



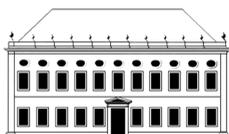
M

IMPRESSÕES SOBRE A
MÚSICA PORTUGUESA

PANORAMA
CRIAÇÃO
INTERPRETAÇÃO
ESPERANÇAS

José Eduardo Martins

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra

URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

E-mail: imprensa@uc.pt

Vendas online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

CAPA

Banda emergente, Coimbra, 2011

Fotografia © AB

INFOGRAFIA

Carlos Costa

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Clássica - Artes Gráficas, S.A.

ISBN

978-989-26-0119-9

ISBN DIGITAL

978-989-26-0232-5

DOI

<http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0232-5>

DEPÓSITO LEGAL

334846/11



IMPRESSÕES SOBRE A
MÚSICA PORTUGUESA

PANORAMA
CRIAÇÃO
INTERPRETAÇÃO
ESPERANÇAS

José Eduardo Martins

IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
2011

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

Prefácio	11
Prólogo	15

ENSAIOS E TEXTOS ACADÊMICOS

A Relação de Meio Século com a Música e Músicos de Portugal	19
As Sonatas para Teclado de Carlos Seixas Interpretadas ao Piano	37
Francisco de Lacerda – O Açorianismo Universal	53
Claude Debussy e Francisco de Lacerda: correspondências sonoras	59
Fernando Lopes-Graça (1906-1994)	81
Fernando Lopes-Graça – O Piano sem Fronteiras (dossier Lopes-Graça)	83
Fernando Lopes-Graça – “Viagens na Minha Terra”	93
Alguns Aspectos do Idiomático Técnico Pianístico e da Escritura Composicional em Quatro Obras Essenciais de Fernando Lopes-Graça	99
Relembrando Jorge Peixinho	123
A transparência através das cartas. O pensar íntimo de Júlia d’Almendra	127
Interpretação Musical frente à Tradição – Piano como Modelo	151
“História Breve da Música Ocidental” – José Maria Pedrosa Cardoso	181
“Canto de Amor e de Morte” para Piano Solo – “Canto...” primeiro de Fernando Lopes-Graça	187

TEXTOS PUBLICADOS NO SÍTIO WWW.JOSEEDUARDOMARTINS.COM

Lisboa – Academia de Amadores de Música	197
Impressões de Viagem – Breves II	199
“Para uma História do Fado” – Origens e trajetória	205
Academia de Amadores de Música – Lenda viva	209
Pintura Etnocêntrica – Domingos Rebelo (1891-1975)	211
Portugal, Sempre Portugal – Em torno de um cinquentenário	215
Academia de Amadores de Música – Reflorar lembranças após cinquenta anos... ..	219
Um Estudo para piano de Jorge Peixinho – Estudo V “Die Reihe Courante”	223

Louis Saguer – “Em defesa da Música Portuguesa”	227
Carlos do Carmo e a Magia do Fado-Gestual Econômico a Valorizar Texto-Música	233
Horizontes Novos ou a Eterna Repetição - Questão de estilo	237
Novo Projeto Fernando Lopes-Graça - Quando a redescoberta é um tesouro ...	241
Travessia, Travessia - Quando projeto acalentado chega a termo.....	245
E Continua o Caminhar	247
Paisagens Revisitadas - Quando a recepção comove	249
Balanço de Viagem Musical - Quando renovar tem implicações	253
“A Música de Junqueiro” - A Música para Junqueiro	257
“O Som de Portugal”.....	263

À minha mulher Regina Coeli

(Página deixada propositadamente em branco)

AGRADECIMENTOS:

Professor Doutor João Gouveia Monteiro

Professor Doutor José Maria Pedrosa Cardoso

Dr. César Nogueira

(Página deixada propositadamente em branco)

PREFÁCIO

A Jangada de Pedra

José Eduardo Martins é um artista de raro perfil, tanto mais quando o consideramos no contexto da tradição luso-brasileira. Uma tradição que se fragmentou e se perdeu desde que os dois países seguiram o seu próprio rumo há perto de dois séculos. Decerto, tem havido contactos, algum intercâmbio, alguma cooperação, mas nada que faça de Portugal ou do Brasil algo de quantitativa ou qualitativamente diferente do que eles são nas suas respectivas relações de parceria com países terceiros. No campo da música, se excluirmos a música popular, podemos dizer que nenhum dos países conta com o outro. Com que frequência vêm compositores, intérpretes, orquestras e outros agrupamentos musicais brasileiros apresentar-se em Portugal na Casa da Música, no Centro Cultural de Belém, na Fundação Calouste Gulbenkian, enfim, em vários outros espaços de concertos?

