Prelúdio e Fuga para piano (ou órgão) (1908)
Prélude (1909)
Poésie de Charles Baudelaire (1909) [versão para piano solo da melodia *La mort des amants*]
Mirages (1910-11)
Luar (1916)
Três Peças para Piano: Capricietto, Prelúdio e Rêverie (1916)
Duas Danças (1917)
Dez Prelúdios (dedicados a Viana da Mota) (1914-18)
Sonatina [Peça para Crianças] (1922-23)
Quatro Prelúdios (dedicados a Isabel Manso) (1940)

Órgão. Harmónio

Suite ancienne para órgão (1908)
Prelúdio e Fuga para órgão (ou piano) (1908)
Chant religieux portugais para harmónio [ou órgão] (1913)
Ária para harmónio [ou órgão] (1913)
Coral para órgão (1913)
Suite «Pendant la Saint Messe» para harmónio (1915) – não localizada
Música d cena para a peça *Octávio*, para órgão ou harmónio (1916)
Rapsódia Portuguesa para órgão (1938)

Vozes e Órgão (Música sacra)

Sub tuum presidium a duas vozes *a cappella* (1912)
Tota pulchra es a uma voz e órgão (1912)
Veni Sancte a uma voz e órgão (1912)

O Salutaris a uma voz e órgão / para quatro vozes mistas *a cappella* (1912)
Tantum ergo a três vozes (com órgão *ad libitum*) (1912)
Responsórios do Espírito Santo a três vozes e órgão (1914)
Bendito a uma voz e órgão (s/d)
Te Deum a três vozes e órgão (1915) – não localizado
Veni Sancte a duas vozes e órgão (1915)
O Gloriosa a uma voz e órgão (1916)
Hino a Santa Teresinha para coro a uma voz e órgão (1925)

Coro Misto a cappella

Modinha (versos de João de Deus) (1937)
Dez Madrigais Camonianos (1930-1935-1943)
6 Harmonizações de Canções Populares Portuguesas (1943)
Canção da Pedra [Pedra Informe] (1950)

Coro Feminino a cappella

Canção das Maçadeiras, harmonização de canção popular para solo vocal, coro feminino e piano (1943)
Nossa Senhora, harmonização de canção popular para solo vocal, coro feminino e piano (1943)
Dança Pastoril para coro feminino *a cappella* (1948)
Oito [Dez] Madrigais Camonianos [Reondilhas] para coro feminino *a cappella* (1943/49)

Coro Masculino a capella e/ou com Piano

Lembras-me para coro masculino *a cappella* (versos de João de Deus) (1931)
Marcha Militar para coro masculino *a cappella* (poesia de Carlos Queirós) (1935)
Eu hei-de ir, harmonização de canção popular para tenor solo, coro masculino e piano (1943)
Canção do Pastor para tenor solo e coro masculino (versos do compositor) (1948)
Dez Madrigais Camonianos para coro masculino *a cappella* (1943/49)
Duas Canções ao Gosto Popular [Duas Canções Revolucionárias] para solo vocal, coro masculino e piano (1950)

Música para Cinema

Gado Bravo de António Lopes Ribeiro (1934)
Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira (1934)
Vendaval Maravilhoso de Leitão de Barros (1949)
Frei Luís de Sousa de António Lopes Ribeiro (1950)
Algarve d'Além-Mar de António Lopes Ribeiro (1952)

Música de Cena

Música de cena para a peça *Octávio* de Vitoriano Braga, para órgão ou harmónio (1916)
Música de cena para o *Auto da Primavera* de Alfredo de Freitas Branco, para coro infantil a duas vozes e piano ou órgão (s/d, publ. 1919)
Canção para o *Auto da Índia* de Gil Vicente, para voz feminina (1938)

Música para Crianças

Sonatina [Peça para Crianças] para piano (1922-23)

Música de cena para o *Auto da Primavera*, para coro infantil a duas vozes e piano ou órgão (s/d, publicado em 1919)

Banda Sinfónica

Vathek, poema sinfónico (1913-14) – transcrição de Silva Dionísio (1965)

Viriato, poema sinfónico (1916) – transcrição de Fernando Mendes (1973)

1.^a *Suite Alentejana* (1919) – transcrição de Silva Dionísio (1965)

2.^a *Suite Alentejana* (1927) – transcrição não assinada (1974)

Transcrições e Arranjos⁴⁸

Afonso X: cantiga *Dized iai! Trobador*, arranjo para voz e piano

Frei Miguel da Natividade: *Ilustre Sol do Oriente* (romance), arranjo para voz e piano

Gil Vicente: «*Nunca fué pena mayor*» (canção), arranjo para voz, viola e violoncelo – não localizado

António Teixeira: Dueto para dois sopranos («Vê, amor a uma inocência...») e *Ária de Sevadilha* («Senhora, que o velho...») da ópera *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, arranjo para voz e piano

João de Sousa Carvalho: *Minuete*, transcrição para viola de amor e cravo

Rouget de Lisle: *La Marseillaise*, arranjo para piano

Robert Schumann: *Carnaval*, transcrição para orquestra sinfónica

David de Sousa: *Cantares Portugueses*, redução para piano

Lorenzo Perosi: *Te Deum*, orquestração para vozes, órgão e orquestra

Dmitri Arakishviki: *Ghophisi, canção gregoriana(O Reino das Flores)*, harmonização para voz grave e piano («para o cantor George Kobaladze»)

José Atalaya: *Três Canções sobre Poemas de Eugénio de Andrade*, orquestração para voz e orquestra

⁴⁸ Os manuscritos autógrafos, não datados, encontram-se no espólio NB/MHF (apenas em fotocópia no caso de *Carnaval* de Schumann, *Te Deum* de Perosi e *Três Canções* de José Atalaya). No caso de *Cantares Portugueses* de David de Sousa, apenas se conhece uma edição não datada. A canção «*Nunca fué pena mayor*» de Gil Vicente não está localizada.

Obra musical de Fernando Lopes-Graça

Lista da Obra Musical de Fernando Lopes-Graça organizada por géneros – baseada na lista constante na obra com referência bibliográfica MAIO, P., *Fernando Lopes-Graça*, Porto, Edições Atelier de Composição, 2010, p. 149-162

Coro

- Canções Regionais Portuguesas (Séries I-IV)* para coro (1943/76-78); 222 Canções, distribuídas por 24 Séries
- Três Cantos da Terra* (Raúl de Carvalho, José Ferreira Monte, Arquimedes da Silva Santos) para coro (1946)
- Três Canções Corais* (José Gomes Ferreira, João José Cochofel, Carlos de oliveira) para coro (1946)
- Canções e Rodas Populares Infantis* (textos tradicionais) para coro infantil (1949)
- Onze Encomendações das Almas* para coro (1950-53)
- In Memoriam Manuela Porto* (texto de João José Cochofel) para coro (1950)
- Primeira Cantata do Natal* (texto tradicional) para coro (1945-50)
- Dois Cantos de Exaltação* (João Barros) para coro (1951-52)
- Para as Raparigas de Coimbra* (António Nobre) para coro (1951)
- 24 Canções Populares Portuguesas - Série IV* (textos tradicionais) para coro (1951-59)
- Duas Trovas Tristes e Duas Alegres* (textos tradicionais) para coro (1952)
- Quatro Redondilhas de Camões* para coro feminino (1950-53)
- Balada de uma Heroína* (José Gomes Ferreira) para coro (1953)
- Três Líricas Castelhanas de Camões* para coro (1955)
- Três Esconjuros* (textos tradicionais) para coro (1953)
- Jubilare Deo* (texto bíblico) para coro (1956)
- Dos Romances Viejos* (textos tradicionais) para coro (1956)
- Em Louvor do Sol* (Afonso Duarte) para coro (1956)
- Dois Coros* (Gomes Leal, Eugénio de Andrade) para coro feminino (1957)
- Dos Cantos Religiosos Tradicionales de Galícia* (textos tradicionais) para coro feminino (1958)
- Rondes et complaints des provinces de France* (textos tradicionais) para coro (1958-59)
- Quatre Rondes* (textos tradicionais) para coro (1958-59)
- As Cançõezinhas da Tila* (Rosa Maria Araújo) para coro infantil e piano (1958-59)
- Segunda Cantata do Natal* (textos tradicionais) para coro (1960-61)
- Dezassete Canções Tradicionais Brasileiras* (textos tradicionais) para coro (1960-61)
- Trovas de Coimbra* (António de Sousa) para coro (1961)
- Sol Algures lá Fora* (João José Cochofel) para coro (1961)
- Avisamento* (Luís de Camões) para coro (1972)
- Concordiae fratrum iucunditas* (texto bíblico) para coro (1972)
- Recordação de Catarina* (José Ferreira Monte) para coro (1976)
- Dois Coros do «Cântico dos Cânticos» de Salomão* (textos bíblicos) para coro (1976)
- Presente de Natal para as Crianças* (textos tradicionais) para coro infantil e piano (1978)
- Canções de Marinheiros* (textos tradicionais) para coro masculino (1978)
- Três Heróicas* (José Gomes Ferreira) para coro (1969-79)
- Posto me tem Fortuna em tal Estado* (Luís de Camões) para coro (1986)

Cantiga às Serranas (Francisco Rodrigues Lobo) para coro (1986)
De Conimbriga (António de Cabedo) para coro (1990)
Tomar (Fernando Ferreira) para coro (1990)
Jardim Perdido (Sophia de Mello Breyner Andresen) para coro (1992)

Música de Câmara

Estudo – Humoresca para flauta, oboé, clarinete e quarteto de cordas (1930)
Sonatina n.º 1 para violino e piano (1931)
Sonatina n.º 2 para violino e piano (1931)
Pequeno Cancioneiro do Menino Jesus (textos tradicionais) para soprano, contralto 2 flautas harpa, celesta e quarteto de cordas (1934-36)
Divertissement – Trio para oboé, clarinete e fagote (1937-38)
La fièvre du temps (bailado) para dois pianos (1938); orquestração em 1940
Quarteto para violino, viola, violoncelo e piano (1939)
Prelúdio, Capricho e Galope para violino e piano (1941)
Marchas, Danças e Canções (João José Cochofel, José Ferreira Monte, Edmundo Bettencourt, José Gomes Ferreira, Armindo Rodrigues; Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Arquimedes da Silva Santos, Joaquim Namorado) para grupos vocais ou instrumentos tradicionais (1944-45)
Três Canções Populares Portuguesas para violoncelo e piano (1953)
Cuatro Canciones de Federico García Lorca para barítono e grupo instrumental (1954)
Concertino para piano, cordas, metais e percussão (1954)
Página Esquecida para violoncelo e piano (1955)
Divertimento para instrumentos de sopro, tímpanos, bateria, violoncelos e contrabaixos (1957)
Cantos do Natal para vozes femininas e grupo instrumental (1958)
Prelúdio e Dança Burlesca para dois pianos (1959; versão do 1.º e 2.º movimentos de *Prelúdio, Cena e Dança*, de 1929-30)
Trois Pièces para violino e piano (1959)
A Menina do Mar (Sophia de Mello Breyner Andresen) para recitante e conjunto instrumental (1959)
Pequeno Tríptico para violino e piano (1960)
Canto de Amor e de Morte para quarteto de cordas e piano (1961)
O Túmulo de Manuel de Falla (textos tradicionais) para coro, violino, viola, violoncelo e contrabaixo (1961)
Três Líricas Espirituais (Gil Vicente) para quarteto vocal masculino (1953-63)
Quarteto n.º 1 para quarteto de cordas (1964)
Nove Cantigas de Amigo (textos tradicionais) para canto e conjunto instrumental de câmara (1964)
Sete Fragmentos de Velhos Romances Portugueses para canto e conjunto instrumental (1949-65)
Adagio ed alla danza para violoncelo e piano (1965)
Suite Rústica n.º 2 para quarteto de cordas (1965)
Três Sonetos à Noite (Bocage) para dois tenores, barítono e baixo (1961-66)
Catorze Anotações para quarteto de cordas (1966)
Sete Lembranças para Vieira da Silva para quinteto de sopros (1966)
Paris 1937 para dois pianos (1937-68)

Dom Duardos e Flérida (Gil Vicente) para recitantes, solistas, coro e orquestra (1965-69)
Sete Líricas de Fernando Pessoa para mezzo-soprano, tenor e baixo (piano iad libitum) (1968)
O Túmulo de Villa-Lobos para quinteto de sopros (1970)
Tre Capricetti para flauta e guitarra (1975)
Cinco Romances Tradicionais Portugueses (textos tradicionais) para canto e guitarra (1971-79)
Duas Canções de Bernardino Ribeiro para canto e guitarra (1976)
A Menina do Mar (Sophia de Mello Breyner) para recitante e conjunto instrumental (1977; reformulação da versão original de 1959)
Suite Rústica n.º 3 para banda filarmónica (1977)
Quatro Peças em Suite para viola e piano (1978)
Melodias Rústicas Portuguesas - 3.º Caderno para piano a quatro mãos (1979)
Melodias Rústicas Portuguesas - 4.º Caderno para flauta e guitarra (1979)
Sete Predições de «Os Lusíadas» para tenor, barítono, coro masculino e 12 instrumentos de sopro (1980)
Quatro Miniaturas para violino e piano (1980)
Três Cantigas de Gil Vicente (Gil Vicente) para canto e percussão (1980)
Três Pequenos Duos para flauta e guitarra (1980)
Sete Apotegmas para oboé, viola, contrabaixo e piano (1981)
...Meu País de Marinheiros (António Nobre) para recitante, 4 sopranos, 4 tenores, flauta e 2 guitarras (1981)
Quarteto n.º 2 para quarteto de cordas (1982)
Andante e Allegro para flauta e piano (1984)
Homenagem a Beethoven para quatro contrabaixos (1986)
Adagio Doloroso e Fantasia para violino e piano (1988)
Geórgicas para oboé/corne inglês, viola, contrabaixo e piano (1989)
Hino ao Sol (Gomes Leal) para declamador, flauta, violoncelo e coro (1990)

Música de Câmara para Canto e Piano

Primeira Anteriana (Antero de Quental) para canto e piano (1928)
Poemas em Prosa (Rabindranath Tagore) para canto e piano (1928-29)
Três Poemas de Adolfo Casais Monteiro para canto e piano (1931-34)
Duas Canções de Fernando Pessoa para canto e piano (1934-36); orquestração em 1960
Três Canções ao Gosto Popular (António Botto) para canto e piano (1934)
Seis Canções sobre Quadras Populares Portuguesas (tradicional) para canto e piano (1934)
Ícaro (José Régio) para canto e piano (1935)
Marcha Quase Fúnebre (Carlos Queiroz) para canto e piano (1935)
Pastoral (Afonso Duarte) para canto e piano (1935)
As Três Canções de Olívia (Adriano Vera Jardim) para canto e piano (1935)
O Menino da Sua Mãe (Fernando Pessoa) para canto e piano (1936)
Três Sonetos de Camões para canto e piano (1939)
Canções Populares Portuguesas – Série I (textos tradicionais) para canto e piano (1939-42)
Três Sonetinhos (José Gomes Ferreira) para canto e piano (1942)
Canções Populares Portuguesas – Série II (tradicional) para canto e piano (1942-46)
Três Cantares (Carlos de Oliveira) para canto e piano (1945)
Odes Rubras (Arquimedes da Silva Santos) para canto e piano (1945)

- Canções Heróicas, Dramáticas, Bucólicas e Outras* (1945-85) – organizadas em 8 cadernos; 1º ao 7º cadernos: para canto e piano com textos de João José Cochofel, Afonso Duarte, José Gomes Ferreira, Guerra Junqueiro, Carlos de Oliveira, Soares dos Passos, António Reis, Armindo Rodrigues
- Dois Romances* (Armindo Rodrigues) para canto e piano (1946)
- Trovas* (textos tradicionais) para canto e piano (1947)
- Canções Populares Portuguesas - Série III* (textos tradicionais) para canto e piano (1947-49)
- Six vieilles chansons françaises* (textos tradicionais) para canto e piano (1948)
- Six Old English Songs* (textos tradicionais) para canto e piano (1949)
- Sept vieilles chansons grecques* (textos tradicionais) para canto e piano (1950)
- Três Canções de Fernando Pessoa* para canto e piano (1947-50)
- Canção de Embalo* (António de Sousa) para canto e piano (1950)
- Duas Canções de Teixeira de Pascoaes* (Teixeira de Pascoaes) para canto e piano (1950-51)
- Duas Canções do "Finis Patriae"* (Guerra Junqueiro) para canto e piano (1950-51)
- Neuf chansons populaires russes* (textos tradicionais) para canto e piano (1950-51)
- Dix Chansons populaires tchèques et slovaques* (textos tradicionais) para canto e piano (1950-51)
- Dois Sonetos de António Nobre* para canto e piano (1951)
- Inscrição para o Túmulo de uma Donzela* (Eugénio de Castro) para canto e piano (1951)
- Seven Negro-American Folksongs* (textos tradicionais) para canto e piano (1953)
- Primavera* (Afonso Duarte) para canto e piano (1953)
- Terra e Céu* (Carlos de Oliveira) para canto e piano (1953)
- Canções e Rondas Infantis* (textos tradicionais) para canto e piano (1953)
- Dez Canções Populares Húngaras* (textos tradicionais) para canto e piano (1954)
- Sete Canções Populares Brasileiras* (textos tradicionais) para canto e piano (1954)
- Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor* (textos tradicionais) para canto e piano (1954)
- Balada de Coimbra* (José Régio) para canto e piano (1955)
- Quatro Contos do Natal* (textos tradicionais) para canto e piano (1955)
- Desafio* (Manuel Bandeira) para canto e piano (1957)
- Barca Bela* (Almeida Garret) para canto e piano (1957)
- Aquela Triste e Leda Madrugada* (Luís de Camões) para canto e piano (1959)
- Cantiga* (Afonso Duarte) para canto e piano (1959)
- As Mãos e os Frutos* (Eugénio de Andrade) para canto e piano (1959)
- Duas Canções* (Mário Cesariny de Vasconcelos) para canto e piano (1959)
- Divindade da Terra* (Afonso Duarte) para canto e piano (1959)
- Duas Cantigas de Embalar* (texto tradicional e de António Botto) para canto e piano (1959)
- As Predicações de Adamastor realizadas Contra os Portugueses* (Bocage) para canto e piano (1959)
- Quatro Líricas Castelhanas* (Gil Vicente) para canto e piano (1960)
- Lá vem o Touro Vermelho* (Carlos Maria de Araújo) para canto e piano (1960)
- Tomámos a Vila depois dum Intenso Bombardeamento* (Fernando Pessoa) para canto e piano (1960)
- O Sol é Grande* (Sá de Miranda) para canto e piano (1960)
- Nove Cantigas de Amigo* (textos de João Aires, Paio Calvo, Estevam Coelho, D. Dinis, d. João de Guilhade, João Servando, João Lopes d'Ulhoa, João Zorro) para canto e piano (1960)

Cantigas do Terreiro (Vitorino Nemésio) para canto e piano (1960)
Porque Vossa Beleza a si se Vença (Luís de Camões) para canto e piano (1960)
Duas Canções de Alberto Lacerda para canto e piano (1960)
Duas Canções de Cabral do Nascimento (Cabral do Nascimento) para canto e piano (1961)
Guirlanda para Federico García Lorca (textos tradicionais) para canto e piano (1961)
Mar de Setembro (Eugénio de Andrade) para canto e piano (1961-62)
Fragmento de uma Carta (Luís de Camões) para canto e piano (1962)
Aquela por quem Padeço (Américo Durão) para canto e piano (1963)
Imortalidade (José Régio) para canto e piano (1963)
Quatre Sonnets de Ronsard para canto e piano (1964)
Cinco Canções de "Os Dias Íntimos" (João José Cochofel) para canto e piano (1950-66)
Intróito aos "Pobres" de Raúl Brandão (Raúl Brandão) para declamador e piano (1967)
Díptico das Virgens Afogadas (António Nobre) para canto e piano (1967)
Quatro Cantos de Sophia (Sophia de Mello Breyner) para canto e piano (1968-69)
Segunda Anteriana (Antero de Quental) para canto e piano (1968-69)
Cantos Sefardins (textos tradicionais) para canto e piano (1969; orquestração em 1971)
Duas Canções (Guilherme da Costa Carvalho) para canto e piano (1969)
Clepsidra (Camilo Pessanha) para canto e piano (1976)
Seis Sonetos de Camões para canto e piano (1979)
Charneca em Flor (Florbelá Espanca) para canto e piano (1981)
Canções Populares Portuguesas - Série V (textos tradicionais) para canto e piano (1958-82)
Sete Breves Canções do Mar dos Açores (Ivo Machado) para canto e piano (1982-83)
Dez Novos Sonetos de Camões (Luís Vaz de Camões) para canto e piano (1984)
Aquela Nuvem e Outras (Eugénio de Andrade) para canto e piano (1987)
Nove Odes de Ricardo Reis (Fernando Pessoa) para canto e piano (1987)
Cantos de Mágoa e Desalento (Fernando Pessoa) para canto e piano (1987)
Quatro Momentos de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa) para canto e piano (1987)
Cantos Exumados (Frei Agostinho da Cruz, Arquimedes da Silva Santos, guerra Junqueiro, Manuel da Fonseca, João de Deus, Saúl Dias, António Botto, Mário Cesariny e textos tradicionais) para canto e piano (1989)
Canciones de tierras Altas (António Machado) para canto e piano (1989)
Tríptico de Dom João (José Saramago) para canto e piano (1990)

Música para Orquestra

Poemeto para orquestra de cordas (1928)
Prelúdio, Pastoral e Dança (Suite Coreográfica) (1929-31)
A Febre do Tempo (orquestração de *La Fièvre du Temps*, de 1938) (1940)
Três Danças Portuguesas (1941)
Sinfonia per orchestra (1944)
Cinco Estrelas Funerárias (1948)
Scherzo Heróico (1949)
Suite Rústica n.º 1 (1950-51)
Marcha Festiva (1954)
Cinco Velhos Romances Portugueses para orquestra de câmara (1951-56)
Poema de Dezembro (1961)
Para uma Criança que vai Nascer para orquestra de cordas (1961)

Gabriela, Cravo e Canela (1960-63)
Quatro Bosquejos para orquestra de cordas (1965)
Viagens na Minha Terra (1969-70)
Sinfonieta (Homenagem a Haydn) (1980)
Danças (1984)
Em Louvor da paz (1986)

Solistas e Orquestra

Concerto n.º 1 para piano e orquestra (1940)
Concerto n.º 2 para piano e orquestra (1942)
História Trágico-Marítima (Miguel Torga) para tenor e orquestra (1942-43)
Promessa – Intermédio coreográfico (Arquimedes da Silva Santos) para canto e orquestra (1944); orquestração de parte do bailado *La Fièvre du Temps*, de 1938
Novas Canções Populares Portuguesas (textos tradicionais) para canto e orquestra (1948-49)
Concertino para viola e orquestra (1962)
Concerto de Camera col violoncello obbligato para violoncelo e orquestra de câmara (1965)
Fantasia para piano e orquestra (1974)
Requiem para solistas, coro e orquestra (1979)

Música para Piano

Variações sobre um Tema Popular Português (1927)
Prelúdio, Canção e Dança (1927-28)
Prelúdio, Cena e Dança (1929-30)
Sonata n.º 1 para piano (1934)
Nove Danças Breves (1938-48)
Oito Bagatelas (1938-48)
Sonata n.º 2 para piano (1939)
Glosas (Sobre Canções Tradicionais Portuguesas) (1950)
Sonata n.º 3 para piano (1952)
Viagens na Minha Terra (1953-54; orquestração em 1969)
Elegia (1953)
Três Velhos Fandangos Portugueses (1953)
Epitalâmio (1953)
Natais Portugueses - 1.º Caderno (1954)
Vinte e Quatro Prelúdios (1950-55)
Cinco Embalos (1955-73)
Melodia Rústicas Portuguesas - 1.º Caderno (1956)
Cinco Nocturnos (1957-59)
Melodia Rústicas Portuguesas - 2.º Caderno (1957)
Dois Sonatinas Recuperadas (1960)
In Memoriam Béla Bartók - Oito Suites Progressivas (1960-75)
Sonata n.º 4 para piano (1961)
Quatro Improvisos (1961)
Músicas Festivas (1962-94)
Álbum do Jovem Pianista (1953-63)
Cosmorama (1963)

Natais Portugueses - 2.º Caderno (1967)
Música de Piano para as Crianças (1968-76)
Sonata n.º 5 para piano (1977)
Mornas Caboverdianas (1978)
Ao Fio dos Anos e das Horas (1979)
Sonata n.º 6 para piano (1981)
Músicas Fúnebres (1981-91)
Dois Improvisos (1982-83)
Tocata, Andante e Fugato (1991)

Outros Instrumentos Solistas

Prelúdio e Fuga para violino (1961)
Quatro Invenções para violoncelo (1961)
Prelúdio e Baileto para guitarra (1968)
Quatro Peças para cravo (1970-71)
Partita para guitarra (1970-71)
Três Inflorescências para violoncelo (1973)
Sonatina para guitarra (1974)
Deux Airs para flauta (1976)
Dois Movimentos para flauta (1977)
Quatro Peças para guitarra (1979)
Esponsais para violino (1984)

Obra musical de Joly Braga Santos

Lista da Obra Musical de Joly Braga Santos (por géneros) – cópia integral da lista existente no sítio do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa_id=145&lang=PT

Banda

Otonifonias (1977)

Coro (a cappella)/Conjunto Vocal

Cuatro Canciones

Tres madrigales (1973)

Composições sobre Clássicos Castelhanos (1974)

Dois Motetos (1975)

Coro e Orquestra/Ensemble

A Conquista de Lisboa (1947)

Chaimite (1953)

O cerro dos enforcados (1954)

Requiem (1964)

Ode à Música (1965)

Sinfonia n.º 4 (1968)

Salmo CXXXVII (1980)

A Portuguesa [Keil]

Música de Câmara

2 Poemas de Antero de Quental para voz e piano (1942)

Cinco Melodias para voz aguda e piano (1942)

Nocturno para violino e piano (1942)

Quatro Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa para voz e piano (1943)

Duas Danças ao Estilo Medieval para ensemble instrumental (1943)

Dois Sonetos de Camões para voz aguda e piano (1944)

Três Sonetos de Camões para voz média e piano (1945)

Acordando para voz média e piano (1945)

Quarteto n.º 1 em Ré Menor para quarteto de cordas (1945)

Ària I para violoncelo e piano (1946)

Andante Caprichoso para fagote e piano (1946)

Três Canções Populares para voz aguda e piano (1948)

Tema e Variações para violoncelo e piano (1948)

Em toda a noite o sono não veio para voz e piano (1949)

Soneto de F. Rodrigues Lobo para voz aguda e piano (1956)

Quarteto com Piano para violino, viola, violoncelo e piano (1957)

Quarteto n.º 2 em Lá Menor para quarteto de cordas (1957)

Ode IV de Bocage para soprano e piano (1958)

Triste da Menina para voz e piano (1960)

Triste da Menina para voz aguda, flauta e harpa (1960)
Canção de Embalar para voz e piano (1963)
Ária II para violoncelo e piano (1977)
Música para "Os Filhos do Sol" para ensemble instrumental (1979)
Cantares Gallegos para voz e piano (1983)
Suite de Danças para piano, viola, oboé e contrabaixo (1984)
Ária a Tre para clarinete, viola e piano (1984)
Trio para Piano para violino, violoncelo e piano (1985)
Suite para Instrumentos de Metal para 3 trompetes, trompa, 2 trombones e tuba (1985)
Sexteto para sexteto de cordas (1986)
Melodia para violoncelo e piano (1987)
Improviso para clarinete e piano (1988)
Scherzino para quinteto de sopros
Peça para flauta para flauta e piano
Ária para clarinete e piano
Adágio e Scherzino para quinteto de sopros

Orquestra

Jogo para o Natal de Cristo (1944)
Sinfonia n.º 1 (1946)
Abertura Sinfónica I (1946)
Abertura Sinfónica II (1947)
Nocturno para orquestra de cordas (1947)
Sinfonia n.º 2 (1948)
Elegia a Vianna da Motta (1948)
Sinfonia n.º 3 (1949)
Sinfonia n.º 4 (1950)
Concerto em Ré para orquestra de cordas (1951)
Variações sobre um Tema Alentejano (1951)
Ária II (1954)
Abertura Sinfónica III (1954)
Pastoral (1955)
Paisagem (1955)
Canção (1955)
Pequena Suite (1958)
A Nau Catrineta (1959)
O Velho e a Moça (1960)
Divertimento I (1960)
As Ruínas do Carmo (1961)
Três Esboços Sinfónicos (1962)
Sinfonietta para orquestra de cordas (1963)
Vathek para pequena orquestra (1965)
Tema Alentejano (1965)
Fandango Ribatejano (1965)
A Cruz de Ferro (1965)
Sinfonia n.º 5 (1966)
Encruzilhada (1967)

Variações para Orquestra (1976)
Divertimento II para orquestra de cordas (1978)
Staccato Brillhante (1988)
Três Prelúdios

Solistas e Orquestra/Ensemble e/ou Coro/Conjunto Vocal

Acordando para voz média e orquestra (1955)
Quatro Canções sobre Odes de Ricardo Reis para mezzo-soprano (ou barítono) e orquestra (1959)
A Estação para 4 recitantes e orquestra (1959)
Concerto para Viola e Orquestra (1960)
Variações Concertantes para quarteto de cordas, orquestra de cordas e harpa (1967)
Duplo Concerto de Violino e Violoncelo para violino, violoncelo, harpa e orquestra de cordas (1968)
Três Sonetos de Camões para voz média e orquestra (1970)
D. Garcia – cantata cénica (1971)
Sinfonia n.º 6 para soprano, coro misto e orquestra (1972)
Concerto para Piano – para piano e orquestra (1973)
Babel e Sião para recitante, soprano, coro misto e orquestra (1980)
Cantares Gallegos para soprano e orquestra (1983)
Das Sombras para soprano, barítono, coro misto e orquestra (1984)
Concerto para Violoncelo e Orquestra (1987)
Aquella Tarde para soprano (ou tenor) e ensemble instrumental (1988)
Loureiro para soprano, tenor e coro misto

Solo

Siciliana para piano (1944)
Peça Coreográfica para piano (1946)

Ópera

Viver ou Morrer – ópera radiofónica (1952)
Mélope (1958)
Trilogia das Barcas para solistas, 2 coros mistos, eletroacústica sobre suporte e orquestra (1970)

Outros

A Caça (1963)
O Crime de Aldeia Velha (1964)
O Trigo e o Joio (1965)
Cântico Final (1975)
Música para “Fim de Estação” (1982)
Música para o filme “Continuum” (1987)

Obra musical de Jorge Peixinho

Lista da Obra Musical de Jorge Peixinho (por géneros) – cópia integral da lista existente no sítio do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&pessoa_id=142&lang=PT

Coro (a cappella)/Conjunto Vocal

Madrigal I para coro misto a 5 partes (1975)

À Flor das Águas Verdes para 3 coros mistos (1982)

Já a Roxa Manhã Clara... para coro misto em 5 grupos (1995)

Música de Câmara – Obras para Grupos de 2 a 8 Instrumentos

Fascinação a para soprano, flauta e clarinete (1959)

Fascinação b para soprano, flauta e clarinete (1959)

Due Espressioni para trompete e cravo (1959)

Evocação para ensemble instrumental (1960)

Episódios para quarteto de cordas (1960)

A Cabeça do Grifo para soprano, bandolim e piano (1960)

A Cabeça do Grifo I para soprano, bandolim e piano (1960)

Dois Pequenos Estudos para Aldo Hans para 2 violinos (1961)

Imagens Sonoras para 2 harpas (1961)

Estrela para barítono e piano (1962)

Estrela para soprano e piano (1962)

Collage para 2 pianos (1963)

Sequência para flauta alto, celesta e percussão (1964)

Dominó. Struttura para flauta alto e 3 grupos de percussão (1964)

Situação 66 para flauta, clarinete, trompete, harpa e viola (1966)

Recitativo III 1ª Versão para harpa, flauta, percussão e eletroacústica sobre suporte (1966)

Música para “O Gebo e a Sombra” para harpa, trompete, trombone e percussão (1966)

Música para “Diário de um Louco” para flauta, clarinete, trompete, harpa e viola (1966)

Coração Habitado para mezzo-soprano, flauta, violoncelo e piano (1966)

Recitativo III 1ª Versão para harpa, flauta, percussão e eletroacústica sobre suporte (1969)

Harmónicos I 2 para piano, harpa e eletrónica em tempo real (1969)

Música para “A Pousada das Chagas” para ensemble instrumental (1970)

As Quatro Estações para trompete, violoncelo, harpa, piano e eletroacústica sobre suporte (1970)

A Idade do Ouro para ensemble instrumental e eletroacústica sobre suporte (1970)

CDE para clarinete, violino, violoncelo e piano (1970)

Recitativo II para soprano, mezzo-soprano, harpa e percussão (1971)

Nocturnal 1ª Versão para ensemble instrumental (1971)

Nocturnal 2ª Versão para ensemble instrumental (1971)

Nocturnal 3ª Versão para ensemble instrumental (1971)

Quatro Peças para Setembro Vermelho para ensemble instrumental (1972)

Música para “Brandos Costumes” para ensemble instrumental (1972)

Ma Fin Est Mon Commencement para ensemble instrumental (1972)

As Quatro Estações para trompete, violoncelo, harpa, piano e eletroacústica sobre suporte (1972)

- Welkom* para violino e viola (1972)
A Lira Destemperada para soprano, trombone e percussão (1972)
Morrer em Santiago para 6 percussões (1973)
Recitativo IV 1ª Versão para ensemble instrumental (1973)
In-Con-Sub-Sequência para ensemble instrumental (1974)
Coral para ensemble instrumental (1974)
Canto da Sibila para clarinete, piano e percussão (1976)
A Aurora do Socialismo para flauta, trompa, violino, piano e eletroacústica sobre suporte (1976)
Elegia para trombone, percussão, piano e viola (1976)
Música em Água e Mármore para ensemble instrumental (1977)
Lov para piano, flauta e eletroacústica sobre suporte (1977)
Lov para piano, flauta de bisel e pequenos instrumentos (1977)
Madrigal II para quinteto de clarinetes (1978)
Lov I para flauta, piano e eletroacústica sobre suporte (1978)
Harmónicos II para trompete, piano, harpa e 4 gravadores (1979)
Faites Vos Jeux, Mês Dames Messieurs! para trompete, piano, violoncelo e harpa (1979)
Warsaw Workshop Waltz para clarinete, trombone, piano e violoncelo (1980)
Ah! A Angústia, a Raiva Vil, o Desepero... para ensemble instrumental (1980)
Ah! A Angústia, a Raiva Vil, o Desepero... para soprano, flauta, 2 percussões e harpa (1980)
Ah! A Angústia, a Raiva Vil, o Desepero... para flauta, clarinete, vibrafone, violoncelo e harpa (1980)
Serenata per A para flauta, percussão, piano e guitarra (1981)
Novo Canto da Sibila para clarinete, piano e 2 percussões (1981)
Faites Vos Jeux, Mês Dames Messieurs! II para ensemble instrumental (1981)
A Cabeça do Grifo II para soprano, piano, viola e harpa (1981)
Leves Véus Velam para soprano, flauta, viola, harpa e marimba (1981)
Vocaliso para mezzo-soprano e piano (1982)
Ulivi Aspri e Forti I para mezzo-soprano e piano (1982)
Lov II para flauta, percussão, violoncelo e eletroacústica sobre suporte (1983)
Ulivi Aspri e Forti II para ensemble instrumental (1984)
Ciclo-Valsa II para tenor, percussão, piano, contrabaixo, mimo e bailarino (1984)
Canzone da Suonare I para ensemble instrumental (1984)
Canzone da Suonare II para flauta, clarinete, vibrafone, violoncelo e harpa (1984)
O Jardim de Belisa para ensemble instrumental (1984)
Greetings para ensemble instrumental (1984)
Remake para flauta, piano, violoncelo e harpa (1985)
Llanto por Mariana a para ensemble instrumental (1986)
Harmónicos I 2 b para piano, cravo, celesta e harpa (1986)
Llanto por Mariana b para ensemble instrumental (1986)
O Quadrado Azul para oboé, piano, viola e contrabaixo (1987)
Deux Pièces Meublées para ensemble instrumental (1988)
Credo para ensemble instrumental (1988)
Passage Intérieur para saxofone e 4 instrumentos elétricos (1989)
Memória de Marília para ensemble instrumental (1990)
Cantos de Sophia para soprano e guitarra (1990)
Fantasia-Improptu para saxofone alto e piano (1990)

Mediterrânea para ensemble instrumental (1991)
Floreal para ensemble instrumental (1992)
Nocturno no Cabo do Mundo para 3 pianos (1993)
... A Silenciosa Rora / Rio do Tempo... para flauta, violino, violoncelo e harpa (1994)

Música de Câmara – Obras para Grupos Com Mais de 8 Instrumentos

Toccata em Dó Maior para ensemble instrumental (1961)
Cromomorfose para 3 grupos (1963)
Ensemble para ensemble instrumental (1967)
Morfocromia para 3 ensembles instrumentais (1968)
Recitativo IV 2ª Versão para ensemble instrumental e eletroacústica sobre suporte (1974)
Recitativo IV 3ª Versão para conjunto de câmara e eletroacústica sobre suporte (1974)
Coral para ensemble instrumental (1974)
Música para “Mariana Pineda” para ensemble instrumental (1975)
... E Isto É Só o Início, Hein? para ensemble instrumental e eletroacústica sobre suporte (1975)
Canto para Anna Lúvia para ensemble instrumental e 3 grupos de percussão (1981)
Ciclo-Valsa para ensemble instrumental (1982)
Ciclo-Valsa II a para ensemble instrumental (1985)
Ouçam a Soma dos Sons que Soam... para ensemble instrumental (1986)
Maria Fumaça para ensemble instrumental (1986)
Sine Nomine para ensemble instrumental (1987)
A Capela de Janas para ensemble instrumental (1989)
Alis para ensemble instrumental (1990)

Música Eletroacústica Sobre Suporte

Sincronia-Objecto para eletroacústica sobre suporte (1967)
Sincronia-Objecto para eletroacústica sobre suporte (1967)
Sincronia-Objecto para eletroacústica sobre suporte (1967)
Luís Vaz 73 para eletroacústica sobre suporte (1973)
Elegia a Amílcar Cabral para eletroacústica sobre suporte (1973)
Elegia a Amílcar Cabral para eletroacústica sobre suporte (1973)
Luís Vaz 73 para eletroacústica sobre suporte (1975)
Eletronicolírica para eletroacústica sobre suporte (1979)
Canto Germinal para eletroacústica sobre suporte (1989)
Floresta Sagrada para eletroacústica sobre suporte (1992)

Música Para Orquestra

Sobreposições (1960)
Políptico 1960 (1960)
Diafonia A para orquestra de câmara (1963)
Políptico II (1964)
Música para “Macbeth” (1964)
Kinetofonias para 25 instrumentos de cordas e eletrônica em tempo real (1965)
Nomos (1967)
Sucessões Simétricas II (1971)

Sucessões Simétricas III (1974)
Retrato de Helena (1982)

Solistas e Orquestra/Ensemble e/ou Coro/Conjunto Vocal

Ah! A Angústia, a Raiva Vil, o Desespero... para barítono, coro masculino e ensemble instrumental (1959)
Alba para soprano, mezzo-soprano, coro feminino e ensemble instrumental (1959)
Tríptico para soprano, barítono, mezzo-soprano, coro feminino, coro masculino e ensemble instrumental (1960)
... E Já que de Minhas Queixas... para soprano, trio de cordas solista e ensemble instrumental (1960)
Concerto para Saxofone e Orquestra para saxofone alto e orquestra (1961)
Dominó para flauta alto e 3 grupos de percussão (1964)
Eurídice Reamada para solistas vocais, coro misto e orquestra (1968)
Madrigal para Antígona para baixo e coro masculino (1969)
Música para "Almada, Nome de Guerra" para mezzo-soprano, coro falado e ensemble instrumental (1971)
Voix para mezzo-soprano e orquestra (1972)
Voix-en-Jeux para mezzo-soprano e orquestra (1976)
Mémoires... Miroirs para cravo (ou clavicórdio) e orquestra de cordas (1980)
Concerto de Outono para oboé e orquestra (1983)
Meta-morfoses ou Concerto para Clarinete Baixo para clarinete baixo e ensemble instrumental (1985)
Dominó para flauta em sol e 3 grupos de percussão (1994)
Viagem da Natural Invenção para soprano, barítono e orquestra (1994)
Concerto para Harpa e Conjunto Instrumental (1995)

Solo

Minuete para piano (1953)
Cinco Pequenas Peças para Piano (1959)
Sucessões Simétricas I para Piano (1961)
Harmónicos I para piano (1967)
Estudo I para piano (1969)
Estudo II a para piano (1970)
Récit para violoncelo (1971)
Música para "Acto Sem Palavras" para piano e eletroacústica sobre suporte (1971)
Recitativo I para harpa (1972)
Estudo II b para piano (1972)
Solo para contrabaixo de 5 cordas (1976)
Estudo III para piano (1976)
Lov para piano (1977)
Music Box para piano, caixas de música e eletroacústica sobre suporte (1981)
Sax-Blue para saxofone alto, saxofone sopranino e eletroacústica sobre suporte (1982)
Sax-Blue para saxofone alto, saxofone barítono e eletroacústica sobre suporte (1982)
Sax-Blue para saxofone alto e eletroacústica sobre suporte (1982)
Sax-Blue para saxofone alto, saxofone sopranino, saxofone barítono e eletroacústica sobre suporte (1982)

L'Oiseau-Lyre para guitarra (1982)
Sax-Blue para saxofone alto, saxofone soprano e eletroacústica sobre suporte (1984)
Sax-Blue para saxofone alto e eletroacústica sobre suporte (1984)
Red Sweet Tango para piano (1984)
The Missing Miss para violino (1985)
Villalbarosa para piano (1987)
Aquela Tarde para piano (1988)
Glosa I para piano (1990)
Glosa III para violino (1990)
Glosa IV para violoncelo (1990)
Glosa II para flauta (1992)
In Folio para piano (1992)
Estudo V para piano (1992)
Nocturno para piano (1992)
Janeira para piano (1995)

Outros

Música para "As Quatro Estações" (1968)
Música para "Nós Não Estamos Algures" (1969)
Música para "La Lutte Ne Fait Pas que Commencer" (1975)
Música para "Miss Julie" (1976)
Música para "Os Três Fósforos" (1978)
Música para "O Prisioneiro" (1978)
Música para "As Três Irmãs" (1980)
Madame Borbolet(r)a para pequenos instrumentos e brinquedos (1982)

Obra Musical de Alexandre Delgado

Lista da Obra Musical de Alexandre Delgado (por géneros) – cópia integral da lista existente no sítio do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa em http://mic.pt/dispatcher?where=2&what=2&type=2&show=2&peessoa_id=145&lang=PT

Orquestra

Três Momentos para Orquestra (1984)

Evoluções na Paisagem (1989)

Tresvariações (1999)

A Rainha Louca – 1º Acto (2004)

Orquestra de Cordas

Versato (1980)

Prelúdio (1982)

Escaramuça (1994)

Pequena Suite (2001)

Solista e Orquestra

Concerto para Flauta e Orquestra (1988)

Concerto para Viola e Orquestra (2000)

Santa Asinha para barítono e orquestra (2010)

Ópera

O Doido e a Morte para ensemble e solistas (1993)

A Rainha Louca para vozes e orquestra (2011)

Coro

Cansonâncias para coro misto (2000)

Música de Câmara

Dois poemas de Camões para soprano e piano (1981)

Concerto para Metais para ensemble de metais (1985)

Quarteto para Percussão (1987)

Os Nossos Dias para quarteto de sopros (1987)

Duo para Violeta e Clarinete (1987)

Turbilhão para baixo e quarteto de cordas (1987)

Quarteto para Contrabaixos (1991)

Burlesca para violoncelo e contrabaixo (1991)

Suite d'”O Doido e a Morte” para flauta e marimba (1995)

Dueto para Cravo e Marimba (1997)

Quarteto de Cordas (1999)

Poema de Deus e o Diabo para baixo, flauta, clarinete, harpa, violino e violoncelo (1999)

Pequena Suite para quarteto de cordas (2001)

Pequena Suite Laurissilva para quarteto de cordas ou orquestra de cordas (???)

Instrumento Solista

Antagonia para violoncelo (1990)

The Panic Flirt para flauta (1992)

Langará para clarinet (1992)

Pequena Obsessão Compulsiva para piano (1995)

Impromptu para piano (1995)

Quién Me Libra para guitarra (1996)

Suite "A Varanda do Frangipani" para violoncelo (1999)

Bamboleio para piano (2000)

Peças Fáceis para instrumentos solistas (2001)

Anexo 2

Manuscritos de partituras

FERNANDO LOPES-GRAÇA

TRÊS CANÇÕES POPULARES PORTUGUEJAS

PARA
VIOLONCELO E PIANO

FG

VIOLONCELO

1

TRÊS CANÇÕES POPULARES PORTUGUESAI

para

VIOLONCELO E PIANO

Orig. para voz e piano
Transc. do Autor
Solo rev. por
MADALENA COSTA DE ARAÚJO

F. LOPES-GRAÇA

1. SENHORA DA ENCARNAÇÃO

Tempo rubato (d.c. 52) poco ced. in tempo

Tempo rubato (d.c. 52) poco ced. in tempo

quasi glissando poco sost. in tempo

Tempo I poco ritard

Tempo II quasi ponticello

quasi glissando meno pont.

© 1965 by F. Lopes-Graca

Reservados todos os direitos

modo ord. poco ritard. dim. p 2'00"

2. Ó, Ó MENINO, Ó (EMBALO)

c. c. 40 cantabile p poco ritard. Ampio ma senza trascinare mf dolce in tempo poco ritard. piu p dim. 1'45"

3

3. SENHORA DO ALMURTÃO

Nervoso (♩=100)

pizz.
f marc.

sempre f ed in Tempo
Largo (♩=56)
arco
mf cant.

poco ritard. *Tempo I*
f

pizz. *Tempo II*
arco
mf

poco ritard. *Tempo I*
crescdo *f*

tr *tr* *tr* *tr*
dim. *meno f*

poco sost. *in tempo*
pizz. *poco ritard.*
p ma marc.

2

quasi glissando

poco sost. in tempo

tril.

ped.

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a series of sixteenth-note runs with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing harmonic support with chords and some melodic lines. Performance markings include 'quasi glissando' above the first run, 'poco sost. in tempo' above the second run, and 'tril.' above a trill in the final measure. A 'ped.' marking is at the bottom left.

poco ritard.

dim

Tempo I

ped.