Olhamos para sucessivas temporadas, ao longo de anos, de décadas, e é como se o Brasil não existisse. É como se não existissem lá compositores, solistas dos mais variados instrumentos, orquestras, grupos de câmara, nada de interesse para o público português.

As agências internacionais de concertos apoderaram-se inteiramente da nossa vida musical, onde colocam (por vezes a peso de ouro) o êxito acumulado do “centro”. E nem sequer passa pela cabeça das instituições e dos seus “programadores” que Brasil e Portugal, juntos, bem podiam criar uma nova dinâmica de efectivo intercâmbio que se projectasse não só no espaço cultural luso-brasileiro, mas também para fora dele. O mesmo se passa do

outro lado do Atlântico, onde o repertório e a programação revelam notório desinteresse por compositores e intérpretes portugueses.

12

É neste contexto que a singularidade de José Eduardo Martins se agiganta. Ao longo de mais de cinquenta anos, não se limitou a manter e expandir contactos, a promover o intercâmbio, como já o tinham feito Lopes-Graça, Peixinho ou, por exemplo, Gilberto Mendes. Foi muito mais além. Dedicou-se de uma forma continuada à investigação da música portuguesa. Estudou-a sistematicamente como musicólogo, mas sobretudo como intérprete altamente consciente dos problemas da sua arte. Estudou-a para se deixar surpreender por ela e para nos surpreender com ela, abrindo novas perspectivas através das suas interpretações. Fez da sua relação com a música portuguesa um projecto autónomo, central na sua trajectória artística: desde o momento da análise e da pesquisa de fontes primárias (reconstrução das obras) até à preparação de registos gravados em condições de realização técnica exemplares. Carlos Seixas, Francisco de Lacerda, Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho são os nomes de compositores portugueses que José Eduardo Martins mais tem interpretado nos seus recitais e em registos gravados, que se impõem pela sua extraordinária consistência. As suas interpretações valem como paradigma da síntese entre o rigor da pesquisa, a profundidade da análise dos elementos expressivos e construtivos, o conhecimento crítico da escrita e da técnica pianísticas e, por fim, uma genuína entrega ou, se quisermos, apropriação afectiva das obras. Não é por uma qualquer conveniência postíça que José Eduardo Martins se interessa pela música e pelos compositores portugueses. É por uma sincera e sentida motivação. Se não bastasse, por si só, o envolvimento – o impulso mimético – que emana das suas interpretações, então os seus ensaios teóricos, conferências e escritos reunidos neste livro aí estariam para testemunhar também esse seu entusiasmo.

São textos penetrantes que mostram uma familiaridade de muitos anos com a música portuguesa, um diálogo permanente com o material, um incessante processo de redescoberta dos compositores e das suas obras. Não é fácil enumerar intérpretes portugueses que tanto tenham investido na música portuguesa e que tanto tenham trabalhado sobre ela ao nível a que José Eduardo Martins a aborda. Poucos ousam escapar ao “cânone” hegemónico nas salas de concertos ou na produção fonográfica internacionais: como se o intérprete precisasse do

prestígio do cânone para se sentir ele próprio prestigiado enquanto intérprete, e a música portuguesa fosse um sacrifício, um ónus, que não valesse a pena.

José Eduardo Martins não sofre de tal complexo. Pelo contrário: confessa quanto se sentiria frustrado se tivesse de cingir-se àquele núcleo restrito de obras-primas clássico-românticas em que muitos dos mais célebres pianistas insistem invariavelmente. Renovar o repertório é vital para ele, e a música portuguesa tem alimentado essa paixão pelo constante alargamento dos seus horizontes de intérprete.

Mas, se já é difícil encontrar em Portugal intérpretes que tanto se empenhem assim na música portuguesa, que dizer então quando se trata de música brasileira? Com a sua acção ao longo de mais de meio século José Eduardo Martins criou uma enorme dívida dos artistas portugueses para com o legado da música brasileira. Quem pode ser nomeado, de entre os artistas portugueses, que se tenha interessado assim por compositores brasileiros, que os tenha estudado, interpretado, gravado apaixonadamente, que os mantenha no seu repertório, que os divulgue internacionalmente? Não há um único que o tenha feito com intensidade comparável. Do lado de Portugal, ainda ninguém retribuiu verdadeiramente esse gesto fraterno de diálogo com a cultura musical do país irmão, essa paixão por compreender, fazer nossa, divulgar uma literatura musical – neste caso, pianística – tão rica e tão diversa, tão abundante em fortes e marcantes personalidades, como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Villa Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Gilberto Mendes, Ricardo Tacuchian, entre vários outros...