Detailed description: This system contains the next two staves. The upper staff continues with sixteenth-note runs and includes a 'poco ritard.' marking. It ends with a change in time signature to 2/4, marked 'Tempo I'. The lower staff continues with harmonic accompaniment, including a 'dim' marking. A 'ped.' marking is at the bottom left.

poco cadendo in tempo

ped.

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The upper staff features sixteenth-note runs with a 'poco cadendo in tempo' marking. The lower staff continues with harmonic accompaniment. A 'ped.' marking is at the bottom left.

simile

ped.

Detailed description: This system contains the final two staves. The upper staff has sixteenth-note runs with a 'simile' marking. The lower staff continues with harmonic accompaniment. A 'ped.' marking is at the bottom left.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and complex rhythmic patterns. Performance instructions such as *piu p*, *Tempo II quasi ponticello*, *quasi glissando*, *ped.*, *piu sost. tu*, *in tempo*, *meno pont.*, *modo ord.*, *sonno*, *ritard*, and *dim.* are interspersed throughout the score. The piece concludes with a double bar line and the number 200.

4

2. O' O', MENINO, O'

(EMBALO)

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into four systems. The first system includes the tempo marking 'c. 40' and the instruction 'cantabile'. The second system includes 'poco sf'. The third system includes 'poco ritard.' and 'Ampio ma senza trascinare'. The fourth system includes 'espresso', 'poco riten.', 'in tempo', and 'dolce'. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The vocal line has various ornaments and phrasing slurs. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the piano part.

c. 40 cantabile

poco sf

poco ritard. Ampio ma senza trascinare

espresso poco riten. in tempo dolce

dim.

cant.

1 v 4 2 2 1 2

poco ritard in tempo
pizz p dim. pp m.s.

3. SENHORA DO ALMURTÃO

1'45"

Nervoso (♩ = 100)
pizz. f marc.

sempre f ed in tempo Largo (♩ = 55)
arco mf, cant.

6

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the upper staff with notes marked with 'n', '1', and '2'. The piano accompaniment in the grand staff includes chords and a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff format as the first system. The melodic line continues with notes marked '2' and '2'. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Third system of musical notation. It includes performance instructions: "poco ritard." above the melodic staff and "Tempo I" above the piano staff. A dynamic marking of "f" (forte) is present. The system concludes with a "more." marking at the end of the piano part.

Fourth system of musical notation. The top staff features a melodic line with trills, indicated by a wavy line and the letter "tr". The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern.

First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics 'tu' and 'tu' above it. The piano accompaniment includes a section marked 'Tempo II' and 'arco'. The score is in a key with two flats and a 2/2 time signature.

Second system of the musical score. The piano part is marked 'mf molto cantabile' and 'un poco laggero'. The system shows a continuation of the piano accompaniment with various chordal textures and melodic lines.

Third system of the musical score, continuing the piano accompaniment. It features complex chordal structures and rhythmic patterns in both the right and left hands.

Fourth system of the musical score. The piano part is marked 'crescendo' and 'poco ritard.'. The system concludes with a section marked 'Tempo I' and a dynamic marking of 'f'. The score shows a transition in tempo and dynamics.

8

tr tr tr

dim. meno f

poco sost. in tempo pizz. poco retard arco

2^a ma marc.

2'05"

Totale: c. 5'50"

6

poco allarg. . . .
dim.

3. Senhora da Encarnação

♩ = c. 52
sempre um pouco rubato
poco ced.
1. De Bearcos à Fi - queira, lindo bem,
2. Nas on-das daquele mar, ...
sempre um pouco rubato

a tempo
1. De Bearcos à Fi - queira, lindo bem,
2. Nas on-das daquele mar, ...
a tempo
sim.
Se - nhora ... da Encarna -
Chai - rava ... que nasceu ...

piu p *poco cod.*

1. -po
2. -di - a,

Se - nha - ra... da Encar - na - ção...
- chei - rava... que res - cen - di - a;

Tempo justo (♩=63)

1. 2. Vá de - va - ga - ri - nho, Vá... e não vá...

Vá de - va - ga - ri - nho... levanta o pé...

Tempo I

Tempo I

Se vem o meu amor - zi - nho, lindo bom,
Era o manto da Se - nha - ra,

8

poco cad. ♩ Tempo

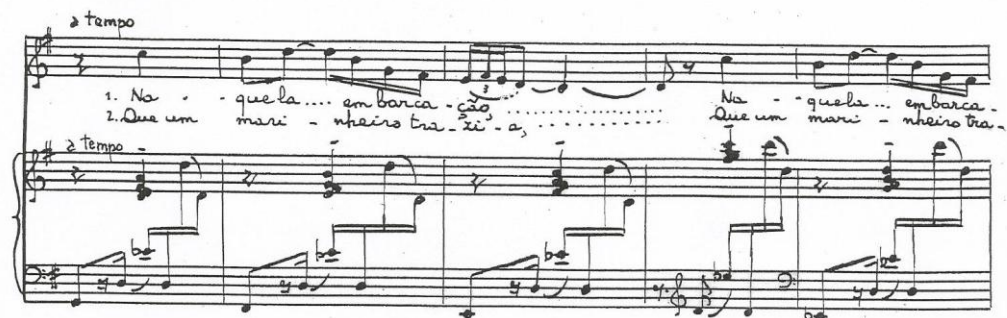
... *poco cad. ...*

1. Lá vem o meu a-mar-zinho, lin-do bem,
2. Era o manto da Se-nhora,



♩ Tempo

1. Na - que-la ... em barca - ção ... Na - que-la ... em barca -
2. Que um mari - nheiro tra - xi - a, ... Que um mari - nheiro tra -



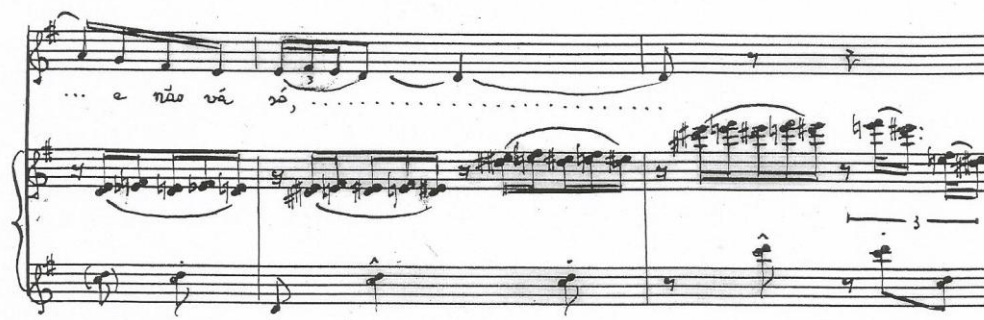
poco cad. ♩ Tempo II

1. -ção. 1. 2. Vá de - va - ga - ri - nho, Vá ..

poco cad. ... Tempo II



... e não vá só,



Handwritten musical score for the first system. The top staff is a vocal line with lyrics: "va - de - va - ga - ninho Que... le - vanta o paí...". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the left hand plays a simpler bass line. The system concludes with the instruction "Ped in al Fine".

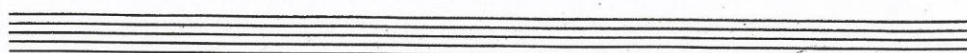
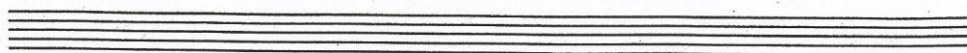
Handwritten musical score for the second system, primarily piano accompaniment. The right hand features a dense texture of sixteenth notes with a "dim. a rit. molto" instruction. The left hand has a few chords and notes, with an "8" marking above some notes. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the third system, primarily piano accompaniment. The right hand continues with sixteenth-note patterns, marked with "8" and "pp". The left hand has chords and notes, also marked with "8". Above the system, the instruction "D.C. ad libitum" is written. The system ends with a double bar line.

Four empty musical staves, consisting of two grand staves (treble and bass clef) each, arranged vertically.

lá, Ah! Ao a - manta que arran - jou. lento longo

p *dim.* *meno f* *p* *Ped.* *Ped ten.* 120



5. O, o, marino, o

F. Lopes-Graça

♩ = c. 40 *p dolce* O, o; meni - no, o; o;... o;...

p dolce *poco sf*

o; mari - no, o; Tau... pai foi as ei - nós, C'uma vara d'agui-

sim. *cont.*

12

poco rit . . . *mf* Ampia, ma senza trascinere

-lhão, ? ha ma - tar o perdi - gão, o' o'

Tempo I

o' . . . o' . . . o' mani - no, o' Teu . . . pai foi ao ai - nó, Tua

poco riten. *piu p*

mãe à bor - bo - le - ta, So - go te vem dar a te - ta, So - go

piu p *tr* *p* *dim* *pp*

te vem dar a te - ta. tranquilo

4. Senhora do Almortão (I)

F. Lopes-Graça

♩ = 100

Nervoso

f

♩ = 56

rappresad in tempo

1. Senho-ra
2. Senho-ra

mf

1. ... do Al-mor-tão... Aí, Aí, Quem ali vos rha

sim. stacc.

2. var i-tão... ran-a ca-pe-la, lin-da ar-rai-ta-na

8

poco riten.

1. ...
2. ...
cent.

Quem vos
Mi-nha

var. raga
tão

que a
linda ar-
raçã-

ca: pe
ra: la

Tempo I

1. -la?
2. -na,

f

Tempo II

As mo - ci - -
Voltai - -
cos - -

nhos da Ze - brei - ra, Ai,
tas a Cas - te - - la,

mf, molto cantabile

un poco leggero

1. Com na - mi - rhor de mar - ce - la
2. Não quei - rais ser cas - te - lha - - la
Abc rito.

1. ad. lib.
1. - la
Tempo I

2. - na
Tempo

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system has a vocal line with two versions of lyrics: '1. Com na - mi - rhor de mar - ce - la 2. Não quei - rais ser cas - te - lha - - la'. Below the vocal line is a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: '1. Não quei - rais 2. Com na - mi - rhor de mar - ce - la ser cas - te - lha - - la'. The piano accompaniment continues. The third system is marked '1. ad. lib.' and 'Tempo I', with a vocal line starting with '1. - la'. The piano accompaniment features a complex texture with many chords. The fourth system is marked '2. - na Tempo' and continues the piano accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

meno f

dim.

ten.

3

8 (D) (D) (D)

8 (D) (D) (D)

Detailed description: This system contains two staves of piano accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many chords and moving lines. Dynamic markings include 'meno f' and 'dim.'. There are also performance instructions like 'ten.' and a triplet of eighth notes.

5. Cantiga de aboiar

F. Lopes-Greça

f

p

mf, un poco pesante

Ac, andan-do eu
ben ten.

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. It includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics range from 'f' to 'mf, un poco pesante'. The lyrics 'Ac, andan-do eu ben ten.' are written above the vocal line.

a... la-rrar, Ac, no mei-o da torna-a-chei

poco f

Detailed description: This system continues the piece. It features a vocal line with the lyrics 'a... la-rrar, Ac, no mei-o da torna-a-chei'. The piano accompaniment is marked 'poco f'. The music concludes with a final chord.

Anexo 3

Entrevistas

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

ENTREVISTA - INSTRUMENTISTAS

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu?

B. Percurso na sua formação enquanto músico e enquanto instrumentista

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?

2. Porque razão e quando escolheu o violoncelo como instrumento principal?

3. Qual foi o seu percurso de formação no instrumento?

4. Quais são as suas referências no violoncelo?

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?

2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:

a) Importância dada à música na sociedade;

b) Divulgação da música de compositores portugueses;

c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa;

d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?

2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?

3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:

a) Luís de Freitas Branco

b) Fernando Lopes-Graça

c) Joly Braga Santos

d) Jorge Peixinho

e) Alexandre Delgado

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?

2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?

3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?

4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?

5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:

a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco

b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça

c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos

d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho

e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

ENTREVISTA - COMPOSITORES

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu?

B. Percurso na sua formação enquanto músico e enquanto compositor

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?
2. Como foi o seu percurso no estudo musical até surgir o interesse pela composição?
3. Qual o seu percurso no estudo de composição?
4. Quais são as suas referências enquanto compositores?

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?
2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:
 - a) Importância dada à música na sociedade;
 - b) Divulgação da música de compositores portugueses;
 - c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa;
 - d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?
2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?
3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:
 - a) Luís de Freitas Branco
 - b) Fernando Lopes-Graça
 - c) Joly Braga Santos
 - d) Jorge Peixinho
 - e) Alexandre Delgado

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?
2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?
3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?
4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?
5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:
 - a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco
 - b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça
 - c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos
 - d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho
 - e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que
marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

ENTREVISTA - MAESTROS

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu?

B. Percurso na sua formação enquanto músico e enquanto maestro

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?
2. Como decorreu o seu percurso no estudo musical até surgir o interesse pela direção?
3. Qual foi o seu percurso no estudo de direção e já enquanto maestro?
4. Quais são as suas referências enquanto maestros?

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?
2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:
 - a) Importância dada à música na sociedade;
 - b) Divulgação da música de compositores portugueses;
 - c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa;
 - d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?
2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?
3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:
 - a) Luís de Freitas Branco
 - b) Fernando Lopes-Graça
 - c) Joly Braga Santos
 - d) Jorge Peixinho
 - e) Alexandre Delgado

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?
2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?
3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?
4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?
5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:
 - a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco
 - b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça
 - c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos
 - d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho
 - e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

ENTREVISTA – MUSICÓLOGOS E CRÍTICOS MÚSICAIS

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu?

B. Percurso na sua formação enquanto músico

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?

2. Como foi o seu percurso musical?

3. Quais são as suas referências no meio musical?

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?

2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:

- a) Importância dada à música na sociedade;
- b) Divulgação da música de compositores portugueses;
- c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa;
- d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?

2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?

3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:

- a) Luís de Freitas Branco
- b) Fernando Lopes-Graça
- c) Joly Braga Santos
- d) Jorge Peixinho
- e) Alexandre Delgado

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?
2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?
3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?
4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?
5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:
 - a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco
 - b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça
 - c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos
 - d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho
 - e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado

Entrevista

Nome: Madalena Sá e Costa

Ano de nascimento: 1915

Qual a sua opinião acerca do panorama musical no século vinte em Portugal? (Se era dada muita importância à música na sociedade do século vinte, se havia muita divulgação da música composta por compositores portugueses...)

Os compositores portugueses tiveram sempre um problema, que eram as edições. Não havia muitas obras para violoncelo, havia alguma coisa, mas não muito. Nessa época pouco se fez pela divulgação da música dos nossos compositores, a não ser por alguns compositores específicos. Agora é uma boa época para se fazer muito mais e dar a conhecer e tocar muito as obras portuguesas. A minha irmã, Helena Sá e Costa, viajou muito e teve muito nome internacionalmente; viajou oito vezes aos Estados Unidos em concertos e lá tocou muitas obras portuguesas de Joly Braga Santos, de Fernando Correia de Oliveira, Cláudio Carneiro, Armando José Fernandes e de Fernando Lopes-Graça. Portanto, a minha irmã fez uma divulgação enorme de obras portuguesas. Lopes-Graça dedicou-lhe o Concertino – que é uma obra lindíssima; e Armando José Fernandes dedicou-lhe um concerto. Divulgou muitas obras de meu pai, Luiz Costa. Meu pai tem duas sonatas para violoncelo – uma foi interpretada por Pedro Burmester e por Paulo Gaió Lima, e outra por Luís Tendes e Bruno Borralhinho. A minha irmã fez uma importante divulgação da música portuguesa do século vinte, e alguns discípulos dela, como o Pedro Burmester, o Fausto Neves, a Sofia Lourenço e a Manuela Gouveia, por exemplo, também tocaram música portuguesa – mas nunca fizeram tanto como ela. Ela tocava constantemente Carlos Seixas, como por exemplo as suas obras antigas, as Tocatas de Carlos Seixas. Tocava muito música portuguesa, mas, acima de tudo, a música que era atual. Portanto, havia pelo menos uma pianista a tocar muita música portuguesa.

Aqui em casa, o meu pai era um magnífico pianista e a minha mãe também era uma pianista de mão cheia, como se costuma dizer, e os seus discípulos tocavam cá frequentemente. O meu pai esteve na Alemanha e trabalhou com *Ferruccio* Busoni – estão ali as fotografias dele, que foi um grande mestre na Alemanha, tal como Stephen Hagen, eram dois grandes pianistas no princípio do século vinte na Alemanha – e meu pai também foi discípulo de Viana da Mota, tal como a minha mãe e, mais tarde, a minha irmã. Ela, além disso, veio a fazer parte do júri do concurso Vianna da Mota.

Portanto, no século vinte havia quem tocasse obras portuguesas, mas pouco em relação àquilo que devia ser. Agora não, agora parece-me que se vai abrir o horizonte e que se vai tocar muito mais, mas é preciso fazer por isso.

Eu toquei bastante com a minha irmã; toquei Vítor Macedo Pinto, toquei a Sonata de Luís de Freitas Branco, toquei Cláudio Carneiro, toquei a Sonata de Armando José Fernandes – é muito bonita, é muito difícil, tem um Scherzo a imitar um longínquo flautim que é tudo nos agudos; eu toquei-a uma vez com a minha irmã (já há muitos anos) no auditório grande da Fundação Calouste Gulbenkian num Dia da Música e há uma gravação desse concerto.

Em 1941 houve em Portugal, pela primeira vez, uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura e eu fui convidada. Fui a um concurso de violoncelo e os meus pais disseram *“Nós sabemos que vão concorrer a esse concurso também dois violoncelistas muito bons: o Fernando Costa, que é o primeiro violoncelista da Orquestra da Emissora Nacional, e o Carlos Fontes que também é um dos primeiros violoncelos da Orquestra da Emissora Nacional. De maneira que, minha filha – disseram meus pais – se ganhares o primeiro prémio, tudo bem, ficamos muito felizes, mas se não ganhares não admira, porque tu ainda não és uma grande violoncelista como eles são”*. E eu fui concorrer com dois violoncelistas do melhor que havia naquela altura, e fiquei com o primeiro prémio. Era discípula de Suggia e pronto, calhou. Toquei a quarta suite em mi bemol de Bach, cujo prelúdio é tremendamente difícil, o concerto de Saint-Saëns e ainda o Koll Nidrei de Max Bruch, tudo de cor. E estava um júri muito importante com o diretor da Emissora Nacional, Pedro do Prado, a Suggia e Paul Grummer, que era o professor em Berlim na Hochschule. De maneira que eu fui, toquei e ganhei o primeiro prémio. Há uma fotografia em que se vê o júri e penso que se vê também os violoncelistas que foram tocar, estou eu, o Fernando Costa (que tinha estudado em Paris) e os restantes violoncelistas.

Este concurso foi um acontecimento importante e depois fui convidada por um senhor da Secretaria de Estado da Cultura para uma tournée por todo o país. Então lá fui eu num autocarro, juntamente com mais seis artistas. Ia eu, o primeiro violinista da Orquestra da Emissora Nacional que era o Paulo Manso, uma cantora chamada Leonor e que era a filha de Viana da Mota, um cantor chamado Armando que depois foi marido da Leonor, ia uma senhora que recitava, e ia também Tomás de Lima que era compositor e que tocava muito bem piano. Ele acompanhou-nos no primeiro ano, e no segundo ano o pianista era o Armando José Fernandes. De forma que no segundo ano, como ia o Paulo Manso, juntávamos violino e violoncelo e fazíamos o trio de Mendelssohn numa noite, e na noite seguinte fazíamos um outro trio de cujo compositor agora não me recordo, mas era muito interessante, moderno, muito brilhante, difícil como o Mendelssohn. Levávamos esses dois trios em noites alternadas, e isso foi a volta a Portugal! Não foi de bicicleta, foi com o meu violoncelo. Depois, com a minha irmã, fui outra vez dar a volta a Portugal, porque em 1951 foi a Proarte – uma iniciativa do diretor do Conservatório de Música de Lisboa, o Ivo Cruz (pai). Fez uma Proarte em muitas cidades de Portugal, foi muito interessante.

Relativamente à composição do século vinte, acha que os compositores portugueses foram influenciados por correntes internacionais?

Alguns sim, porque estudaram em Paris com Paul Dukas, com a grande musicóloga que estive em Lisboa nos Cursos de Cascais. Nos anos 30, 40, e ainda 50, houve uma iniciativa em Cascais que trouxe muitos grandes mestres, como por exemplo Maurice Heisenberg, que tinha um centro musical em Londres, onde promovia muitos concertos. Eu cheguei a ir tocar a Londres no Centro Cultural de Heisenberg.

E, tal como Heisenberg, também vinham outros grandes mestres que influenciavam a escrita dos compositores portugueses.

José Armando Fernandes e Jorge Croner de Vasconcelos eram dois compositores nos anos trinta que compunham muito e eram muito conhecidos. E, portanto, esses trabalharam com essa musicóloga, trabalharam em Paris com Paul Dukas que era muito

conhecido. Cláudio Carneiro também trabalhou em Paris. Portanto é natural que tenham recebido alguma influência. Mas, por exemplo, Fernando Lopes-Graça tem mais temas populares portugueses nas suas obras – por exemplo nas *Três canções populares portuguesas* para violoncelo e piano aparecem lindos temas nacionais. Mas eu acho que os compositores portugueses deviam ter aproveitado mais os temas populares portugueses porque há temas muito bonitos – por exemplo *Senhora do Almortão*, ou *Santa Luzia...* há tantas melodias bonitas!

Por exemplo, Filipe Pires tem uma Sonatina em três andamentos que já é uma peça um pouco antiga.

Dos compositores muito modernos tenho pouco conhecimento, porque houve uma época em que não havia edições. É lamentável, descuro-se muito. Mas agora vai haver mais edições de obras de compositores portugueses. Nessa época não havia edições de compositores portugueses a não ser de Lopes-Graça ou de Joly Braga Santos, que eu conheci muito bem. Eu estive em Lisboa no tempo de Joly Braga Santos, de forma que sempre que nos encontrávamos nos concertos ele falava das suas composições, dos instrumentos que escolhia para as suas sinfonias. A obra mais conhecida para violoncelo é o *Tema e Variações* e as *Árias*. Nós demos a segunda Ária a um magnífico violoncelista alemão, Holcher, que tocou cá em Portugal a primeira audição da segunda Ária. Quando ele veio a Portugal pediu obras de compositores portugueses e nós demos-lhe a segunda Ária de Joly Braga Santos.

Para piano há muitas obras e alguns discípulos da minha irmã tocaram obras portuguesas, mas nem todos.

Meu avô, Moreira de Sá, foi um musicólogo muito trabalhador e faleceu em 1924. Foi muito conhecido e, no fim do século dezanove, fundou uma sociedade de concertos onde veio tudo o que há de mais conhecido no mundo da música – Alfred Courtot, Jaques Thibault, Pablo Casals, Wilhelm Kempff, grandes, grandes nomes mundiais. Muita gente veio a Portugal devido a essa sociedade, Orpheon Portuense. Teve uma existência de cento e vinte e tal anos de vida, acabou há dois anos. A minha irmã ainda foi diretora, o meu pai também foi diretor e meu avô é que foi fundador. E, portanto, através dessa sociedade houve um conhecimento da música a nível mundial; porque vinham ao Porto cantores, violinistas, violoncelistas – Suggia veio muitas vezes tocar ao Orpheon; André Navarra, Paul Tortelier, todos eles vieram ao Orpheon tocar; o violoncelista Piatigorsky (que tem um prémio com o seu nome em Paris; fugiu da Rússia naqueles tempos) esteve aqui nesta sala e deu-me duas medalhas que eu trago aqui comigo.

Quais são os compositores que considera mais marcantes no século vinte?

Lopes-Graça, Joly Braga Santos, Cláudio Carneiro – que era cá do Porto e era filho de um pintor, António Carneiro; o pintor que pintou aquele quadro que está ali e que representa os meus irmãos e também o pintor daquele desenho que representa o meu pai. Há uma obra de Cláudio Carneiro, *Improviso sobre uma cantiga do povo*, que é muito bonita, muito interessante, muito bem escrita e eu toquei-a algumas vezes com a minha irmã.

Estes são os principais, tal como o meu pai, Luiz Costa, que teve sempre muito nome e que tem muitas composições que agora estão na internet, na AVA. A AVA já produziu uma

série de obras de meu pai; de canto, de violino, a Sonatina de violino ou a Sonatina de viola, obras de coro misto, muitas obras para piano – que a minha irmã divulgou muito.

Há também o compositor Óscar da Silva que também estudou na Alemanha e foi discípulo da mulher de Schumann, Clara Schumann, que é um facto que não é muito conhecido. Há um livro sobre Óscar da Silva, mas que não fala desse aspeto, de ter sido discípulo de Clara Schumann. Deve ter sido fantástico porque ela era uma grande pianista e eu tenho pena de não conhecer a maneira dela ensinar, porque deve ter sido uma beleza. Porque quando um professor é mesmo um professor dedicado é muito importante para os discípulos. Óscar da Silva compôs três peças para violoncelo e dedicou-as a Guilhermina Suggia.

Havia também o Vítor Macedo Pinto. Gosto muito da peça *Danças variada*, que me é dedicada.

E o Filipe Pires. É um compositor que tem várias encomendas para orquestra e eu tenho uma obra dele que já é muito antiga e que ele acha que já é muito antiga, uma suite, mas da qual eu gosto muito.

Acha que esses compositores criaram uma linguagem musical nova, diferente da que existia antes deles? Acha que eles mudaram a linguagem musical?

Sim. Todos muito diferentes. Cláudio Carneiro trabalhou com o grande compositor Paul Dukas, que é autor da obra muito conhecida *Aprenti de Sorcier*.

Meu pai tem uma linguagem simples, mas muito virada para a natureza, muito sonhadora. Nós temos uma quinta onde ele nasceu e ele adorava aquela aldeia e os passeios nos montes, de maneira que a sua escrita musical é muito impregnada pela natureza. Há muitas peças com nomes muito bonitos associados à natureza, *Cantares ao longe* – quando ele ouvia o povo a trabalhar nos campos; *Ecos dos vales* – tinha uns moinhos no monte e ele fala desses moinhos; há uma peça com o título *Pelos montes fora em* que meu pai descreve em música o seu caminhar e a minha irmã tocava muito esta peça, assim como a peça *Campanários* – sobre os sinos da igreja onde ele foi batizado; *Murmúrios das fontes* – inspirado na água que ouvia correr na nossa quinta. Meu pai tem sobretudo muitas peças para piano e que eram adotadas nos programas dos Conservatórios. Eram e ainda hoje se tocam muito.

Qual a sua opinião sobre a Sonata de Luís de Freitas Branco?

É uma Sonata que eu achei muito bem feita para o violoncelo, bem soante, aproveita o instrumento cantante que o violoncelo é, e faz um andamento muito bonito – o andamento lento é muito bonito. Toquei-a com a minha irmã bastantes vezes porque nós demos a volta ao país.

Qual a sua opinião sobre as Três canções populares portuguesas de Fernando Lopes-Graça?

Muito interessantes, gosto de todas as três e toquei-as várias vezes com a minha irmã.

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que
marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

Entrevista – Instrumentistas:

Bruno Borralhinho

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu? 1982.

B. Percurso na sua formação enquanto músico e enquanto instrumentista

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?

O interesse em estudar música já vinha de há alguns anos atrás, mas o desejo concretizou-se quando tinha já 12 anos. A minha irmã estudava piano, eu gostava muito de ouvi-la tocar, e esse gosto foi-se acentuando até que finalmente decidi dar o passo.

2. Porque razão e quando escolheu o violoncelo como instrumento principal?

A minha irmã teve certamente uma grande influencia na escolha do instrumento, se bem que há já algum tempo que o som do violoncelo, ou dos violoncelos quando ouvia uma orquestra, me atraía muito.

3. Qual foi o seu percurso de formação no instrumento?

Estudei dos 12 aos 18 na Escola Profissional de Artes da Beira Interior e continuei posteriormente os estudos superiores na Universität der Künste em Berlim, onde concluí a Licenciatura em 2004 e a Pós-graduação (solista) em 2006. Posteriormente, estudei com Truls Mork em Oslo, a título particular e, mais adiante, fiz um Master de Gestão Cultural na Universitat Oberta de Catalunya, em Barcelona (2011).

4. Quais são as suas referências no violoncelo?

Tenho demasiadas, pelo que será sempre injusto referir apenas algumas. De qualquer forma, Anner Bylsma na música antiga, Rostropovich porque foi o primeiro a quebrar todos os tabus do instrumento e Truls Mork como instrumentista em geral, uma espécie de todo-o-terreno, gosto de quase todas as suas interpretações e da execução.

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?

No campo da música erudita, como em tantos outros do âmbito cultural, foi um panorama que sofreu muito com as turbulências políticas pós-monarquia e com a ditadura. Ainda assim, foi possível preservar e incentivar muitos talentos principalmente no âmbito da composição, porque em termos de instrumentistas, infelizmente podem-se contar pelos dedos de uma mão aqueles que realmente se destacaram pelo mundo fora. As últimas 2 ou 3 décadas têm sido muito mais frutíferas, também porque Portugal se abriu para a Europa e porque os músicos portugueses tem mais e melhores oportunidades para se formar. Na atualidade já estamos a assistir ao regresso de músicos e artistas muito bem formados que a curto e médio prazo vão transportar essa qualidade para Portugal e transmitindo-a aos alunos das escolas portuguesas.

2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:

a) Importância dada à música na sociedade

Infelizmente fraca, mas com francas melhoras nas últimas décadas. A crise atual e as limitações orçamentais podem voltar a estrangular o meio musical e cultural do país. Esperamos que assim não aconteça ou que seja possível voltar a incentivar e apoiar os agentes culturais do país muito em breve.

b) Divulgação da música de compositores portugueses

É um campo que também pode ser muito melhor aproveitado, porque a música e os compositores merecem. Vejamos por exemplo o meio discográfico: o “meu” CD *Página Esquecida* é um dos poucos trabalhos inteiramente dedicados à música portuguesa realmente vendidos em lojas no estrangeiro ou no iTunes por exemplo. Não há editoras portuguesas com boa distribuição além fronteiras e muitas vezes em Portugal também só se grava para ter um *souvenir* na prateleira. Há muito trabalho para fazer neste âmbito. Infelizmente, receio que, pelo menos dois terços das obras compostas por compositores contemporâneos, não voltam a ser tocadas para além da estreia ou talvez duas ou três vezes no total.

c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa

O mercado de concertos e festivais desenvolveu-se muito nos últimos tempos. Corro o risco de ser chacinado por dizer isto, mas a minha sincera opinião é que há uns anos tínhamos quase demasiados festivais para tão pouco público. Eu próprio toquei em festivais, inclusivamente em cidades grandes, para 10 ou 15 pessoas. Ora, tudo isto pago com dinheiro dos contribuintes para trazer quase tantos músicos do estrangeiro como pessoas sentadas na plateia... alguma coisa tem que estar mal em tudo isto. Havia e há por vezes falta de planeamento, de visão e de razão, porque não se pode estar a fazer festivais e concertos só por vaidade e para dizer que se é amigo da cultura. Os maus resultados depois são demasiado óbvios e a própria cultura só perde credibilidade.

d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

Seria muito fácil eu dizer que gostaria que houvessem mais orquestras em Portugal. Mas também seria quase irresponsável, principalmente nos dias de hoje. As poucas que há já vivem por vezes com enormes dificuldades e a verdade é que não há dinheiro e muitas vezes também não há público para mais orquestras e grupos de câmara. O outro lado do problema é que se tem formado dezenas, centenas de excelentes músicos em Portugal, que cada vez tem menos possibilidades de trabalhar. Também aqui acho que se deveria aproveitar este momento difícil em termos económicos para fazer uma certa reciclagem de ideias e planeamento. E no imediato, seria mais urgente apoiar e em muitos casos, salvar as orquestras e grupos de câmara atuais, do que estar a criar falsas expectativas com projetos que duram pouco mais do que um ou dois anos e acabam por só servir e promover algumas pessoas, normalmente as erradas.

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?

Acho que a música portuguesa foi no século XX um estilo à procura do seu próprio estilo. As influências e a inspiração da música francesa, alemã e italiana é mais do que óbvia em muitas obras e compositores, e depois temos a corrente que tentou extrair da música de cariz popular a tónica dominante, como aliás aconteceu em Espana com Albéniz, Granados, Turina ou Manuel de Falla. Um exemplo muito claro dessa dedicação ao cariz popular foi por exemplo Lopes-Graça. Entretanto, a contemporaneidade não permite reconhecer tanto um estilo comum a nível nacional, mais isso acontece em todos os países. A procura desenfreada da originalidade faz dispersar muito as correntes e os estilos comuns, mas eu diria que esse fenómeno tem inclusivamente sido positivo para os criadores contemporâneos portugueses.

2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?

Freitas Branco, Joly Braga Santos, Lopes-Graça e mais recentemente nomes como Emanuel Nunes, Luís Tinoco e João Pedro Oliveira, entre muitos outros.

3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:

a) Luís de Freitas Branco: o romântico português, foi o primeiro a realmente trazer uma qualidade e uma notoriedade indiscutível à música portuguesa.

b) Fernando Lopes-Graça: pai de todo um estilo, sobretudo no tal cariz popular das suas composições, com os primeiros toques de contemporaneidade a sério.

c) Joly Braga Santos: destacou-se também como maestro, é sem dúvida uma referência, especialmente pelas obras orquestrais.

d) Jorge Peixinho: na altura quase um *outsider*, que só começou a ter o devido reconhecimento muito mais tarde, demasiado tarde.

e) Alexandre Delgado. Um talento nato a vários níveis, transporta para as suas composições o multifacetada que também é a sua vida. Gosto muito de tudo o que ouvi e tive oportunidade de tocar do Alexandre.

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

Claro que sim, pelo êxito e pelo reconhecimento que tem no meio musical. Em termos de estilos, duvido que possamos falar numa linha comum concreta que atravesse a criação destes 5 compositores em particular.

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?

2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?

Por vezes creio que pode ser falta de coragem, porque se pensa de princípio que a música portuguesa não vai gerar tanto interesse como uma sinfonia de Mahler ou um quarteto de Beethoven. Deveria haver certamente um maior esforço da parte dos organizadores ou programadores em criar habituação à música portuguesa, seja contemporânea ou não. Aliás há música antiga portuguesa muito, muito boa.

3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?

Temos obras que têm outro nível por exemplo de qualidade e exigência em relação à escrita do instrumento. A Sonata de Armando José Fernandes ou a Sonata de Freitas Branco, por exemplo, estão muito bem escritas em termos *violoncelísticos*, outras não tanto e é preciso lutar com isso. Mas enfim, às vezes também se tenho essa sensação quando toco Brahms...

4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?

A Sonata de Luís de Freitas Branco, as obras de Lopes-Graça e Joly Braga Santos, mas estou de certeza a ser injusto com outras que mereciam referência tanto como estas.

5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

Acho que sobretudo nos últimos anos tem aparecido várias iniciativas e eventos que acabam por destacar mais a música portuguesa. Posso estar enganado, mas há uns anos

acho que era menos frequente ver reportagens nos jornais ou na televisão, sobre estreias de obras, concursos de compositores, concursos para jovens músicos, etc..

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:

a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco: eu diria que a mais completa de todas, também pelo componente “música de câmara” que esta composição nos proporciona. A obra é extremamente bem conseguida com a ajuda do piano e o efeito final para o público ou para o ouvinte é muito positivo.

b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça: muito especiais, outra vez pelo cariz popular que referi anteriormente. Acho que são o exemplo perfeito dessa combinação de sons da terra com contemporaneidade e erudição.

c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos: acho que são duas obras curtas de duração mas que dão mais que pensar que qualquer outra. Não tem nada a ver uma com a outra em termos de estilo e são um exemplo excelente dessa procura por um estilo, tem um carácter quase experimental, ao mesmo tempo que transmitem uma certa intimidade do compositor.

d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho: técnicas novas e inovadoras que continuam a ser originais hoje em dia. A obra em si, deixa ao intérprete uma liberdade muito considerável na construção de um puzzle interpretativo muito interessante.

e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado: uma obra absolutamente excelente que eu só não incluí no CD *Página Esquecida* porque a quero guardar para um possível... segundo episódio...

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

Entrevista – Maestros:

Luís Carvalho

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu? 1974

B. Percurso na sua formação enquanto músico e enquanto maestro

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?

Foi por mera coincidência. Não tenho antecedentes familiares musicais, a não ser um bisavô que tocava violino numa espécie de tuna, ou algo semelhante, mas não tenho historial familiar na música. Quando eu andava na escola primária na zona onde eu vivia aqui no Porto, na freguesia de Ramalde, começou a haver alguns problemas sociais, problemas de droga; e a minha mãe, para me afastar disso, tentou arranjar-me alguma atividade extra-curricular. E havia uma filarmónica muito perto de nossa casa que tinha uma escola de música ao sábado durante todo o dia. Uma colega minha da escola primária já andava na escola de música dessa filarmónica e tentou convencer a minha mãe a deixar-me ir para a escola de música. Eu inicialmente estava relutante não me apeteceu nada ir e não fui. Então foi a minha irmã, que é um ano mais nova do que eu, que foi com a minha colega para a escola de música. Mas como a minha mãe depois não me deixava sair para a rua por causa desses problemas que começavam a aparecer, ao fim de meio ano eu estava farto de estar em casa sozinho e acabei por aceitar ir para a escola de música. E a partir daí o percurso foi mesmo muito rápido, porque eu comecei a gostar mesmo muito daquilo; comecei a fazer o solfejo, depois fiz um pouco de flauta de bisel e muito rapidamente passei para o clarinete e ao fim de cerca de um ano e meio estava a tocar na filarmónica.

2. Como decorreu o seu percurso no estudo musical até surgir o interesse pela direção? /

3. Qual foi o seu percurso no estudo de direção e já enquanto maestro?

Isso já é um bocadinho mais longo. Entretanto, depois disso eu fiz a formação de instrumentista toda normal – fiz o conservatório todo, concluí a ESMAE, continuei a estudar clarinete – e, mais ou menos pelo fim dos estudos na ESMAE, que na altura era só bacharelato,

Sempre tive interesse pela direção sempre me cativou a atividade do maestro – o que ele fazia, como fazia, qual era a técnica que havia e um pouco também talvez porque o meu professor de clarinete, António Saiote, já na altura estava também ligado à direção. E comecei então a frequentar uns cursos básicos de direção onde poderia ter as bases, ou seja, a técnica de como se marca o 2, o 3, o 4, de como se faz acentos...a técnica propriamente dita de direção, que também existe – muitas pessoas pensam que é só marcar o compasso como se faz a solfejar, mas não, há uma técnica específica de direção

de orquestra, e eu comecei por aprender isso. Mais ou menos pelo fim do meu curso de clarinete, comecei a pensar nisso mais seriamente e comecei a frequentar cursos cada vez mais sérios. Na altura tive a pretensão de ir para o estrangeiro estudar direção de orquestra, mas cá em Portugal sempre foi tão complicado arranjar bolsas e estudar lá fora é tão caro, que acabei por não ir especificamente viver para um outro país para estudar direção de orquestra. Ao invés disso, tentei procurar alguns dos que são os melhores professores do mundo e comecei a acompanhá-los em cursos, concursos, masterclasses, coisas desse género. E então acabei por contactar com pessoas fantásticas principalmente o Iorma Panula que é um famosíssimo pedagogo, foi professor na Academia Sibelius em Helsínquia durante 30 anos e agora anda um pouco por todo o mundo a ensinar direção de orquestra. Ele é chamado o maestro dos maestros porque muitos dos grandes maestros da atualidade foram seus alunos. Então liguei-me a ele, já estive duas vezes no concurso que ele organiza, já fiz vários cursos e masterclasses com ele, já tive contacto pessoal com ele. Trabalhei muito com o Iorma Panula, também trabalhei com um maestro espanhol que é muito bom, Jesus Lopes Cobos, que acabou agora mesmo de ser maestro titular da Ópera de Madrid, ele antes viveu também na Suíça e é um maestro muito conceituado e muito acessível. Então, em vez de estar focalizado só numa escola a tentar aprender a maneira de ensinar de um só professor, optei por tentar tornar a minha formação um pouco mais abrangente, mais diversificada e, principalmente, procurar alguém que esteja mais no ativo, a dirigir uma orquestra; em vez de ir, por exemplo, para uma Universidade nos Estados Unidos com um professor que seja muito famoso, mas que não faz basicamente mais nada para além de ensinar e que muitas vezes nem sequer dirige. A minha intenção era outra, era aprender como é que se trabalha exatamente com orquestra, aprender o que fazem os maestros que estão no ativo.

4. Quais são as suas referências enquanto maestros?

Uma grande referência é esse pedagogo e maestro Iorma Panula, pela abordagem simples e direta que ele tem da direção. Ele costuma dizer que ele não ensina técnica por que ele não tem técnica. É muito estranho, mas é verdade. Ele pega no aluno e, conforme o aluno é, ele tenta retirar-lhe tudo que sejam maneirismos excessivos, ter um gesto bonito, dirigir com elegância, ser respeitador da música mas sem ser o show-off que se vê tantas vezes. Enquanto pedagogo o Iorma Panula, sem dúvida. Enquanto maestros que estão no ativo, aqueles de que eu realmente gosto mais são Claudio Abado (é dos que mais me fascina na sua forma de dirigir), dos que já morreram há um que é incontornável, Carlos Kleiber. Para mim são dois maestros que conseguiram atingir uma naturalidade e uma elegância na maneira de dirigir que tornou e transformou a direção de orquestra numa arte e não só, como se costuma dizer em inglês, *time beater*, ou seja deixou de ser um metrófono com pernas para passar a ser também uma arte. O princípio primeiro da direção é com certeza garantir que a orquestra está toda junta, dar o tempo, mas a seguir é também inspirar os músicos, transmitir uma mensagem e servir de premeio para que, entre a partitura e a orquestra, haja alguém que descodifique. Nesse sentido acho que a direção acaba por ser uma arte que é ao mesmo tempo fantástica, mas muito frustrante porque a batuta não faz barulho e quando o maestro olha para a partitura tem uma ideia que pode ser genial, pode ser fantástica, pode ser imensas coisas, mas depois tem que passar sempre pelo crivo de que é a orquestra que o vai transformar em música, e essa é a parte mais difícil de ser maestro. É termos uma ideia que pode ser muito boa, ou muito má,

quando olhamos para a partitura, mas a segunda parte da equação é que o maestro consiga transmitir isso à orquestra, e que a orquestra efetivamente depois ainda consiga transmitir isso ao público. São todos estes passos que são mais difíceis do que parece.

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?

Historicamente, o século vinte em Portugal é um século conturbado. Houve muitas revoluções, desde o início do século com a implantação da república, até à ditadura e uma nova revolução e, já agora, que estamos no século vinte e um com este momento de crise muito grave, é realmente um século muito conturbado. Mas não é só em Portugal, é em toda a Europa – tivemos as duas guerras mundiais, tivemos a implantação do comunismo, tivemos a revolução russa, depois a queda do muro de Berlim – ou seja, o século é muito rico histórica e sociologicamente. Desse ponto de vista, é claro que também influenciou as artes que seguem o ser humano, o homem enquanto ser sociológico e ser histórico, e nesse sentido também é um século muito rico em termos culturais a todos os níveis, não só na música, mas especificamente na música que é a nossa área. Se pensarmos que no início do século vinte compositores como Mahler ou Richard Strauss ainda estavam a escrever no estilo romântico e pós-romântico e que pelos anos vinte, trinta já Schoenberg estava a desenvolver o atonalismo e a teoria dodecafónica e que logo a isso veio o serialismo integral com Boulez e Stockausen em meados do século e que para o final do século já tínhamos outra vez uma espécie de neo-classicismo ou pós-modernismo, como se chama, não há dúvida que o século vinte foi um século muito vivo e muito rico a nível internacional. E Portugal eu acho que é um dos mais ricos, talvez desde a Escola Polifónica de Évora dos séculos quinze ou dezasseis. Temos uma grande variedade. Apesar de ser necessário aprofundar o estudo sobre esta época, quem já estudou História de Portugal sabe que o final do século dezanove em Portugal foi basicamente dominado por uma série de compositores (uns mais inspirados do que outros) nomeadamente o Alfredo Keil que é o mais famoso porque escreveu o nosso hino – que na altura foi escrito por um outro motivo, foi escrito aquando do ultimato inglês ainda no século dezanove – e muitos outros compositores do século dezanove eram basicamente amadores e é principalmente a partir do século vinte, e essencialmente a partir de Luís de Freitas Branco, que começa a haver uma abordagem mais profissional, mais séria à composição. Basta que pensemos nisto, o Alfredo Keil, que escreveu o nosso hino – que atualmente é o nosso hino nacional, mas que quando foi composta era uma espécie de canção de revolta contra a capitulação portuguesa e da coroa portuguesa ao ultimato inglês, ele escreveu aquele hino como uma espécie de revolta mas na altura ainda vivíamos na monarquia que ainda havia de durar mais vinte ou trinta anos, e aquando da implantação da república recuperou-se então esse hino para ser o nosso hino nacional substituindo aquele que era o hino oficial nacional da monarquia. Alfredo Keil, além de compositor, era pintor, era poeta, era uma série de coisas, e era sem dúvida um melómano, um homem muito culto com grande conhecimento de todas as coisas, mas não era especificamente músico. É claro que isto não é necessariamente mau – Schoenberg também o era e acabou por ser um dos compositores mais influentes do século vinte. Mas no final do século dezanove, princípio do século vinte, de facto não há uma abordagem muito profissional à composição e à música em Portugal. A partir de Luís de Freitas Branco, principalmente, começa a haver uma perspetiva muito

mais profissional, muito mais séria, para com a música – basta que pensemos que Luís de Freitas Branco foi um dos grandes compositores (se não o maior compositor) português do século vinte a par com Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça, mas o seu irmão, Pedro Freitas Branco foi um grande maestro (porventura o maior maestro português de todos os tempos). Quando falamos em Pedro Freitas Branco, estamos a falar de um homem que estreou obras de Ravel; a quem Ravel confiou uma série de concertos – era amigo pessoal de Ravel, também viveu em Paris.

A esse nível, o século vinte português é muito rico na música. Mas depois também há aqui uma dicotomia, um paradoxo interessante: nós vivemos quase metade do século (quarenta e sete ou quarenta e oito anos) em ditadura, mas, curiosamente, a ditadura apoiou muito a música – através da RDP, da Antena 2, com a criação das orquestras da rádio e mesmo subsidiando os estudos a muitos desses compositores, nomeadamente Joly Braga Santos, que estudaram no estrangeiro, não só composição, como direção de orquestra, com os melhores do mundo. Apesar de tudo, apesar de politicamente o ambiente ser muito tenso, havia um outro tipo de apoio que com a democracia mudou muito. Não se perdeu esse apoio, agora há mais apoio à cultura, mas é de uma forma um pouco mais difusa – acho que agora há menos sensibilidade para a música.