Eis o desafio que José Eduardo Martins lança aos artistas e às instituições de ambos os países: deixarem de estar mutuamente de costas voltadas e lançarem pontes de interacção recíproca. Pensarem Brasil e Portugal como uma imensa rede de possibilidades de formação, investigação e intercâmbio artísticos. Pensarem-se também como parte integrante do mundo lusófono e ibero-americano, que continua a esperar em vão pelo “evento” que tarda (“evento” entendido como estratégia ou atitude essencialmente cultural). Há que soltar a “jangada de pedra” das amarras da sua condição periférica e trazê-la de volta carregada de potencial contra-hegemónico.

(Página deixada propositadamente em branco)

PRÓLOGO

A reunião de vários textos sobre a Música Portuguesa pressupõe relação duradoura, mormente se percorre basicamente duas décadas, mas a ter fatos que remontam aos anos da década de 1950. Estes escritos têm como fulcro central o entendimento mantido pelo intérprete-pianista, durante mais de meio século, com compositores, musicólogos e pensadores portugueses. Perpassam pelos textos autores que foram motivo de debruçamento maior. Carlos Seixas a Jorge Peixinho, dois extremos que fazem parte de meu repertório, representam o pulsar composicional português, que nada fica a dever ao que foi criado em outros países europeus. Frise-se, a presença das composições portuguesas em meu *de profundis* tem conotação pragmática, jamais desprovida de afeto.

A destinação de textos acadêmicos e outros mais informais sobre a Música Portuguesa ao longo dos anos apresentou, por vezes, a repetição de fatos e conceitos. Suprimi-los quando retomados fez-se necessário, exceção à contextualização, que exigia a presença do retorno, sob outra configuração, em textos em que a narrativa assim exigia.

Dois textos não obedecem a temática sobre a Música Portuguesa, mas têm razões definidas. Em *Interpretação Musical Frente à Tradição* (2007), o repertório pianístico é entendido como a seguir trajetória em que a *traditio* se apresenta soberana, a abranger, como consequência, a criação musical portuguesa. No texto *Pintura Etnocêntrica – Domingos Rebelo (1891-1975)*, a arte do notável pintor açoriano é visitada por um intérprete-observador. Corrobora o entendimento do ilustre músico nascido na Ilha de São Jorge, Francisco de Lacerda.

A permanente anexação ao meu repertório pianístico da criação musical portuguesa, do barroco à contemporaneidade, é a minha absoluta convicção de que Portugal esteve sempre a compor uma música singular, a merecer mais acentuadamente o ouvir atento internacional.

ENSAIOS E TEXTOS ACADÊMICOS

(Página deixada propositadamente em branco)

A RELAÇÃO DE MEIO SÉCULO COM A MÚSICA E MÚSICOS DE PORTUGAL

Semeia cedo e colhe tardio,

Colberás pão e vinbo.

Adágio açoriano

Mais voici qui tu es navire dans le fleuve du temps.

Saint-Exupéry - *Citadelle*

O relacionamento de um músico com a panorâmica musical de uma nação pode ser estabelecido através das mais diversas vertentes: a admiração pelas Culturas de um povo, motivada por estágio curto ou prolongado, mas impregnante pela intensidade; laços a ratificarem o genético e o atávico; apreensão espontânea, esta, muitas vezes, independentemente da presença física do estudioso; idealização de um modelo cultural, a emergir em determinado momento, movido pelas mais variadas causas. Seriam estas, basicamente as amarras necessárias para que haja a relação.

A proximidade da sétima década tendo a saúde *sub judice*, apesar das esperanças, permite a liberdade da revisão parcial, do olhar o passado, de relembrar trajetórias, a fim de buscar melhor entender o porquê de uma ligação amorosa com personagens de uma nação e com a geografia acarinhada de um país. Essa *promenade* física, musical e espiritual levar-me-ia a captar tenuemente parcelas das culturas de Portugal. Poder-se-ia mencionar, como estímulo maior, sempre, a sanguinidade, a carregar consigo moléculas essenciais às aproximações posteriores.