2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:

a) Importância dada à música na sociedade;

A melhor coisa que nos trouxe a democracia e o 25 de Abril foi nomeadamente a massificação do ensino. Quando se massifica o ensino, quando se dá mais educação às pessoas, naturalmente as pessoas vão ter a pretensão ou a vontade de conhecer mais. Neste momento há, com certeza, muito mais gente a apreciar música do que naquela altura, em que a música era reservada a uma certa elite – a uma elite necessariamente económica porque nessa altura só estudava quem tinha dinheiro – enquanto que agora não, atualmente nós temos no ensino superior milhares de alunos. No princípio da ditadura (nos anos 30 ou 40) em Portugal inteiro haveria menos alunos no ensino superior do que hoje existe só na Universidade de Coimbra. E se pensarmos que hoje, além da Universidade de Coimbra, ainda temos Porto, Minho, Aveiro, Lisboa, Açores, Madeira, não tem comparação possível. Estamos a falar de um universo que terá multiplicado por cem ou duzentas vezes. Ou seja, há muito mais gente a frequentar ensino superior, há muito mais gente a ter mais educação, mais formação e, necessariamente, mais cultura. Então, nesse sentido é claro que não há comparação possível; é claro que hoje há muito mais gente a procurar o acesso à música. Por outro lado, nesse período (em meados do século vinte) penso que as pessoas que apreciavam música apreciariam com mais vontade; ou seja, iriam com mais vontade aos concertos do que hoje. Atualmente as pessoas vão, mas talvez seja mais uma distração do que propriamente uma coisa muito séria, em que as pessoas até se empenham em saber um pouco da envolvimento, e aí estamos muito longe do resto da Europa – porque quando pensamos noutros países como Inglaterra, Suíça, Finlândia, Alemanha (porventura o cume do Monte Everest a nível cultural), há uma série de pessoas que têm a sua profissão (são advogados, engenheiros ou professores) mas como tiveram alguma formação musical durante o seu percurso, ou simplesmente porque são curiosos, conhecem mais de ópera, por exemplo, do que eu que sou maestro; são

peçoas que têm mesmo muita vontade e que são efetivamente interessados nisso. Em Portugal também há em muito menor quantidade esse empenho também porque a oferta é baixa – imaginemos apenas o facto de em Portugal, num país de dez milhões de habitantes, haver apenas uma casa de ópera que ainda por cima praticamente não tem dinheiro para fazer óperas.

b) Divulgação da música de compositores portugueses;

Longe de mim fazer a apologia da ditadura, porque sou radicalmente contra isso, mas quando se comparam os programas que faziam as orquestras da rádio nos anos 40, 50, 60, havia muito mais música portuguesa do que hoje. Isso é um facto inegável. Luís de Freitas Branco, Joly Santos, até mesmo Fernando Lopes-Graça - que era comunista e foi um opositor acérrimo ao regime, foi perseguido e esteve preso, mas até mesmo Lopes-Graça conseguia ter a sua música tocada mais vezes pelas orquestras nacionais do que hoje em dia a maior parte dos compositores vivos. É um facto muito estranho, mas as instituições portuguesas de hoje em dia – principalmente as mais importantes e das grandes cidades como Porto e Lisboa – talvez por quererem fazer parte de um circuito internacional, os programadores têm um certo pejo, uma certa relutância em programar mais música portuguesa, mais solistas portugueses, mais maestros portugueses. E aqui estamos a anos luz de distância de um país como a Finlândia, onde a aposta no que é deles, no que é nacional, no que é finlandês (ao contrário de nós que importamos tudo), eles conseguiram exportar. E quando vêm com a desculpa de que nós somos um país pequeno, eu dou sempre o exemplo da Finlândia que tem cinco milhões de habitantes. Se eles têm cinco milhões de habitantes e conseguem colocar maestros, solistas e compositores em todo o mundo, e nós somos dez milhões e não conseguimos fazer isso, alguma coisa não está a funcionar bem.

c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa;

d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

Historicamente Portugal sempre foi deficitário a nível de orquestras. Creio que o rácio de orquestra a nível europeu é de uma orquestra sinfónica por um milhão de habitantes, o que significaria termos em Portugal dez orquestras sinfónicas, mais as outras todas, mas nós temos apenas duas - teremos três se considerarmos que a Orquestra Gulbenkian é sinfónica. Mas na realidade temos duas orquestras nacionais (uma no Porto e outra em Lisboa) que são efetivamente sinfónicas, todas as outras são orquestras demasiado pequenas que nem sequer podem ser consideradas semi-sinfónicas – como a Orquestra Metropolitana, a Orquestra do Algarve, a Orquestra do Norte ou Orquestra das Beiras, que são orquestras muito pequenas. A única coisa em que eu acho que estamos realmente muito melhor é que há mesmo muito mais orquestras de jovens, orquestras académicas, orquestras das universidades e das escolas superiores, isso temos muito mais do que anteriormente. Mas, por outro lado, também me parece – e estou cada vez mais convencido disso – que estamos a desperdiçar a geração mais bem formada de sempre a nível da música. Essa geração está a cair toda outra vez no ensino, e estamos a criar uma bolha que não tem solução à vista. A saída para toda a gente que faz um curso superior de

música não pode ser voltar a dar aulas, porque necessariamente estamos a fazer crescer a bolha atrás – quanto mais gente houver a estudar música no ensino secundário, mais gente vai querer seguir e, proporcionalmente, mais professores vai haver; é uma espécie de pescadinha de rabo na boca. Eu acho que é mesmo urgente criar mais orquestras e incentivar – e eu sou completamente contra o centralismo, e Portugal é um país demasiado central em que tudo é Lisboa e só muito depois é que vem o resto do país – mas a esse nível era importante que viesse então do centro a recomendação; tem que se programar mais portugueses, tem que se programar mais música portuguesa, tem que se programar mais maestros portugueses, mais solistas portugueses, basicamente mais tudo. Com isto não estou a dizer que passemos a ser uma espécie de provincianos – tipo os comunistas em que só se tocava o que era russo – não é uma questão de nos fecharmos (eu também sou contra isso, contra fecharmo-nos ao mundo) mas acho que tem que haver espaço para as duas coisas. Até porque se queremos projetar a nossa cultura para fora, também temos que começar a alimentá-la cá dentro; de outra maneira é muito difícil.

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?

No final do século dezanove acho que acompanhamos mais ou menos a história europeia, onde nós nos incluímos, na música ocidental que é a tradição europeia. No final do século dezanove e início do século vinte estamos dentro de um certo romantismo com o Afredo Keil (que eu já disse) e com vários outros compositores de ópera; com Luís de Freitas Branco, Frederico de Freitas logo a seguir, Joly Braga Santos no seguimento (que foi aluno de Freitas Branco) tivemos inicialmente um período impressionista (sobretudo com Luís de Freitas Branco) também muito próximo de Debussy e de Ravel; e depois há uma deriva para o neo-classicismo muito típico de Prokofiev, Sibelius e Schostakowitsch; e com Lopes-Graça temos um paralelo muito curioso com o folclorismo de Bartok e Kodaly. Ou seja, sempre estivemos mais ou menos alinhados com o resto da Europa. Logo a seguir a esses, vem a geração de Jorge Peixinho que entra no serialismo integral e no modernismo absoluto de Boulez, de Darmstadt, de Stockhausen, de Luigi Nono. Portanto estivemos sempre mais ou menos a par. Podia ser ligeiramente atrasado, talvez uma década ou duas, mas nunca foi demasiado; penso que nos séculos anteriores estávamos muito mais atrasados – nomeadamente no início do século dezoito em que toda a gente andava a escrever à Mozart, quando Beethoven já estava a apontar novos caminhos, já havia Schumann, já havia Brahms e pro cá ainda estava toda a gente a escrever como Mozart ou como o início de Beethoven. Estivemos mais atrasados nos séculos dezassete e dezoito do que propriamente no século vinte. No século vinte acho que acompanhamos bastante os movimentos, tanto que com Jorge Peixinho (e também um pouco logo a seguir com Emanuel Nunes), estamos muito enquadrados com o modernismo, com um retorno e uma vontade de voltar a comunicar com o público de que o modernismo tinha abdicado um pouco – tinha entrado por um certo cerebralismo que perdeu muito público. E as novas correntes de final de século vinte e princípio do século vinte e um já procuram uma abordagem que se aproxime outra vez mais do público. E, atualmente, esta geração recente de compositores que há agora e que são imensos estão perfeitamente alinhados com as correntes de todo o mundo.

2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?

Luís de Freitas Branco, naturalmente; Joly Braga Santos, Frederico de Freitas, Lopes-Graça. Depois, dentro dos modernos, obviamente, Jorge Peixinho e Emanuel Nunes. E dos mais recentes há vários de que eu gosto. Aprecio a música do Luís Tinoco, do Alexandre Delgado, aprecio vários compositores mais recentes.

3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:

a) Luís de Freitas Branco

Luís de Freitas Branco tem uma primeira fase muito ligada ao impressionismo, com obras como os *Paraísos Artificiais*, o poema sinfónico *Vathek*, melodias que escreveu para voz e piano. Inicialmente está muito focalizado num certo impressionismo, e depois deriva um pouco para um certo neo-classicismo, principalmente com as sinfonias – as quatro sinfonias que ele escreveu são basicamente neo-clássicas.

b) Fernando Lopes-Graça

Tem o grande mérito de ter sido um recolector incansável de música popular portuguesa – e quando eu digo música popular portuguesa tem basicamente a ver com a abordagem que teve Bartók e Kodaly, que é recolher exatamente como as pessoas do campo a cantavam, e não como Viana da Mota, Luís de Freitas Branco ou Joly Braga Santos, que também se basearam em música popular portuguesa mas na perspetiva do século dezanove; ou seja, no século dezanove muitos compositores como Liszt ou Schumann, entre outros, criaram música baseada em temas populares, mas eles adaptavam os temas populares encaixando-os numa quadratura clássica para ser musicalmente mais adaptado, para que fosse mais trabalhado do ponto de vista técnico. Lopes-Graça, entre os anos 40 e 60, segue os passos que Bartók deu entre os anos 10 e 30, que é recolher os cantos populares diretamente nas populações e com todas as imprecisões e todas as variantes que o povo – que não tem formação musical absolutamente nenhuma – canta. Porque a partir do momento em que nós temos uma formatação musical – no sentido de termos uma formação – começamos a ter uma sensação do que é o ritmo, a regularidade, a quadratura, a pulsação; mas os camponeses não têm a mínima formação a esse nível então muitas vezes cantam músicas que têm complexidades rítmicas enormes, mas como simplesmente cantam ao sabor da palavra ou do trabalho que estavam a fazer e não estão necessariamente a pensar “*Este ritmo tem que ser perfeito!*”. E há recolhas de Lopes-Graça que revelam mesmo isso, camponeses a cantar músicas com uma complexidade rítmica que é digna quase de Stravinsky. A esse nível, Fernando Lopes-Graça realmente também nos aproximou daquilo que foi feito por Bartók e Kodaly na zona da Roménia, Hungria e inclusive no Norte de África, onde Bartók chegou a estar a recolher música popular. Lopes-Graça fez isso em Portugal e foi esse o seu grande contributo: ter recuperado a música folclórica popular tradicional portuguesa e trazê-la para aquilo que se chama alta cultura, elevou-a de patamar. Depois, toda a sua música deriva muito disso – quase toda a música

dele tem inspiração popular. Para o fim da sua vida (tal como Joly Braga Santos) há uma altura em que Lopes-Graça começa a experimentar os idiomas um pouco mais modernos, o atonalismo

c) Joly Braga Santos

É um caso muito raro de seguimento do mestre – não há muitos casos assim. Joly Braga Santos foi aluno de Luís Freitas Branco e as primeiras quatro sinfonias de Joly de Braga Santos são absolutamente sucedâneos da escrita de Luís de Freitas Branco; são completamente neo-clássicas, seguindo muito o idioma e a forma de pensar de Luís de Freitas Branco, mas tem uma individualidade muito interessante. A música da primeira fase de Joly Braga Santos, que é basicamente tonal, modal, tem um brilhantismo e uma luz que é típica de Portugal – que é um país com muito sol, com muita luz – e a música tem realmente esse brilho, essa luz. E Joly Braga Santos tinha um sexto sentido único para orquestrar. A orquestração dele é sempre fantástica, muito equilibrada, consegue fazer com a orquestração coisas fabulosas – não diria que é o Ravel português mas tem uma orquestração muito fina, muito depurada, e é uma coisa muito natural; ele consegue, naturalmente, criar uma sonoridade de orquestra que é excelente, que é maciça e ao mesmo tempo agradável, pela orquestração que faz. A partir de cerca dos anos sessenta Joly Braga Santos começa a abordar um idioma muito mais atonal, muito mais moderno e, mesmo a esse nível, escreveu obras muito interessantes, como a quinta sinfonia e a sexta sinfonia que faz uma mistura dos dois mundos com uma primeira parte atonal que é só instrumental e com uma segunda parte que tem coro e que é um pouco mais modal. Dentro deste idioma mais moderno, mais atonal tem a quinta sinfonia, os três esboços sinfónicos, que são obras muito bem conseguidas. E é incrível como um compositor que era basicamente tonal, modal consegue nadar tão bem em águas que não lhe eram tão naturais.

d) Jorge Peixinho

É o nosso primeiro grande modernista. Ele frequentou a escola de Dramstadt com Stockausen, Boulez, Luigi Nono, etc., e reagiu um pouco a esta escola neo-clássica de Luís de Freitas Branco e de Joly Braga Santos, criando e abraçando a estética modernista – o serialismo, o serialismo integral – e puxou a música portuguesa, mais uma vez, para o seu tempo. Jorge Peixinho é um dos mal amados da música portuguesa. Por vezes a música dele é um bocadinho difícil de digerir, mas é sempre bem escrita, e quando é bem tocada soa muito melhor do que o que se está à espera. É um daqueles compositores que perde se for mal tocado porque aí realmente a sua música não soa tão bem. Mas quando ela é bem tocada, apesar de ser música difícil – contemporânea, moderna, música às vezes um pouco estranha – está bem escrito e se for bem tocado pode ter-se agradáveis surpresas.

e) Alexandre Delgado

É um compositor desta nova geração. Eu também aprecio muito a música dele. Ultimamente ele tem derivado para uma estética muito mais neo-clássica, muito mais pós-moderna, e, tal como em vários compositores, há nele uma vontade voltar a dialogar com o

público – uma coisa que se perdeu um pouco com a geração de Jorge Peixinho em que haviam concertos em que tinham mais músicos a tocar do que pessoas a assistir no público e a música acabou por se encostar a um gueto e fechou-se quase num buraco porque os compositores não condescendiam na sua estética e o público não aceitava aquela estética, pelo que houve um grande afastamento com a geração de Jorge Peixinho, Emanuel Nunes, Álvaro Salazar, Cândido Lima, Clotilde Rosa, entre outros.

A geração que surge no final do século vinte – que aqui no caso dos compositores escolhidos está representada por Alexandre Delgado – tentou reaproximar-se do público, procurando incluir influências de todas as estéticas passadas, não recusando nenhuma, mas também não se fechando em nenhuma delas, e começou a abrir um pouco a linguagem e procurando aproximá-la mais do público. E eu admito e aprecio enquanto compositor enquanto essa procura de uma reaproximação do público, e, nesse sentido, temos que fazer música que seja perceptível.

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

Há três em relação aos quais não há dúvida nenhuma: Luís de Freitas Branco, Joly Braga Santos e Alexandre Delgado, pelo facto muito óbvio de Joly Braga Santos ter sido aluno de Luís de Freitas Branco e Alexandre Delgado foi aluno de Joly Braga Santos. Além do mais, eu conheço pessoalmente o Alexandre Delgado e ele é um grande conhecedor e apreciador (quase doentio) da música de Freitas Branco. Portanto, entre Luís de Freitas Branco, Joly Braga Santos e Alexandre Delgado poderá haver alguma ligação, apesar da distância temporal – por exemplo, Alexandre Delgado nunca chegou a conhecer Luís de Freitas Branco que morreu em 55, enquanto que o Alexandre Delgado nasceu na década de sessenta pelo que nunca se chegaram sequer a cruzar.

Lopes-Graça também chegou a ser aluno de Luís de Freitas Branco no Conservatório de Música de Lisboa na disciplina de Musicologia. O Jorge Peixinho aqui será talvez a pessoa mais fora do círculo.

Mas nestes cinco compositores estarão representadas todas as estéticas que foram abordadas em Portugal ao longo do século vinte.

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?

São aquelas que historicamente são famosas.

Com Luís de Freitas Branco temos os *Paraísos Artificiais*, *Vathek*, as quatro sinfonias, Concerto para Violino.

De Joly Braga Santos temos seis sinfonias (todas elas fantásticas), as *Variações sobre um Tema Alentejano*, o Concerto para Viola.

Fernando Lopes-Graça tem dois Concertos para Piano, uma Sinfonia para Orquestra que é fantástica, é uma mistura de Stravinsky com Bartók e com Hindemith que é fabulosa, mas que infelizmente não é tocada ao vivo em Portugal. Tem também o Concerto de

câmara para violoncelo e orquestra de câmara que é dedicado ao Rostropovich e é também uma composição fantástica.

Eu sou menos conhecedor da obra de Jorge Peixinho, mas ainda assim há coisas muito interessantes, como uma obra grande e muito consistente que se chama "*Ouçam a soma destes sons*" ou algo semelhante que é uma obra para um ensemble grande e voz, tem também um concerto para clarinete baixo e ensemble. A obra de Jorge Peixinho é menos para orquestra e mais para ensemble de música contemporânea, também porque era o meio preferido destes compositores, onde é possível que cada instrumento tenha a sua voz individual, praticamente um solista.

De Alexandre Delgado destacam-se as duas óperas. Eu toquei como clarinetista em 94 na estreia da primeira, "O doido e a morte"; agora tem outra ópera que é "A rainha louca", que eu também ouvi; tem o concerto de flauta e o concerto de viola, que também são obras fantásticas.

2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?

Eu acho que há, principalmente por parte dos programadores e das instituições, sempre uma tentativa de colocar Portugal na cena internacional e para isso fazer parte de um circuito. E com isso, consciente ou inconscientemente, vai-se esquecendo o que é português e acaba por ficar arredado de lado. Como eu já disse, eu também sou compositor, e uma das coisas que mais nos inquieta a nós compositores é que há uns 20 ou trinta anos havia o que se chamava o síndrome da estreia, havia imensos compositores a escrever o que se chamava "escrever para a gaveta" – escreviam-se obras que nunca eram tocadas. Em Portugal, hoje em dia isso já não acontece tanto, quase tudo que se escreve é estreado – num ano ou noutra é estreado – mas vivemos o problema da segunda audição. Uma obra que é estreada, raramente é tocada uma segunda vez, sobretudo uma obra de orquestra. E há imensos compositores cujas obras foram estreadas uma vez e nunca mais foram tocadas. Isto chega a ser assustador. Como é que é possível? Apesar de tudo nós ainda temos várias orquestras em Portugal, mas há muito medo de programar música portuguesa, medo que o público não goste, medo de afastar o público. Mas, por exemplo, é capaz de se programar música estrangeira que terá a mesma (ou menos) qualidade que a portuguesa, ainda que seja estranha ou que seja moderna. Acho que há um problema de comunicação entre os artistas e os programadores em Portugal e tem que haver um movimento, enquanto coletividade, que acreditemos, que ponhamos o dedo na ferida e sejamos capazes de dizer "Não, é mesmo importante! É mais do que importante, é obrigatório tocar mais música portuguesa". Porque com isso pode acontecer uma de duas coisas: ao tocarem-se mais vezes as músicas portuguesas pode-se decidir que efetivamente não valem absolutamente nada, que são muito fracas; ou pode acontecer uma coisa curiosa, que é as pessoas acharem que afinal não é assim tão mau, que é o que eu tenho visto em muitos casos. Muita música portuguesa é tocada e o público depois até gosta. Agora, o público só pode gostar do que ouvir! Se não ouvir não pode saber se gosta ou se deixa de gostar. Por isso a música tem que ser tocada.

3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?

Penso que qualquer uma das obras abordadas neste projeto se enquadrará na estética do seu próprio compositor, ou seja, não será de esperar que a sonata de Luís de Freitas Branco não seja se não neo-clássica, muito provavelmente; e que a obra de Lopes-Graça (até porque pelo que o que o próprio nome indica: “Três canções populares portuguesas”) e certamente baseada em canções populares portuguesas, em temas do folclore nacional; Récit de Jorge Peixinho será certamente uma obra bastante moderna. Ou seja, a esse nível, eu creio que se incluem perfeitamente dentro do que será a estética de cada um a nível internacional. A obra para violoncelo de Lopes-Graça que eu conheço melhor é o concerto de câmara, e acho que tem um certo sabor português quando se ouve, realmente há sonoridade, talvez pela forma como ele escreve a melodia, mas aquilo soa-me português!

As árias de Joly Braga Santos sem dúvida também soam um pouco a música portuguesa. O Alexandre Delgado talvez já nem tanto. Eu creio que a música do Alexandre Delgado tem muita influência mais jazzística e a “Antagonia” será provavelmente dentro desse estilo.

Mas eu presumo que todas elas estejam bem escritas para violoncelo e creio que estarão todas dentro do que é espectável na sua estética e são perfeitamente enquadráveis naquilo que é a perspetiva internacional.

4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?

O concerto do Lopes-Graça e a sonata de Luiz Costa.

5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

Pelo público ainda não. Acho que há, isso sim, uma grande tendência de valorização da música portuguesa pelas gerações mais novas, pelos músicos mais novos (instrumentistas, compositores, maestros) que têm dado uma muito maior atenção à música portuguesa. Mas esta geração jovem ainda está muito longe dos lugares de topo de decisão, ou seja, isto ainda é um movimento muito na plebe, no povo. Mas, de qualquer das maneiras, eu penso que já é muito interessante porque, mesmo as gerações mais jovens de instrumentistas, estão muito mais abertas a tocar a música dos seus colegas e a música dos portugueses do que as gerações anteriores e isso para mim já é uma luz ao fundo do túnel. Mas penso que ainda vai demorar bastante tempo para que isto seja uma dinâmica nacional.

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:

- a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco
- b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça
- c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos
- d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho
- e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que
marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

Entrevista – Instrumentistas:

Luísa Tender

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu? 1977

B. Percurso na sua formação enquanto músico e enquanto instrumentista

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?

Eu comecei a estudar música muito cedo e o meu interesse em estudar música de forma mais destinada a exercer a profissão de música aconteceu mais ou menos aos 16 anos quando estava no Conservatório do Porto.

2. Porque razão e quando escolheu o piano como instrumento principal?

Escolhi o piano como o instrumento principal porque era o instrumento que existia em casa dos meus pais.

3. Qual foi o seu percurso de formação no instrumento?

Muito sucintamente, comecei com professores particulares, entrei para o sexto grau para o Conservatório do Porto, fiz sexto, sétimo e oitavo graus no Conservatório do Porto, o curso superior da Escola Superior de Música do Porto – ESMAE, depois fui estudar com Vitaly Margulis para a Califórnia, vim a seguir para o College of Music onde fiz o meu mestrado. Depois de um interregno de um ano a trabalhar cá em Portugal fiz um dos cursos da École Normale – o diploma superior de execução da École Normale de Paris. Em paralelo com isto tive aulas particulares com várias pessoas e masterclasses.

4. Quais são as suas referências enquanto instrumentistas?

São todos os grandes pianistas da tradição pianística do século vinte e, claro, as pessoas mais próximas. Em Portugal temos pessoas fantásticas como a Maria João Pires, Artur Pizarro, Sequeira Costa, todos esses grandes nomes, tal como os antigos como Viana da Mota. Todos eles são referências importantíssimas para todos nós. E os meus professores, claro, sempre foram referências muito importantes.

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?

É muito difícil responder a esta pergunta em poucas palavras porque há tanto, tanto para dizer. Em poucas palavras, o que eu poderia dizer é que ao longo do século vinte penso que em Portugal se foram refletindo as principais tendências europeias e também de outras regiões – nomeadamente americanas, mas em particular as tendências europeias desde a música erudita. Às vezes aconteceu com algum atraso, mas outras vezes - ao contrário do que se costuma pensar - foi sem atraso; quase em simultâneo com o surgimento de uma tendência em França ou na Alemanha, aparecia um compositor em Portugal que escrevia de acordo com essa tendência, porque os nossos músicos sempre tiveram uma mobilidade incrível. Portanto temos uma série de músicos do século vinte - compositores e instrumentistas - a viver na Alemanha, outros a viver em França, outros que se deslocam regularmente aqui e acolá.

Portanto, resumindo, caracterizaria o panorama musical em Portugal no século vinte como um micro panorama que reflete as tendências europeias.

2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:

a) Importância dada à música na sociedade;

Ao longo do século vinte deu-se muita importância à música na sociedade; primeiro a música como evento social, o evento musical – o concerto, a ópera; a música numa outra perspetiva como profissão – no século vinte em Portugal, numa família abastada, por exemplo, um menino ou uma menina podia dizer que queria ser músico, portanto isto já era aceite socialmente. Portanto, em várias vertentes da questão social, o que se passou em Portugal no que respeita à música no século vinte deve ter sido muito parecido com o que se passou no resto da Europa: a música como pretexto para a reunião social (que foi no século dezanove e continuou a ser no século vinte) e também a música como profissão, com todas as implicações sociais que isso tem.

b) Divulgação da música de compositores portugueses;

Em todas as quatro fases importantes da história de Portugal do século vinte – fim da monarquia, primeira República, Estado Novo e pós 25 de Abril – houve importantíssimas ações de divulgação dos compositores portugueses; numa fase divulgaram-se mais uns e noutras fases divulgaram-se outros. E muitas vezes, obviamente, a divulgação premiava aqueles que estavam mais de acordo com a tendência política nas várias fases.

Penso que houve muita divulgação de alguns compositores no estrangeiro, houve muitas vindas de músicos muito importantes a Portugal, que também contribuía muito para a divulgação dos nossos compositores e, portanto, penso que a divulgação foi boa.

c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa;

Eu não estou suficiente informada sobre concertos e festivais dedicados à música portuguesa por exemplo nos períodos do final da monarquia e da primeira república. No Estado Novo houve, obviamente, uma série de ações dedicadas à divulgação da

nossa música e, mais recentemente têm-se multiplicado pelo país fora ações e festivais de divulgação da nossa música. E também no estrangeiro, com particular ênfase para eventos organizados por determinadas instituições como por exemplo os ramos da Gulbenkian em Paris ou em Londres.

d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

Eu penso que nas últimas quatro décadas a constituição de orquestras e de grupos foi muito dinamizada. Antes disso, honestamente, não sei responder. Talvez pelo facto de não haver esta facilidade de contacto entre as pessoas – não havia internet, não havia estes métodos todos que temos hoje – talvez não fosse tão fácil constituir-se um grupo de música de câmara com uma pessoa que morava no Porto, outra em Madrid e outra que morava em Roma. E esse pode ser um fator que pode ter contribuído para que não houvesse tantos grupos, mas esses grupos existiam, há registos de muitos grupos de música de câmara em Portugal. Mas hoje de certeza que há mais, é claro.

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?

Essa pergunta é muito difícil, mas, como dizia há pouco, eu acho que as diferentes correntes que apareceram em Portugal são emanações (obviamente com muita originalidade à mistura) de correntes que apareceram em países mais centrais no panorama musical internacional, nomeadamente países centro-europeus. Portanto, apareceram as correntes vindas da Europa mais germânica – houve vários compositores que usaram por exemplo a linguagem dodecafónica e outras; houve compositores que usaram mais a linguagem dos franceses da primeira metade do século vinte, os seguidores de Debussy e de Ravel; depois mais para a frente temos os portugueses importantíssimos que de algum modo parecem inspirar-se em Bartok, por exemplo. Portanto, em poucas palavras, eu diria que temos um bocadinho de cada corrente das correntes principais. E no panorama mais recente temos de tudo porque hoje, basicamente, não existem fronteiras; chega cá tudo e temos um bocadinho de todas as correntes que vão surgindo e que vão aparecendo.

2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?

Mais uma pergunta muito difícil. Eu acho que todos aqueles grandes nomes que mencionamos, falando dos mais antigos - Luís de Freitas Branco, Cronner de Vasconcelos, Joly Braga Santos, Armando José Fernandes, Luiz Costa, Viana da Mota, Frederico de Freitas, entre outros. Depois, mais recentemente, Lopes-Graça, e ainda mais recentemente todos estes nomes da geração do Alexandre Delgado. Há alguns absolutamente extraordinários, uns mais velhos, outros mais novos, o Carrapatoso, o Fernando Lapa, o Cândido Lima, o Emanuel Nunes, etc. eu acho que para responder a essa pergunta é ir a uma enciclopédia de compositores portugueses do século vinte e são todos importantes.

3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:

a) Luís de Freitas Branco

É um compositor no qual convergem muitas influências e, portanto, tem uma linguagem muito mista e, obviamente, como foi professor formou uma série de compositores e há uma série de compositores que seguiram esta sua tendência para um bocadinho de mistura de várias linguagens diferentes. Quando ouvimos música de Freitas Branco, nuns momentos pensamos numa inspiração se calhar quase de Rachmaninov e noutros momentos de Debussy, e noutros momentos de Ravel e acho que uma parte da originalidade do Freitas Branco está precisamente nesta mescla de elementos musicais diferentes.

b) Fernando Lopes-Graça

Foi importante em muitos aspetos, mas particularmente importante no ir buscar de elementos da cultura mais folclórica portuguesa e de os tratar com procedimentos composicionais modernos seus contemporâneos.

c) Joly Braga Santos

Se calhar foi um bocadinho injustiçado pela história. Aparentemente se calhar não é tão original, mas foi importantíssimo na altura para a divulgação da música erudita, nomeadamente até nos países de expressão portuguesa onde a música dele foi tocada (dele e de outros compositores). Mas se calhar para o estabelecimento de idiomas composicionais propriamente ditos acho que se calhar não foi tão importante como o Lopes-Graça, ou até como o Freitas Branco.

d) Jorge Peixinho / e) Alexandre Delgado

Em relação ao Jorge Peixinho e ao Alexandre Delgado, sim, eu acho que são muito importantes. Embora ainda não conheça a obra deles como gostaria, mas são muito importantes.

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

Para mim, a nível de procedimentos composicionais, não é muito imediato pensar numa linha entre estes compositores. Precisamente como eu dizia há porque, porque acho que cada um deles espelha uma ou mais tendências das tendências europeias, ou mais internacionais, e, portanto, não é muito imediato pensar numa linha composicional. Mas há muitos elementos que passam de uns para os outros e isso tem a ver com o facto de alguns deles terem sido professores de outros. Eu acho que o que se passa é um bocadinho o que se passa nas famílias – há características genéticas que passam de pais para filhos, mas não passam todas; e há pais que são completamente diferentes dos filhos, mas depois

têm umas sobrancelhas iguais; e há dois irmãos que aparentemente são completamente diferentes e ninguém diz que são irmãos até começarem a falar porque o tom de voz é o mesmo. Portanto, eu acho que entre estes compositores há uns ou outros elementos que vão passando, que em compositores da mesma geração se calhar são elementos comuns, embora a música de cada um destes compositores no seu todo possa não ser parecida com nenhuma da dos outros.

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?

Eu vou, obviamente, na minha resposta refletir o meu percurso de interpretação da música portuguesa. Eu gravei muita música portuguesa para piano e violoncelo, portanto eu gostaria de destacar todas as sonatas portuguesas para piano e violoncelo, desde Armando José Fernandes, Luís de Freitas Branco, Luiz Costa, há um bocado esqueci-me de falar do Cláudio Carneiro, por exemplo, que é importantíssimo. Por motivos pessoais gostaria de destacar as sonatas para piano e violoncelo, e também música para piano solo. Há coisas interessantíssimas que eu adoro tocar – várias coisas de Lopes-Graça, ele tem coisas muito interessantes, as variações do Opus 1 e as Glosas sobre temas tradicionais portugueses são lindíssimas; os prelúdios do Freitas Branco; as obras virtuosísticas do Viana da Mota que são giríssimas. Há muita coisa.

2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?

Eu acho que o que acontece em Portugal é o que acontece nos outros países não centrais, nos países periféricos no contexto internacional (ocidental e não só), ou seja, no contexto onde se toca música erudita com frequência. Se calhar, os concertos e festivais integralmente dedicados a música portuguesa não são muitos, mas a tendência em todos os países (centrais e não centrais) é para que a maior parte do repertório que se toca seja ainda repertório tradicional. Portanto, tudo o que não é repertório tradicional é pouco tocado. A música com origem num país periférico – no caso, Portugal – é pouco tocada; a música contemporânea, seja qual for a sua origem geográfica, é pouco tocada; a música oriunda de países menos associados à música erudita também é pouco tocada; a música muito antiga, por exemplo, também é pouco tocada. Portanto, tudo o que não seja aquele núcleo de repertório tradicional dos vários instrumentos e conjuntos em geral é pouco tocado. É por isso que eu acho que há poucos festivais e concertos dedicados à música portuguesa.

3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?

Mais uma vez, eu não consigo identificar *um* aspeto que me permita distinguir qualquer obra para violoncelo de um compositor português do século vinte, mas há muitos aspetos comuns àquelas obras importantes de que falamos, às grandes sonatas do Armando do José Fernandes, do Freitas Branco, do Luiz Costa. E há uma coisa que me está a ocorrer é que várias destas obras são dedicadas à mesma pessoa, a violoncelista Madalena Sá e

Costa. E se calhar pode ter havido aqui uma inspiração comum a vários destes compositores. Uma destas obras são-lhe dedicadas – salvo erro a de Armando José Fernandes; a sonata de Freitas Branco eu julgo que ela a tocou muitas vezes; a de Luiz Costa, obviamente era pai dela portanto, se não lhe é dedicada, teve também influência nela certamente. Portanto, se calhar, esta pessoa de algum modo foi um bocadinho um elemento distintivo, a inspiração. Porque acho que um compositor quando compõe para uma pessoa, se conhece bem a pessoa, de certeza que o facto de compor para essa pessoa e não para outra se reflete na escrita.

4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?

Estas grandes que já referi. Se tiver que referir por exemplo três, eu acho que o Armando José Fernandes, o Freitas Branco e, bom, o Luiz Costa. Mas é preciso referir mais que três – é preciso referir as peças de Lopes-Graça, é preciso referir o Cláudio Carneiro, as Variações do Frederico de Freitas, por exemplo, que são importantes.

5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

Não há dúvida que está a haver valorização da produção nacional, dá-se imenso valor à produção nacional e isso é ótimo. Agora, não se dá valor sempre da mesma maneira, e nessa perspetiva eu não consigo identificar uma só tendência de valorização da produção atual. Acho que há várias maneiras de valorizar a produção musical atual neste momento. O que há de comum a todas estas ações e maneiras de valorizar a produção musical atual é a vontade de o fazer. Sente-se no meio musical que há uma enorme vontade por parte de muita gente de valorizar o nosso património antigo e contemporâneo.

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:

a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco

Obviamente é uma obra fantástica. É muito interessante, há um aspeto desta sonata que me fascina, que é a semelhança da linguagem que ele usa aqui nesta sonata com a linguagem do César Franck, nomeadamente a linguagem do César Franck na sonata de violino. A sonata de Freitas Branco é um monumento, é muito difícil de tocar, é mesmo uma obra muito virtuosística ainda no sentido mais romântico da palavra. É muito bonita, é muito agradável de ouvir e surpreende-me e acho muito interessante esta proximidade com a linguagem de César Franck.

b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça

Essas são absolutamente encantadoras. Eu adoro a segunda, a canção de embalar. E a Senhora do Almurtão é muito bem escrita, mas é muito, muito difícil de tocar, é muito difícil fazer coincidir os ritmos e tocar junto a parte de violoncelo com a parte de piano.

- c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos
- d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho
- e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

Entrevista - Compositores:

Sérgio Azevedo

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu? 1968

B. Percurso na sua formação enquanto músico e enquanto instrumentista

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?

O meu pai é músico amador e iniciou-me muito cedo no piano e no solfejo, a música clássica surgiu naturalmente pois era o que se ouvia em casa, para além de ouvir o meu pai tocar guitarra portuguesa e guitarra clássica.

2. Como foi o seu percurso no estudo musical até surgir o interesse pela composição?

Componho intuitivamente desde os 8 ou 9 anos de idade, improvisando ao piano e mais tarde tentando escrever o que improvisava. A composição surgiu portanto poucos anos após iniciar o estudo da música, do piano e da guitarra.

3. Qual o seu percurso no estudo de composição?

Estudei com Fernando Lopes-Graça na Academia de Amadores de Música (Lisboa), e em 1987 entrei para a ESML onde concluí o curso de Composição com Constança Capdeville e Christopher Bochmann em 1990. Como na altura o curso só dava o Bacharelato, foi isso que fiz, tendo naturalmente assistido a diversos cursos e seminários fora da ESML e fora de Portugal também (Emmanuel Nunes, em particular). Já professor na ESML, fiz a Licenciatura que entretanto abriu, o que no meu caso foi um mero pró-forma, dado, como referi, ser professor na mesma instituição à altura da abertura da Licenciatura, e em 2012 terminei o Doutoramento com uma tese que analisava uma obra minha para crianças, na Universidade do Minho.

4. Quais são as suas referências enquanto compositores?

As minhas referências têm mudado à medida que a idade vai avançando. Posso dizer que numa primeira fase, compositores como Ligeti, Berio, Maxwell-Davies, Gorecki, Lindberg e Lutoslawski foram importantes para mim, e que atualmente dou comigo a ouvir muito mais música da primeira metade do século XX do que da segunda, nomes como Janacék, Sibelius, Prokofiev, Nielsen, e até Vaughan Williams, têm-me parecido mais interessantes neste momento da minha vida, o que não quer dizer que os nomes que citei

tenham perdido o seu interesse!

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?

O século XX marcou o início da verdadeira maturidade da música portuguesa, e o consequente “apanhar do comboio” relativamente às tendências mais atuais da música internacional com Luís de Freitas Branco. Todas as gerações seguintes têm acompanhado cada vez mais essas tendências, e hoje creio que estamos a par do que se faz em todo o mundo, já não sendo um país esteticamente atrasado 50 ou mais anos. Dito isto, parece-me que a primeira metade do século XX ficou marcada por um nacionalismo de cariz arcaizante e folclórico, e a segunda metade pelas estéticas oriundas de Darmstadt e de vários vanguardistas individuais, como Xenakis, Cage e Stockhausen. Nas últimas duas décadas, a música portuguesa abriu-se a uma muito maior diversidade estética e ao pós-modernismo, assim acompanhando o que noutros países era já uma realidade.

2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:

a) Importância dada à música na sociedade;

Portugal, embora tenha avançado bastante nesse domínio desde os tempos do Eça, continua a não ser, na minha opinião, um país musicalmente sofisticado ou culto. A música e os músicos continuam a ser uma espécie desconhecida ou exótica, e em geral passam despercebidos, exceto se interpretarem ou fizerem música pop, rock ou pimba. O músico clássico continua a ser algo meio misterioso, e o espaço público nos média (crítica musical, transmissão de concertos, etc.) tem diminuído cada vez mais até quase desaparecer por completo, não obstante os esforços recentes da RTP 2 e da RDP – Antena 2 na gravação e transmissão de concertos ao vivo.

b) Divulgação da música de compositores portugueses;

Quase inexistente nos média, inexistente por completo a nível estatal. Ao contrário dos escritores, que são agraciados com prémios chorudos e variados, com apoios para irem a feiras do livro, com sessões de autógrafos e muitas outras benesses, os compositores e músicos em geral são praticamente deixados ao abandono. Somente nos últimos anos começou novamente a haver um movimento editorial de partituras e outras publicações, sempre a nível privado, que nos faz ter alguma esperança no futuro. Excetuando os apoios anuais da DGArtes, que nunca chegam para tudo, quase não existem outros apoios: encomendas, bolsas de estudo, etc.

c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa;

A resposta anterior serve para esta pergunta. Basicamente, não existem, exceto alguns concertos pontuais dedicados a obras ou compositores portuguesas. Mas são

sempre eventos pontuais, as grandes instituições não promovem esse tipo de filosofia.

d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

É um facto que a partir da década de 80, o nível dos instrumentistas e cantores portugueses subiu muitíssimo, e das cinzas das velhas orquestras e grupos nasceram bastantes grupos, solistas e orquestras com uma qualidade e num número até então desconhecidos em Portugal. Porém, a crise dos últimos anos parece começar a afetar já esse crescimento que também se deveu à CEE e ao “boom” económico que então se viveu com os apoios comunitários e a livre circulação de pessoas e bens.

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?

A primeira metade foi caracterizada pelo modalismo da escola francesa e pelo neoclassicismo e folclorismo que vieram a seguir, de Debussy a Stravinsky, de Bartók a Hindemith, sendo que o romantismo nunca ficou muito para trás. A partir dos anos 60, a influência das vanguardas de Darmstadt é determinante, e marcou praticamente todos os compositores, mesmo os das gerações anteriores. A partir dos anos 80, novas gerações de compositores absorvem novas e variadas estéticas, embora algumas, como o Minimalismo, nunca tenham verdadeiramente vingado em Portugal.

2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?

Luís de Freitas Branco influenciou decerto a maior parte dos que vieram a seguir e introduziu a música moderna em Portugal, a escola francesa de Debussy em particular. Fernando Lopes-Graça sem dúvida também, pela sua forte personalidade e impacto artístico e filosófico. Na segunda metade do século, Jorge Peixinho e Emmanuel Nunes foram sem dúvida os mais visíveis representantes das vanguardas oriundas de Darmstadt. Já os últimos anos ainda estão muito próximos de nós para poder adiantar quem ficará na História como relevante ou irrelevante.

3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:

a) Luís de Freitas Branco

Introduziu a escola francesa moderna, Debussy, no nosso país, e o modalismo e neoclassicismo da sua escrita influenciaram sem dúvida os seus alunos e outros que viram a seguir, como Joly Braga Santos, que segue alguns dos seus princípios: modalismo, arcaísmo neo-renascentista, etc.

b) Fernando Lopes-Graça

Foi sem dúvida o mais profundo utilizador do folclore português, na esteira de um Bartók na Hungria, e a sua vasta obra e linguagem têm influenciado ainda hoje vários compositores, nomeadamente a nível da escrita coral e da utilização dos materiais populares.

c) Joly Braga Santos

O Joly, basicamente, e à sua maneira muito pessoal e genial, continua o trabalho de Freitas Branco, escrevendo sinfonias e outras obras orquestrais de cariz modal, e modelo neoclássico, somente ampliando a escala e dando-lhes o seu toque melódico inigualável. Nota-se também nele a influência da escola inglesa, Walton e Vaughan Williams em particular. A partir dos anos 60, e tal como Lopes-Graça, sente a pressão das vanguardas atonais, e a sua linguagem ressent-se da tentativa de compromisso, nem sempre saindo ileso desse conflito.

d) Jorge Peixinho

Jorge Peixinho é, de certo modo, o “combinado” português de Boulez, Stockhausen, Cage e de outros nomes das vanguardas dos anos 50 e 60. Músico plural, que usou desde “clusters” a citações, “happenings”, novas notações e efeitos, etc., sem Peixinho a modernidade portuguesa da segunda metade do século XX não teria sido aquilo que foi. Além do mais, fundou o GMCL, que serviu como laboratório para ele e para muitos outros compositores durante décadas e que está activo ainda hoje.

e) Alexandre Delgado

Não considero que se possam tecer considerações sobre um compositor vivo e ainda novo sobre os aspetos que a pergunta implica. A história só se faz com um recuo suficiente, ainda não é possível saber se Delgado estabeleceu ou não um idioma significativo na nossa música. Este compositor, tal como todos os outros, escreve à sua maneira, mas não é possível avaliar ainda o impacto da sua escrita.

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

Penso que sim, que a linha modal de Freitas Branco foi seguida pelo seu aluno Joly Braga Santos e que Alexandre Delgado, por sua vez aluno de Braga Santos, também escreve uma música de cariz muito mais modal e consonante, menos “experimental”, digamos do que a de, por exemplo, Jorge Peixinho. Já Lopes-Graça, se se aproxima destes três pelo seu uso de materiais diatónicos quando usa o folclore, se afasta deles e se aproxima de Peixinho em certas obras mais cromáticas e dissonantes dos anos 60, como o “Canto de Amor e de Morte”, que foi, aliás, louvada por Peixinho num conhecido e importante artigo.

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?

Freitas-Branco: Vathek, Sinfonias 2 e 4, Tentações de São Frei Gil

Fernando Lopes-Graça: Sinfonia per Orchestra, Requiem, Sinfonietta, Suite Rústica nº1, Partita per Chitarra

Joly Braga Santos: 4ª Sinfonia, Concerto para Viola, Divertimento nº1

Frederico de Freitas: Quarteto Concertante

Jorge Peixinho: Concerto para Saxofone

Emmanuel Nunes: Nachtmusik

Constança Capdeville: Libera Me

António Pinho Vargas: Judas

2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?

Já respondi na pergunta sobre a falta de divulgação da música portuguesa. Portugal, simplesmente, não quer saber da sua música. É um snobismo que até intelectuais de outras áreas (escritores em particular, leia-se Torga...) professam e para o qual nunca encontrei explicação satisfatória.

3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?

Acho a quantidade de obras demasiado pequena para poder comentar esta pergunta. Quer obras a solo, quer obras concertantes, são raridades, pelo que me é impossível identificar aspetos distintivos neste tipo de repertório. No entanto, e de um ponto de vista global, o violoncelo parece ser mais usado pelas suas características “cantáveis” e sonoridade escura, lúgubre e melancólica do que numa vertente virtuosística, ligeira e/ou fantasista.

4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?

Ver a resposta anterior. Sendo as obras tão poucas, destacar esta ou aquela pode dever-se mais à falta de obras do que a uma verdadeira qualidade intrínseca. Acabam por ser sempre as mesmas, na falta de outras: a sonata de Freitas-Branco, as suas ou três de Lopes-Graça, para violoncelo solo, violoncelo e piano, e o Concerto de Câmara, e pouco mais. No entanto, creio que de todas as obras existentes até ao momento, os concertos de Lopes-Graça e de António Pinho Vargas, possuem uma qualidade intrínseca que os destaca, independentemente do contexto raro em que nos aparecem.