Filho de bracarense, nascido em 1898 no Distrito de Vila Verde, mas registrado em Braga, meu pai José da Silva Martins, desembarca no Brasil em 1928 - jamais retornou a Portugal - vindo a falecer em 2000 no pórtico dos 102 anos. Minha mãe, descendente de portugueses, da família Gandra, nasceria em 1907 em Ribeirão Preto, falecendo em 1999. Importa considerar que, aos quatro filhos, meu pai transmitiu o amálgama como fator único às nossas formações. Sendo o exemplo típico dessa mistura homogênea Portugal-Brasil, legou-nos o amor que não se divide, absolutamente indissolúvel, de maneira natural, integradora. Em nossa juventude, meu pai escolhia para os filhos a leitura “crítica” de autores luso-brasileiros. Dessa maneira, foi-nos possível ler bem mais de uma centena de obras referenciais. Gil Vicente, Camões, Padre Antônio Vieira, Sá de Miranda, Guerra Junqueiro, Alexandre Herculano, Almeida Garret, Eça de Queirós, Antero de Quental, Júlio Diniz, Ramalho Ortigão, José de Alencar, Machado de Assis, Gonçalves Dias, Castro Alves, Olavo Bilac, nomes que me chegam ao consciente, sem ordem cronológica... Abasteciam os nossos sonhos. Guardo como exemplo, com afeição, um livro, *Os Filhos de D. João I*, de Oliveira Martins, oferecido por meu pai nos meus 15 anos, com bela dedicatória. Essa é uma das razões de nunca ter entendido diferentemente a afeição para com o Brasil ou Portugal, captando, sim, o entrelaçamento, a resultar em fusão total.

A premissa se faz necessária, a explicar a relação afetiva com panorâmicas das culturas portuguesas e a dedicação, desde os anos 50, aos quadros que se me antolhavam, da música do barroco à contemporaneidade, e à amizade com notáveis músicos nascidos a partir do início do século xx. Escrúpulos espontâneos levaram-me a questionar ilustres amigos portugueses como Rui Vieira Nery, José Maria Pedrosa Cardoso e João Gouveia Monteiro a respeito de discorrer sobre relações pessoais com a Música e Músicos de Portugal. O estímulo recebido e a lembrança ainda viva dessa interação levaram-me a historiar fatos relativos às experiências vividas, contactos com músicos da maior expressão e o convívio ininterrupto, durante cinco décadas com parcela do extraordinário acervo de Portugal concernente à música. Acrescentaria que, dezanove anos sem visitar Portugal, de 1962 a 1980, não diminuíram o sempre crescente interesse pela cultura musical daquele país irmão, e recitais foram dados por mim, no Brasil, tendo obras portuguesas no repertório.

Seguindo uma cronologia de compositores, surge Carlos Seixas (1704-1742), nascido em Coimbra, o maior nome da música em Portugal no período. Suas obras para tecla tiveram em Macário Santiago Kastner o primeiro estudioso a divulgá-las através das edições de 1935 e 1950. Foram os dois volumes, editados em Mainz pela B.Schott's Söhne, presenteados ao meu irmão João Carlos e a mim pela pianista polonesa Felicja Blumental (1909-1991), então residindo no Brasil. Reiteradas vezes Blumental e seu marido jantaram em nossa casa e os irmãos adolescentes souberam captar, através da execução precisa da pianista, a presença de um compositor maior. É desse período a profunda admiração que tivemos pelas *Sonatas* e *Toccatas* de Carlos Seixas. Dele estudamos várias *Sonatas*, assim como *Tentos* do Padre Manuel Rodrigues Coelho e obras de Frei Jacinto e Souza Carvalho. Sob outro aspecto, as gravações de Seixas, realizadas pela pianista polonesa, serviam-nos como modelo constante. O estímulo de Felicja Blumental, a quem Santiago Kastner tanto elogiara, apenas sedimentou uma relação com a obra do compositor coimbrão. Fotos tiradas com Blumental, desenho por ela realizado de meu primeiro recital, aos 10 de Dezembro de 1954, e carta escrita após a apresentação dando-me estímulo e coragem, serviram como propulsores. Durante décadas, fiz constar de meus recitais no Brasil e no exterior *Sonatas* de Carlos Seixas.