5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:

a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco

É sem dúvida, juntamente com o “Quarteto de Cordas”, a mais importante e interessante obra de câmara de Freitas Branco, na qual as influências de Debussy, César Frank e outros se combinam numa música magistralmente escrita e que, não obstante, já revela uma personalidade própria e uma sonoridade identificável. Pela sua extensão, raridade e domínio da escrita, é um dos pilares do repertório de câmara português, e uma das melhores obras do género, na minha opinião, na Europa daquela altura.

b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça

Estas três peças espelham a forma imediatamente identificável de Lopes-Graça trabalhar o material popular, em particular o português, e bastariam para explicar praticamente todos os métodos e técnicas usadas pelo compositor neste domínio particular. É uma linguagem acessível, se comparada com a das vanguardas da altura, mas sempre livre de facilitismos, uma música que nunca é completamente descontraída, sempre intensa, sempre reveladora de algum conflito interior, e que também espelha o melhor da cultura popular que lhe serviu de base.

c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos

Não conheço bem estas obras

d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho

Não conheço de todo esta obra

e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado

É uma peça muito interessante, e revela imediatamente que o seu autor é também um executante de instrumento de arco, embora não violoncelista. Utiliza de forma imaginativa e idiomática os diversos recursos tímbricos do instrumento, dos harmónicos aos pizzicati, embora, e tal como na maioria das peças de Delgado, a curta duração impede a obra de, estruturalmente, ser mais importante do que aquilo que podia talvez ser. Dada a falta de obras portuguesas significativas para violoncelo solo, ainda assim, “Antagonia” acaba por ser uma obra de referência por enquanto.

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

Entrevista – Musicólogos e Críticos Musicais:

Manuel Pedro Ferreira

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu? 1959

B. Percurso na sua formação enquanto músico

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?

Nos primeiros anos da adolescência, muito por influência dos programas para jovens de Bernstein.

2. Como foi o seu percurso musical?

Só comecei a estudar música a sério com 15 anos. A partir daí, na Academia de Amadores de Música e no Conservatório Nacional, e subsidiariamente na Juventude Musical Portuguesa tive formação prática e teórica e aprofundei a formação musicológica, inicialmente de autodidacta, na Universidade de Princeton (EUA), onde obtive Mestrado e Doutoramento.

3. Quais são as suas referências no meio musical?

Muitas. Como flautista, inseri-me na escola francesa de Jean-Pierre Rampal. Como musicólogo, identifiquei-me com o meu orientador de tese, Kenneth Levy.

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?

Um meio pequeno, pobre em muitos aspetos, com personalidades notáveis.

2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:

a) Importância dada à música na sociedade: pouca

b) Divulgação da música de compositores portugueses: muito limitada

c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa: iniciativas pontuais, mas existentes ao longo de todo o século

d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

São casos diferentes, o primeiro muito dependente da obtenção de recursos financeiros avultados estáveis, o segundo muito dependente das possibilidades de circulação e de programação cultural. Em ambos os casos, o panorama foi pobre, por fragilidade do tecido cultural.

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?

Ver o meu texto introdutório no livro Dez Compositores Portugueses do século XX, Lisboa: Dom Quixote, 2007

2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?

Idem.

3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:

- a) Luís de Freitas Branco: CONTRIBUTO FUNDACIONAL E EXEMPLARIDADE ARTÍSTICA
- b) Fernando Lopes-Graça: PERSONALIDADE COM SÍNTESE MAIS ORIGINAL
- c) Joly Braga Santos: QUALIDADE E INDEPENDÊNCIA FACE ÀS MODAS ESTILÍSTICAS na linha de L.F.B.
- d) Jorge Peixinho: CONTRIBUTO FUNDACIONAL E EXEMPLARIDADE ARTÍSTICA
- e) Alexandre Delgado: QUALIDADE E INDEPENDÊNCIA FACE ÀS MODAS ESTILÍSTICAS na linha de J. B. S.

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

NÃO, mas há uma linhagem estético-pedagógica L.F.B. - J. B. S. - A. D.

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?

Resposta no livro Dez Compositores Portugueses do século XX, Lisboa: Dom Quixote, 2007

2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?

Porque é contraproducente isolar a produção portuguesa da restante

3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?

Não.

4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?

Não conheço suficientemente bem o repertório para destacar, mas vem-me à memória o concerto que Lopes-Graça dedicou a Rostropovitch

5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

A tendência atual é para a ignorância da mesma (no aspeto "erudito")

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:

- a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco: NOTÁVEL
- b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça: NOTÁVEL
- c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos: NÃO ME RECORDO
- d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho: NÃO ME RECORDO
- e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado: LEMBRO-ME DE QUE GOSTEI.
Talvez esteja mencionado de passagem nas minhas entradas "Delgado (Rosa), Alexandre", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Band 5, Kassel: Bärenreiter, 2001, ou "Delgado, Alexandre", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: MacMillan, 2001.

"De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado, uma linhagem de compositores que
marcou a escrita musical do século vinte em Portugal"

Entrevista – Maestros:

João Paulo Santos

A. Caracterização Pessoal

1. Em que ano nasceu? 1959

B. Percurso na sua formação enquanto músico e enquanto maestro

1. Como e quando surgiu o interesse em estudar música?

Foi uma coisa muito espontânea. Os meus pais deram aos filhos uma educação que eu considero muito boa – levavam-nos todos a ver tudo, e depois eles escolhiam daí em diante o que lhes interessava. Portanto, eu fui ver futebol como fui ver concertos. E devia ter uns quatro anos quando me levaram a ver um bailado, do qual pensaram que eu ia vir morto e, antes pelo contrário, tinha entrado tudo na minha vida. Daí em diante passou a ser... A minha mãe tinha o curso superior de piano, mas pelo enquadramento familiar e da época não tocava piano como profissão. Mas havia um piano em casa e eu pedia-lhe para tocar e para ter aulas de piano. Portanto, foi uma coisa que de certa forma me aconteceu porque eu quis. E mais, posso dizer que tudo o que eu fiz na minha vida foi aquilo que eu quis. Embora eu sempre quisesse estudar piano, muito cedo a minha grande paixão era o canto e o espetáculo, a ópera. O que me aconteceu em seguida não foi a vida que o determinou por completo – também terá sido, mas era o que eu procurava. O primeiro cantor que eu conheci devia ter eu quinze anos e imediatamente lhe disse “Não queres cantar alguma coisa para eu acompanhar?”. Às vezes as coisas acontecem e nós vamos aproveitando, mas no caso da minha carreira fui eu que as procurei – mesmo em relação à direção de orquestra, em que eu tenho um percurso um pouco ortodoxo, até porque quando eu estudei não havia direção de orquestra em Portugal; portanto, uma pessoa não podia estudar com ninguém a não ser que conhecesse alguém. Pelo que o meu interesse pela direção de orquestra obviamente nasceu de certas obras com cantores, e depois as coisas foram acontecendo – é sempre o que a gente faz e o que a vida nos proporciona. Mas digamos que foi ao contrário, veio de mim porque foi uma coisa que eu decidi muito cedo que queria fazer.

2. Como decorreu o seu percurso no estudo musical até surgir o interesse pela direção?

O meu percurso foi todo em Lisboa, exceto as idas ao Porto para ter aulas com a D. Helena Sá e Costa, mas também não havia mais do que isso: Lisboa e Porto. Era uma época em que mesmo os acontecimentos musicais eram todos praticamente só em Lisboa. E não eram assim tantos, de tal forma que entre 1973/74 e 79 eu via mesmo todos os concertos que havia em Lisboa. Hoje em dia se o quisesse fazer não era possível. Portanto, só isso demonstra a diferença. Havia coisas, mas não eram tantas que não fosse possível acompanhar tudo. Ia à Gulbenkian e vinha a correr para as récitas de ópera no São Carlos

(e via as três récitas de cada espetáculo), ia aos concertos da Emissora, no Tivoli... portanto tenho a certeza de que vi tudo o que havia durante a minha adolescência – e estamos a falar de Lisboa, que era onde havia mais coisas a acontecer.

Eu acho que as pessoas que estudam música hoje em dia não podem ter sequer a noção do pulo inacreditável que tem dado o ensino da música em Portugal de há trinta anos para cá. As coisas mudaram muito! O meio musical na minha altura era um meio muito pequeno, muito pobre, muito fechado sobre ideias do passado. Se há algum apertar ideológico durante os anos de Salazar, esse apertar ideológico trouxe a seguir o facto de que as pessoas ficaram com muito pouco, não havia mesmo nada. O 25 de Abril (e uma certa abertura) aconteceu tinha eu 14, 15 anos. Portanto, o que havia para trás era nitidamente fechado e o meu percurso musical foi condicionado por isso. Não havia escolhas como hoje em dia as pessoas podem fazer, era o Conservatório Nacional de Lisboa ou Porto. E dentro do Conservatório Nacional havia, era claro, a necessidade de escolher quem o pudesse levar para a frente – e não propriamente dar ideias velhas; por isso é que eu procurei ligar-me com pessoas como Olga Prats, Adriano Jordão, Constaça Capdeville, pessoas que eram nitidamente exceção e a quem eu agradeço o facto de terem ficado cá porque foram elas que me permitiram algumas ideias e que fazem as coisas evoluir. Portanto, o meu percurso foi aquele aqui possível: fiz o Conservatório todo, o curso superior de piano (que também era o que havia, mais nada), e até ir para Paris, como não havia classes de música de câmara, eu fiz paralelamente o que não havia e acompanhei de borla as classes de canto do Conservatório – como não havia acompanhadores no Conservatório é claro que depois era várias as solicitações para que eu acompanhasse violoncelistas, violinistas, montes de pessoas, sempre por gosto. Mas na classe de canto da Joana Silva eu, durante cinco anos, fiz bem trinta horas semanais de borla; fiz uma auto-formação, fiz um estágio não remunerado, como se diria hoje. Fi-lo porque eu senti que precisava e meti-me em todas as aventuras que na altura o meio musical podia permitir. Depois, nos finais de 79, fui para Paris estudar piano, durante cerca de quatro anos e meio com bolsas de Secretaria de Estado da Cultura e depois da Gulbenkian. Quando voltei, em 1984, no próprio dia do meu regresso fui convidado para voltar a trabalhar aqui no São Carlos. Trabalhei aqui pela primeira vez quando tinha 17 anos como co-repetidor, interrompi quando me fui embora, e quando voltei entrei novamente e por aqui fiquei. Ainda dei aulas no Conservatório e no princípio da Escola Superior de Música aqui em Lisboa, mas é incompatível com a vida que eu tenho porque não consigo ter a certeza se estou livre à segunda, à terça ou à quarta, pelo que não era compatível com as regras do sistema de ensino.

3. Qual foi o seu percurso no estudo de direção e já enquanto maestro?

Eu nunca estudei verdadeiramente direção, foi uma coisa que se fez. Fez-se um bocadinho pelas necessidades, porque a partir do momento que trabalhava aqui obviamente que tinha que dirigir ensaios com cantores e com o coro. Ser maestro do coro foi de facto a única coisa que me aconteceu por acaso, porque foi uma coisa que eu nunca pensei em ser e que me aconteceu devido às circunstâncias – o maestro que anteriormente cá estava morreu de doença mas inesperadamente, eu era seu assistente e, não me tinha apercebido, mas ele tinha-me deixado um coro nos braços. Portanto, foi a vida que me levou a dirigir – numa altura em que ainda nem sequer havia direção em Portugal, pelo

que passava sempre por aprendermos com as pessoas, com quem trabalhava, ir fazendo, ir corrigindo-me, e foi de facto a experiência que fez as coisas. Por volta de 89, creio eu, fui metido num projeto com duas obras que eu gostava muito: a *Façade* e *O Urso* de William Walton, com encenação do meu grande amigo Luís Miguel Cintra, promovido pela televisão - que na altura tinha programação independente de coisas de música clássica; por muito incrível que pareça, quase todos os meses eu ia à televisão gravar qualquer coisa, nem que fosse uma ária para um programa qualquer. Como era um projeto em que eu achava que podia trazer qualquer coisa que era meu, que podiam ser obras que eu não temia, então lancei-me nisso. Ainda hoje há obras que eu não dirijo - não necessariamente por serem fáceis ou difíceis, mas porque sinto que só faz sentido eu dirigir coisas que eu sinta eu possa trazer qualquer coisa. E o mesmo se passa com o piano - ainda que com o instrumento uma pessoa se sinta sempre mais à vontade, o meu percurso foi sempre muito baseado na música de câmara e o que faço a solo é fruto disso, é uma carreira um bocadinho ao contrário.

4. Quais são as suas referências enquanto maestros?

A nível nacional era precisamente essa geração anterior à minha, chamemos-lhe assim, de pessoas de grande mérito, que são no fim de contas as pessoas que ficaram. Há pouco disse três nomes; nitidamente, Constança Capdeville foi uma pessoa importantíssima para mim porque era uma pessoa com outras ideias, com uma outra visão, e era e tal modo uma pessoa diferente do resto que havia e, apesar de não ter sido aluno dela, eu trabalhei muito com ela, sobretudo nos anos antes de ir para Paris.

Às vezes eu tenho a sensação que as coisas nas gerações é um bocadinho por vagas - de repente há assim uma geração que junta uma quantidade de pessoas, e essas pessoas todas juntas fazem a diferença e, na minha altura fizemos estremecer o edifício! Precisamente com a bênção de pessoas como a Constança, como a Olga Prats, o Adriano Jordão. Eram pessoas que se misturavam muito e que nos ajudavam mesmo muito e penso que seria também uma alegria em sentirem que estavam menos sós em relação a determinadas coisas, porque realmente a maioria das pessoas tinha ideias muito limitadas. A doutora Helena Costa foi a professora de todos os pianistas de Portugal durante uma certa altura, eu próprio também tive aulas com a D. Helena e foi muito importante. Mas lá está, embora o seu estatuto de senhora, a D. Helena também era uma pessoa que tinha um passado musical invulgar. Hoje tenho pena de não me ter relacionado mais com algumas pessoas que eu conheci, como Lopes-Graça que eu conheci relativamente bem, e que simpatizava comigo, mas com quem nunca me dei. Portanto, as referências no meio musical eram muito as pessoas que tinham outras ideias.

C. Perceção do panorama musical em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza o panorama musical em Portugal no século vinte?

A musicologia em Portugal é muito recente, e tem dado passos de gigante nos últimos anos. Mas, na verdade, ainda pouco foi estudado e o contacto com o nosso passado muitas vezes é em segunda mão de ideias que herdamos de coisas que foram escritas. E, nesse sentido, embora a história da música em Portugal tenha evoluído imenso, continua ainda por se criar, por se escrever. Porque há muita zona que ainda não sabemos sequer a quê

que soa, mesmo quando há estudos mínimos factológicos, porque temos este péssimo vício de não haver edições. Mesmo hoje em dia, sendo a música portuguesa já muito mais tocada e interpretada, muitas das coisas ainda não são naturais no panorama de concerto, mas sim exceções; ainda há necessidade de se dizer que se está a fazer ou não música portuguesa, e se fosse um processo natural, não haveria essa necessidade, simplesmente fazia-se.

A sensação que eu tenho em relação ao início do século vinte é de que nós eramos muito mais ativos e tínhamos muito mais imaginação e estávamos bastante atualizados. Por muito que se as pessoas se queixem dessa altura, na verdade os acontecimentos não eram tão atrasados como vieram a ser. Por exemplo, o *Pierrot Lunaire* foi estreado em Portugal nos anos vinte, e geralmente pensa-se que foi muito mais tarde. Havia iniciativas semi-privadas de pessoas que tinham fortunas pessoais que organizavam concertos e faziam com que as coisas acontecessem. Com certeza que era muito elitista, mas não estávamos longe daquilo que era a Europa nessa altura.

O fascismo não é um fenómeno isolado, aparece em toda a Europa ao mesmo tempo, e sinto-o sempre como uma necessidade de a sociedade em pôr ordem no que se passou depois da Primeira Guerra Mundial; porque quando vemos em todo o mundo como se comportavam a todos os níveis (socialmente, sexualmente, artisticamente...) os jovens que escaparam à guerra era realmente quase assustador – todos os dias alguém inventava algum sistema novo, era uma liberdade absolutamente estonteante e num certo sentido, eu acho que o fascismo vem tentar controlar isso. Como nós sempre fomos um povo brando, não protestamos muito e, obviamente, que as coisas se começaram a fechar. A própria Segunda Guerra Mundial que nos manteve estranhamente isolados e participantes (uma coisa um bocadinho bizarra) trouxe uma coisa estranha: porque por um lado nós lucramos até com muita coisa que a Europa não tinha, como eramos neutros os artistas vinham cá, e as célebres grandes temporadas do São Carlos dos nos 40 devem-se ao facto de quase nenhum teatro em Itália estar a trabalhar e, portanto, os artistas vinham para cá, eram pagos, não tinham guerra, tinham comida e até eram muito bem tratados por serem grandes estrelas internacionais, pelo que é óbvio que qualquer grande cantor italiano vinha para cá. Como também os artistas que estavam por cá de passagem, pernoitando para irem para a América, e que acabaram por ser os que vieram passados uns anos fazer concertos como uma espécie de dádiva a um país que os deixou viver. É óbvio que o sistema de concerto evoluiu muito de lá para cá, mas muitos concertos nos anos 50 foram ainda fruto disso. Mas, o que me parece inevitável, é que esse cortar de relações com o resto do mundo fez com que os anos 50 fossem talvez os mais fechados, e os anos 60 são uns anos em que se destaca uma figura ou outra, mas não há propriamente um movimento, não há nada. E é dessa neutralidade que depois a segunda metade do século (não na sua totalidade, obviamente) se faz. Parece-me haver, por razões obviamente mundiais e razões específicas portuguesas, uma espécie de um apertar que nos leva a que o nosso meio fique mais ronzeirinho, mais sem ideias, e daí talvez depois a dificuldade e a nossa constante sensação de que estamos sempre a tentar apanhar o barco – que muitas vezes não é verdade, mas sim somente uma ideia herdada que muitas vezes já não é verdade. Por exemplo, nós dizemos o que quisermos do nosso ensino, mas eu sei que em muitos sítios da Europa é considerado que os músicos que vêm de Portugal têm uma formação muito boa – isto espanta-nos, mas é assim! Não é por acaso que temos tanta gente espalhada pela Europa a trabalhar e a estudar, não são diamantes em bruto, levaram

algo de cá, tiveram uma boa formação cá que lhes permitiu chegar lá. É uma certa forma de provincianismo que nós temos, e que continuamos sempre a falar do estrangeiro como ponto de referência e é algo que já está tão entranhado em nós que não sei se alguma vez nos vamos libertar, é já um modo de estar. Nós temos sempre tendência para irmos buscar modelos dos outros, mas o que é bom por exemplo para a Alemanha, não é necessariamente bom para nós.

Portanto, resumindo, eu tenho a sensação de que há nitidamente um apertar das ideias e, conseqüentemente da atividade e de tudo, que para mim atinge o auge no final dos anos 50 e princípio dos anos 60, e que só a partir dos anos 70 é que realmente se começa outra vez a levantar voo. Não é totalmente coincidente com as mudanças políticas, mas obviamente que em alguma coisa as mudanças políticas favorecem acontecer uma coisa ou outra. Não digo que tenha sido o 25 de Abril por si só a provocar isso, pois já antes havia um movimento que se sentia, com pessoas como o Jorge Peixinho, por exemplo, que são pessoas que estão nitidamente a abrir; mas é óbvio que as circunstâncias político-sociais nitidamente trazem uma outra possibilidade. E eu, de certo modo, acho que todo o final do século vinte é muito positivo – com todos os defeitos que eu lhe possa achar.

2. Como classifica a atividade musical em Portugal no século vinte relativamente aos seguintes aspetos:

- a) Importância dada à música na sociedade;
- b) Divulgação da música de compositores portugueses;
- c) Concertos e festivais dedicados à música portuguesa;
- d) Dinâmica de constituição de orquestras e grupos de música de câmara?

Talvez a primeira e a terceira eu já tenha mais ou menos falado. Realmente a última é um problema no nosso país. Qualquer orquestra americana (que é um país extremamente recente e cujas raízes artísticas são também muito recentes, sem passado, e cujo único passado que possam ter é comprado na europa por várias razões) tem cerca de 100 anos; em Portugal, é possível traçar na maior parte das orquestras uma história de sucessivas ruturas e reconstituições, mas na verdade a orquestra hoje em dia com mais anos é a da Gulbenkian – que é uma coisa inacreditável. Todas as orquestras de Estado (chamemos-lhes assim) foram sempre existindo, mas periodicamente em ciclos de cerca de vinte em vinte anos são sempre alvo de dissoluções e reconstituições. Muitas vezes as coisas até podiam de facto estar erradas e ser necessário remodelações, mas as coisas estão erradas porque há um desinteresse muito grande da parte do Estado e da própria sociedade no manter desses agrupamentos. No momento em que toda a europa tinha fãs da orquestra da sua cidade, nós, entes pelo contrário, o ser fã era quanto mais mal disséssemos mais engraçado era; não há uma ideia de apoiar e estimular as forças que temos. A primeira coisa que se faz é sempre deitar fora as ideias do anterior e fazer tudo de novo e, portanto, estamos sempre a começar do princípio, com as mesmas pessoas – o que é desgastante. E por isso, o século vinte, que deveria ser um século de consolidação dessas coisas, é muito difícil escrevê-lo; é só experimentar ver as orquestras em Portugal do século vinte e é uma baralhada que não se pode. Por exemplo, o caso da Orquestra Sinfónica Portuguesa é a

transformação da Orquestra do Teatro Nacional de São Carlos, que é, por sua vez, a transformação da Orquestra da Emissora e da Orquestra Filarmónica de Lisboa. Contando que a orquestra tem agora vinte anos, aqui estou a narrar tudo o que se passou com a orquestra desde os anos 60... isto não é normal! E é todo o século assim. O mesmo se pode dizer obviamente com os grupos de câmara que embora sejam mais fáceis de acontecer, são mais do sabor do indivíduo. Portanto, embora haja atividade, é natural que essa continuidade pareça toda muito descontínua porque os grupos não duram muito tempo. Claro que pode haver casos específicos, como por exemplo o Opus Ensemble; é certo que ficou diminuído a partir do momento que um elemento morreu, mas não é só isso, a certa altura não há mercado para as formações e as coisas acabam por se dissolver. E eu tenho a sensação que há uma espécie de “não orgulho”; nós por vício dizemos sempre muito mal do nosso meio, e essa espécie de “não orgulho” resulta num sítio muito fácil para pessoas exteriores ao panorama musical entrarem e acharem que têm as ideias melhores. Portanto, em relação aos agrupamentos, é muito estranho, mas acho que tem a ver com essa espécie de falta de cultivar o amor do país pelos seus agrupamentos. Tal como em todos os países não germanófilos, em Portugal (tal como em França) só muito tarde se começa a cultivar a música de câmara. Agora as coisas estão a mudar e temo que continuemos a pensar que temos que fazer como era, quando podíamos aproveitar agora o facto de não termos feito antes para fazermos agora. Contudo, parece que agora vamos começar a fazer aquilo que devíamos ter feito no início do século vinte – porque durante o século vinte de facto não houve o consolidar da ideia de um aparelho até de Estado que signifique a cultura portuguesa. E agora o mundo está a mudar muito, e parece-me que estamos a cair no erro de tentar aplicar as regras de um mundo que já está moribundo.

Em relação à música portuguesa, o problema da edição sempre foi uma constante. Ao longo do século vinte todos os projetos de edição de partituras começavam e acabavam. Mesmo na última parte do século, que deveria ser muito mais simples porque todos esses processos de reprodução se tornaram muito mais fáceis, pode-se contar o número um bocado inacreditável de tentativas de criar edição de música. Como é óbvio, não havendo por onde tocar, dificulta que a execução da música. Hoje em dia, com os computadores pessoais tudo ficou mais simplificado. Eu próprio estreei imensas obras de compositores portugueses porque faço aquilo que é óbvio: vou à biblioteca, transcrevo a partitura e está pronta a ser tocada. Portanto, tornou-se possível o que há vinte anos era impensável fazer-se caseiramente.

Lopes-Graça contornou esse problema de divulgação porque teve imenso cuidado com as suas obras, copiou tudo (com uma caligrafia muito pessoal, mas muito eficaz) e colocou tudo em depósito na Academia dos Amadores de Música. Era uma coisa obviamente politicamente marginal, mas foi uma forma de ele zelar para que a sua obra fosse tocada.

Já outros compositores só podem agora ser interpretados graças aos esforços recentes da AVA, que trouxeram a hipótese de se fazer peças com orquestra de Frederico de Freitas ou de Luís de Freitas Branco, por exemplo. Antes era uma aventura quando se pensava no quê que se podia fazer. E o mesmo se passa com a recuperação de repertório antigo. Por exemplo, a Spinalba [ópera do século XVIII composta por Francisco António de Almeida] só foi feita tantas vezes porque a Gulbenkian a editou nos anos 60. Não foi interpretada por ser melhor do que outra obra, mas porque de facto havia a partitura editada. Portanto, a história dos compositores portugueses está até muito recentemente

condenada pelo facto de não haver as partituras. Durante muito tempo houve pessoas que se dedicaram (com uma espécie de heroísmo) a divulgar as obras dos compositores portugueses; hoje em dia, felizmente, acho que uma nova geração já vê isso muito mais natural do que pode parecer. Mas há um aparelho social, o Estado, que não estabelece as prioridades e portanto, automaticamente, tudo se torna atos de heroísmo, tudo são arranques quer pessoais, quer coletivos, quer altruístas, mas são arranques e tudo feito de coisas isoladas, não há um andar contínuo – e essa, parecendo-me a constante sempre da história da música em Portugal, no século vinte é muito óbvio.

Falta o hábito de se ouvir música portuguesa para se criar uma identidade sonora de *a música* de Lopes-Graça, ou *a música* de Freitas Branco, ou *a música* de Joly.

D. Linguagens musicais em Portugal no século vinte

1. Como caracteriza as diferentes correntes de composição que atravessaram o século vinte em Portugal?

Acho que mais ou menos em doses pequeninas (mas nós também somos um país pequeno) tivemos um bocado de tudo. E, mais interessante, tivemos compositores que, numa linguagem global, foram francamente originais que têm o seu som. Por exemplo, volto a falar de Lopes-Graça, que tem um som seu – nós ouvimos uma obra sua e dizemos que é Lopes-Graça!

Eu acho que tivemos um bocado de tudo, na proporção que é a nossa posição no mundo – em vez de termos seis compositores de um certo tipo.

Luís de Freitas Branco, o introdutor da modernidade em Portugal, sim obviamente, mas esse tipo de compositor que procura uma linguagem pessoal indo buscar as suas raízes ao século XIX mas procurando uma linguagem pessoal para o século vinte e uma linguagem de carácter nacional.

Procura de uma linguagem nacional – que também é outro dos problemas: quando toda a Europa andava à procura de uma linguagem nacional, nós tínhamos também aqui esse esforço mas muito pouco compreendido – os esforços, por exemplo, de um Viana da Mota em escrever música portuguesa tal e qual com o sabor de português que poderia ter o sabor de norueguês de Grieg (que é a mesma coisa, é uma linguagem de origem germânica com adaptação de algumas características melódicas do material do país); ou como o caso da ópera em que no início do século vinte qualquer ópera ainda tinha que continuar a ser cantada em italiano, não a podíamos fazer em português porque não havia companhia de ópera de cantores portugueses; só se podia cantar em português as operetas e houve compositores, nomeadamente Augusto Machado, que dirigiram a sua atenção para aí não porque fosse um género menor, mas porque era o género que podia desenvolver uma atividade nacional para tentar formar um estilo nacional. Tudo isso ainda está muito por estudar mesmo ao nível de se ouvirem mesmo as coisas.

Mas parece-me que o facto de coabitarem (grosso modo) na primeira metade do século pessoas como Frederico de Freitas e Lopes-Graça – duas pessoas de certo modo antagónicas – eu acho que isso é natural, em todo o mundo há esse tipo de procura individual e inclusive as coisas de *avantgard* com Jorge Peixinho e as suas experiências estão no sítio certo, não estamos tão longe daquilo que pode ser o panorama. A

problemática está em não haver uma escola, mas sim *esta* pessoa ou aquela; o que dificulta porque, obviamente, não estamos a falar de um movimento, mas sim de um indivíduo. Mas é uma questão de proporções, não é de todo uma coisa pobre, marginal ou atrasada que se possa associar à nossa composição. É lógico que se num país há dez pessoas a fazer o percurso do Frederico de Freitas ou do Lopes-Fraça, nós aqui temos os dois. Parece-me que as figuras deles todos (também de Joly) atravessam nitidamente mesmo objetos ainda um bocadinho ancorados no século dezanove, tipo Óscar da Silva; ou objetos estranhos que a gente tem medo de ir tocar mas que parece que agora estão a começar a estudá-lo e que desperta grande curiosidade, como Ruy Coelho – que é um compositor que pelas suas posições pessoais foi posto no índice por todos nós que ainda o conhecemos, porque era de facto uma pessoa insuportável, mas quais serão também os aspetos positivos da sua obra; também lhe pusemos uma pedra em cima e qualquer dia vai aparecer alguém que descobriu que afinal é tudo ótimo e fantástico, e é importante o que é tudo isso de fantástico mas, lá está, para isso é importante que nos dediquemos a estudar e a ouvir, a fazer, a perceber, e isso demora porque nós não temos passado, estamos sempre a fazer de novo. Por exemplo, espantam-me obras que eram um objeto estranho, como por exemplo a Sonata para piano e violoncelo de Freitas Branco, e que em vinte anos se tornou uma coisa óbvia para um violoncelista português estudá-la – e quando eu a gravei com a Irene Lima ainda era uma coisa do género originalidade; o mesmo com os Prelúdios de Lopes-Graça. É muito bom começar a haver essa naturalidade nas pessoas que aprendem agora, mas é bom termos essa ideia do porquê que não era natural antes, para se poder perceber e fazer um equilíbrio entre o passado, o presente e o futuro.

Portanto, não me parece ser um país bizarro. É o país que é, com o tamanho que tem e com o pouco apoio da sociedade e do estado em relação à música e aos compositores; é uma coisa rarefeita que, se por um lado podemos muito facilmente definir as peças, também por um outro lado complica porque estamos a falar de uma coisa pessoal e não de uma coisa a nível global.

2. Quais os compositores que considera marcantes para a composição em Portugal neste período?

Basicamente são estes que fui mencionando. É claro que depois há um ou outro compositor curioso. Lembro-me por exemplo da brilhante introdução que Paulo Ferreira de Castro fez num congresso sobre António Fragoso em que diz que “Só Portugal é que podia ter o seu maior compositor morrer aos 21 anos”, só nós é que podíamos inventar o nosso maior compositor sem carreira – como sempre é o que poderia ter sido, o passado, o coitadinho, a saudade. Mas, de facto, é espantoso o que um jovem como ele fazia em 1918. E acho que uma quantidade de pequenas figuras que também seria bom estudar – eu volto sempre ao mesmo, estudar implica ter as partituras, mas também o facto de ser natural tocá-las.

Se estamos a falar no século vinte, estamos a falar do século vinte todo. Nos anos 60, fora uma ou outra figura que pertencem a uma geração passada, temos as pessoas da geração dali que são obviamente avantgard, são aquelas coisas isoladas de Peixinho e o seu grupo, digamos; e, curiosamente, nos últimos vinte anos de repente torna-se natural compor em Portugal. Primeiro se calhar foi uma coisa um bocadinho teórica – as pessoas aprenderam a ser compositores e, mesmo os que talvez não fossem verdadeiramente

compositores, compunham; e é extremamente interessante a quantidade de jovens que há hoje em dia a compor naturalmente. Ou seja, isso leva a que novamente houve umas pessoas que passaram os seus conhecimentos ao próximo, por razões institucionais começou a haver mesmo uma classe de composição, e isso automaticamente foi-se criando naturalmente. E é interessante ver que há para todos os gostos e que isso já não significa propriamente uma escolha ter que pertencer a um grupo; cada um é aquilo que é e claro que agora também temos que esperar um bocadinho para se separar o trigo do joio, mas isso é o próprio tempo que o faz. É interessante ver também a que ponto isso mudou nos últimos anos e tem a ver também com uma abertura do ensino, obviamente.

3. Na sua opinião, qual o contributo dos seguintes compositores para o estabelecimento de idiomas composicionais portugueses do século vinte:

a) Luís de Freitas Branco

A Luís de Freitas Branco associa-se sempre como o introdutor da modernidade em Portugal e é óbvio que sim porque foi uma pessoa que trouxe uma quantidade de ideias novas – claro que em jovem um bocadinho envolvido em vários escândalos desde as estreias aos prémios; e como era uma pessoa de uma família bem assente, digamos assim, a sua ação foi muito importante. A preocupação dele em criar uma linguagem chamemos-lhe portuguesa também é uma coisa curiosa – embora ele faça durante a sua vida, principalmente nos primeiros anos, uns *flirts* com as várias tendências todas de experimentar escrever de uma forma e de outra, criando um estilo, obviamente, muito próprio e dele. Quase todos os compositores são, direta ou indiretamente, fruto do Luís de Freitas Branco, porque são as ideias de um Freitas Branco que fazem nascer um Lopes-Graça ou que fazem nascer um Joly Braga Santos, por exemplo.

b) Fernando Lopes-Graça

Lopes-Graça é nitidamente um personagem muito forte. Basta ler os seus escritos e ver o quanto ele era inteligente – mesmo quando não estamos de acordo com ele.

É realmente a figura que abarca o século vinte todo (até por uma questão de data) com os seus problemas; um homem atento, mas e que a sua própria vida fez dele um *outsider*; portanto é natural que a sua música ficasse muito fechada dentro de uma concha. Eu acho que ele tem uma obra ainda muito por explorar. Mas ele é uma pessoa que é sempre ele próprio e, portanto, automaticamente há sempre um interesse naquilo que ele escreve, que, mais não seja, vem do facto de ele estar a escrever sempre *ele* e não outra pessoa.

c) Joly Braga Santos

É uma figura muito mais, num certo sentido, cómoda, em relação ao panorama musical, comparando com Lopes-Graça. Eu tive aulas com ele e ele só era incómodo pelo facto de ele ser uma pessoa completamente, chamemos-lhe, curiosa! Toda a gente conta histórias do Joly, são todas verdade! Porque realmente ele estava um bocadinho no seu universo, e era uma pessoa de um entusiasmo e de uma paixão pela música como eu vi

poucas na vida. A loucura dele era muito isso: era absorver-se pelas ideias musicais e abstrair-se do que se poderia estar a passar. E creio que um bocadinho desse entusiasmo foi o que ele passou ao Alexandre Delgado, que nesse sentido podíamos estabelecer uma espécie de linhagem: Freitas Branco, Joly, Alexandre Delgado.

d) Jorge Peixinho

Nitidamente, o Jorge Peixinho faz a figura de rutura que eu acho que é preciso existir em todo o mundo a seguir à Segunda Guerra Mundial. Obviamente a todos os níveis (social, político, artístico) há umas figuras de rutura em todos os países e o Jorge Peixinho fez isso – com todos os excessos que esse gosto pelo escândalo possa trazer. Mas, eu assisti a muitas obras dele durante os anos 70 e recentemente tenho dirigido algumas obras e, curiosamente, descubro em muitas obras dele uma poesia que eu julguei que não estava lá. Complicada por uma escrita nem sempre fácil, há obras que são terríveis de ensaiar porque o compasso era uma limitação da criatividade e portanto mais valia não pôr compasso – há muita gente que pensa que ele escrevia para quatro ou cinco pessoas com quem ele trabalhava até às 4h da manhã se fosse preciso e, portanto, às vezes há um trabalho quase de reescrever o que está no papel para que possa funcionar e quase que há uma certa ternura em ver o quão ingénua é aquela maneira de escrever. A Constança Capdeville também tinha, noutra género, o mesmo tipo de coisa. Para quem não a conheceu, é muito difícil pegar numa peça sua e perceber o quê que aquela partitura é – uma pessoa olha para aquilo e fica a perguntar-se como se faz aquilo. Com o Jorge também acontece muito isso e há um trabalho de organização quase de reescrever, mas o que é certo é que de repente, quando a obra ganha fluência, vem aquilo que menos se esperaria do Jorge Peixinho, que é poesia. Delicadeza. Há medida que tenho feito obras tenho reposicionado a música de Jorge Peixinho em relação à perspectiva que tinha quando era mais novo. Também porque, de facto, um dos problemas na aceitação da música dos compositores de vanguarda foi o facto de por vezes os compositores escreverem muito difícil para aquilo que era as capacidades dos intérpretes que havia em Portugal, salvo as honrosas exceções. Lopes-Graça escrevia muito difícil para 90% dos pianistas portugueses, e os que tocavam o suficiente para tocar Lopes-Graça não estavam interessados em tocar Lopes-Graça. Portanto, há sempre esta questão entre a produção e o verdadeiro som que às vezes é difícil. Normalmente, um grande compositor do século vinte noutros países teve sempre também um apóstolo qualquer, um intérprete que levou as suas obras, e nós não temos isso, porque é até um grande esforço dos próprios intérpretes fazer isso. Portanto, voltamos ao início. O facto de o Estado não encaminhar faz com que as coisas sejam sempre excepcionais; e se são excepcionais tem que se arranjar a ocasião para fazer.

e) Alexandre Delgado

4. Considera que a produção destes compositores pode constituir uma linha composicional que revela alguma continuidade?

Respondido (espontaneamente) acima.

E. Interpretação da música portuguesa

1. Quais as obras de compositores portugueses do século vinte que gostaria de destacar?

É óbvio que temos que citar algumas obras do Freitas Branco como os *Paraísos Artificiais*, ou o *Vathek*, porque são obras que marcaram de qualquer modo toda uma época. Mas é muito difícil responder a esta questão porque eu acho que nós ainda temos um panorama tão incompleto do todo que é muito difícil às vezes conseguir perceber. Por exemplo, eu creio que há obras do Lopes-Graça que agora se estão a revelar, como por exemplo aquele *1.º Concerto de Piano* (que estava desaparecido e que agora até está gravado e tudo) que é uma obra de uma vitalidade extraordinária; no entanto, o facto de ter estado desaparecido, morrido e volta sessenta anos depois é um bocadinho estranho porque estamos sempre a redescobrir. Nitidamente muitas coisas de canto e piano do Lopes-Graça são, para mim, marcos na escrita para canto, embora, na maior parte das vezes, não feito suficientemente expressivo – e isso é o problema também da interpretação, porque nós não temos a tradição interpretativa, e, como não a temos, temos de a criar; e às vezes não há ousadia suficiente da parte dos intérpretes para o fazer, é preciso ter imaginação.

Portanto, aquelas obras que eu posso citar são quase que aquelas que vêm nos compêndios. Mas não sei se estamos totalmente

2. Apesar da produção musical em Portugal ser considerável, são ainda escassos os concertos e festivais dedicados a esse repertório. Porque acha que isso acontece?

3. Consegue identificar algum aspeto distintivo na escrita de compositores portugueses para violoncelo?

Não, o que eu vejo de distintivo são coisas pessoais, mas que se refletem em toda a sua obra, e não só necessariamente na música para violoncelo. Não é pelo facto de ser português que acaba por ser melhor, ou pior ou diferente, é a personalidade do próprio compositor que se reflete, mas é as procuras gerais que se pode ver em situações semelhantes em compositores do século vinte, é o mesmo tipo de preocupação.

4. Que obras para violoncelo de compositores portugueses destaca?

5. Consegue identificar uma tendência atual de valorização da produção musical nacional?

Sim, acho que sem dúvida. Nunca está tudo feito, mas há que tentar perceber quais os erros e as lacunas do passado e não propriamente limitarmo-nos a lamentar e a continuar a fazer o mesmo, ou fazer o contrário só para dizer que vamos fazer diferente. Parece-me que o grande esforço era fazer com que a coisa fosse tão natural que já não se falasse nisso – mas isso vai levar muitos anos, vai ser preciso tocar muito, fazer muitos concertos, e há que redescobrir muita coisa (as boas e as más!) e depois a vida encarrega-se de dizer quais

é que ficam e quais é que não ficam. É claro que vai haver sempre alguém a dizer que soa a alguma coisa que já conhecem, mas é óbvio que assim tem que ser! Era suposto soar a algo que a gente não conhece? É claro que um compositor soa à música que se faz na época dele, está enquadrado! Não penso que a gente vá descobrir o génio que está escondido, mas, pura e simplesmente, dar o valor às coisas – que a gente ainda não sabe qual é. E se a gente só vive de obras-primas, eu queimava a literatura portuguesa toda porque também o Eça de Queiroz seria sempre associado a Zola, ou, ainda mais, Camilo Castelo Branco a Balzac. Se formos por esse caminho então eu destruo qualquer obra. E não percebo porquê que este argumento é válido com a música (por pessoas muito conscientes!) e porquê que na literatura passamos a vida a incensar coisas mais do que curiosas escritas por exemplo por Camilo (coisas curiosas e não obras primas que mudaram a face da Terra), então porquê que isso é “*sublime Camilo*” e depois de repente a gente ouve uma peça de Augusto Machado ou Alfredo Keil e dizemos que parece Massenet? Não percebo e acho que isto são vícios culturais tremendos, sempre baseados num passado e num repetir de ideias que acho que devíamos tentar conseguir limpar um bocado suavemente a ver se as coisas realmente vão por outro lado.

F. Obras em estudo

1. Qual a sua opinião sobre as seguintes obras:

a) Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco

É um prodígio de força. É uma obra nitidamente de um jovem a querer abraçar o mundo todo. É uma obra que apresenta os problemas de muitas obras do mesmo género, em que muitas vezes a ideia é tão grande e a vontade de a fazer é tão grande e tão apaixonada, que quase que traz problemas à própria obra, é preciso passar por cima deles. Nomeadamente até na maneira como está escrita; há coisas que uma pessoa tem que reinventar, porque sente-se muito a questão que sentimos em muitos jovens compositores que querem fazer e não sabem muito bem como escrever. É óbvio que é uma obra precisamente vinda desse entusiasmo e dessa paixão, que é um marco na escrita de música de câmara em Portugal. Independentemente de tudo quanto possa estar relacionado com a própria história da obra, é um marco pelas ideias que traz e, sobretudo, por se sentir uma personalidade que tenta pôr cá para fora tudo o que tem dentro de si com uma generosidade absolutamente incrível, e é isso que faz o entusiasmo que eu penso que uma boa interpretação da sonata pode trazer a um público qualquer – além das ideias novas que podia trazer na altura, de construção. Mas é extremamente importante, quanto mais não fosse do ponto de vista de música de câmara, que era uma coisa muito pouco explorada em Portugal nessa época.

b) Três canções populares portuguesas para violoncelo e piano de Fernando Lopes-Graça

Duas coisas muito óbvias do Graça que era, por um lado, da música portuguesa servir não como base para uma coisa pitoresca, mas sim um constituinte do próprio idioma – e é notável a maneira como eu acho que ele percebe o quê que pode haver de bom e de fraco na música popular portuguesa e a maneira como ele ornamenta, no sentido de transcender aquilo que está lá, porque as melodias são as melodias no original de canto, são as melodias originais e o que ele escreve por baixo é uma espécie de reinterpretação – aliás,

coisa muito típica que acontece sobretudo no início do século em Paris (todos os compositores escreveram esse tipo de coisas e, embora seja folclore inventado, no fim de contas as Sete Canções Populares do Falla são esse tipo de raciocínio, as Canções Gregas de Ravel são mesmo harmonizações de melodias gregas; ou seja, era como se o compositor trouxesse e levasse para a sala de concerto uma coisa que seria popular, e ao mesmo tempo a raiz nacional da melodia há-de influenciar a estrutura da própria música); por outro lado, a ideia do reaproveitamento dessas peças com o sentido de poderem ser feitas em concerto – eu gravei agora a obra toda do Lopes-Graça para violino e piano e há nitidamente uma preocupação em escrever para a sala de concerto, inclusive há peças que soam a peças boas para acabar um concerto e ser um *encore* e há nitidamente essa preocupação de fornecer um repertório e um repertório específico, de não ser mais uma pecinha no meio de outras peças. Lembro-me de assistir nos Cursos do Estoril em 75 (se não estou em erro) a um Paul Tortelier muito interessado por essas peças que a Maria José Falcão lhe foi tocar, no curso em que era aluna, com a Olga Prats. E o Paul Tortelier (sem interesse em fazer a distinção se era um compositor português ou de outra nacionalidade qualquer) estava muito interessado no sentir que havia ali uma escrita pessoal e com umas características muito boas para concerto. E acho que no caso do Lopes-Graça essas três peças nitidamente têm essa função quase prática que a gente se esquece que existia no Lopes-Graça. A maior parte das harmonizações para coro têm a função prática de por o coro da Academia a cantar, portanto há um lado consciente que ele tinha de para quê que serve a música socialmente.

c) Ária I e Ária II para violoncelo e piano de Joly Braga Santos

Eu tenho sempre a sensação do Joly (dentro dos seus excessos) como uma pessoa sempre muito comedida dentro do seu universo. Estas peças são de menor envergadura do que a Sonata do Freitas Branco, são peças que procuram alargar o repertório, obviamente, e que procuram encontrar um som muito específico dele, Joly. Dentro do panorama da música de câmara, claro que são música portuguesa e claro que são importantes, mas dentro da obra geral do Joly serão duas peças para desenvolver um carácter muito típico, melódico e harmónico, que ele obviamente amplia muito, nem que seja em muitas coisas tipo andamentos de sinfonia, que são muito próximos, são uma espécie de maquete para obras maiores. Mas, de qualquer modo, são duas obras extremamente sólidas.

- Acha que podem representar um pouco cada uma das duas fazes que por vezes são apontadas na escrita de Joly Braga Santos?

Sim, embora o Joly, por muitas fases que a gente lhe queira encontrar, elas acabam por coexistir. Eu não consigo separar nitidamente a música do Joly. No Freitas Branco há uma época mais experimental (chamemos-lhe assim) e uma época mais de reflexão – vejo nitidamente assim; mas o Joly parece-me um bloco todo sempre, claro que por vezes com mais tendência para um lado ou para outro, ocasionalmente mais moderno, ocasionalmente mais clássico, mas eu não sinto uma enorme diferença dentro da escrita dele. É óbvio que, entre as duas peças, se vê uma diferença de época e, portanto, automaticamente, qualquer coisa mudou. Mas sinto-as muito coesas.

d) Récit para violoncelo solo de Jorge Peixinho

Não conheço.

e) Antagonia para violoncelo solo de Alexandre Delgado

Já ouvi tocar, obviamente, mas não a estudei para falar sobre ela. Ouvi a Irene (Lima) tocar mais do que uma vez mas não posso ter uma opinião fundamentada.