As 105 *Sonatas para instrumentos de tecla* transcritas por Macário Santiago Kastner, publicadas pela Fundação Gulbenkian na coleção *Portugaliae Musica* em 1980 e 1992, foram lidas por mim, que selecionaria 23 para a gravação realizada em Mullem, Bélgica, em fevereiro de 2003 e lançadas em álbum duplo pelo selo belga De Rode Pomp, com texto em inglês de Rui Vieira Nery. Quando do Colóquio *Carlos Seixas – O Tempo e a Música*, organizado pela Universidade de Coimbra em junho de 2004, ano do tri-centenário de nascimento do ilustre compositor coimbrão, tive o privilégio de apresentar na Biblioteca Joanina um recital inteiramente dedicado a Seixas, assim como uma conferência no dia seguinte sob o título: *As Sonatas para teclado de Carlos Seixas interpretadas ao piano*¹.

¹ Publicada meses após sob o mesmo título in: *Carlos Seixas, de Coimbra. Ano Seixas, exposição documental*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2004, p. 55-68.

Importa considerar que a obra para instrumentos de tecla escrita por Carlos Seixas, sempre a considereei não inferior àquela de seus extraordinários coetâneos, nomeadamente Domenico Scarlatti. Diferente, sim, na abordagem, em tantas maneiras de tratar a forma. Se há uma certa desigualdade quanto ao aspecto qualitativo em algumas das *Sonatas* de Seixas, aquelas que excedem pela textura são únicas na literatura para cravo até então. Considere-se, igualmente, a presença de tantos atributos técnico-tecladísticos absolutamente inéditos em seu período. Sob outra égide, há determinadas constantes nas Sonatas do compositor de Coimbra, como a presença de um tratamento – geralmente na segunda parte da forma bipartida – que propicia ao intérprete entendê-lo como uma flutuação agógica, o que permite um adicional de interesse inusitado.

A minha relação com a obra para piano de Claude Debussy desenvolveu-se sobremaneira após os anos de estudos vividos em Paris entre os anos 1958-62. A integral para piano de Debussy, realizei-a em quatro recitais em setembro de 1980, em São Paulo, no auditório do Museu de Arte. Quando da publicação de um livro sobre o compositor francês em 1982², já me interessavam todas as suas citações de compositores do passado e coetâneos que porventura tivessem exercido influência sobre a criação de Debussy. Se Jean-Philippe Rameau e Moussorgsky foram fontes preciosas para esse desvelamento, mercê de textos entusiasmados que durante anos Debussy escreveu, ficava-me a certeza do desconhecimento quase que absoluto de Francisco de Lacerda (1869-1934), o notável regente e compositor português nascido nos Açores. Sim, conhecia referências de Debussy a Lacerda e à sua obra *Danse du Voile*, que deveria fazer parte de uma suíte de *Danses Sacrées*³. Premiada em concurso promovido pela *Revue Musicale* em 1904, concurso do qual Debussy foi membro do júri, teve elogios por parte do compositor francês, que se utilizaria do título e do tema da obra do músico açoriano para uma das danças que faria parte das *Danse Sacrée et Danse Profane* para harpa cromática ou piano e orquestra de cordas.

² José Eduardo Martins. *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo, Novas Metas, 1982.

³ *Danse du voile – danse sacrée* de Francisco de Lacerda foi publicada em Paris pela *Revue Musicale* no suplemento de 1º de Abril de 1904.

O conhecimento da obra para piano de Francisco de Lacerda, tive-o apenas no início da década de 90. José Manuel Bettencourt da Câmara relata:

“Encontrá-mo-nos pela primeira vez vai para três anos, na tarde acalorada duma Lisboa de Junho. José Eduardo Martins havia dado aqui o recital que o trouxera a Portugal, e eu falhara. Telefonara-me um crítico musical seu amigo⁴, propondo o encontro, e a razão, para mim, já então com notícia, se bem que imprecisa do percurso do pianista brasileiro, adivinhava-se facilmente: ao intérprete de Debussy, ao músico formado na velha França, interessavam naturalmente os traços que na música portuguesa encontrasse do chamado impressionismo musical, interessaria, concretamente Francisco de Lacerda. Se algumas responsabilidades me já cabiam na matéria, havia pois, que arcar com elas... Para um segundo encontro, dias depois, em casa da minha velha professora, sua amiga igualmente, D. Júlia d’Almendra, apareci munido, como assentáramos, da cópia de trechos inéditos de Francisco de Lacerda, que previamente selecionara (das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d’un artiste* obtivera já José Eduardo Martins um exemplar da minha edição, incluída na coleção *Portugaliae Musica* da Fundação Gulbenkian). Escutei-lhe então a leitura, à primeira vista, de algumas peças que, se não são de dificuldade transcendente, apelam contudo a outras qualidades de que não pode o pianista prescindir. Lembro ainda o esvoaçar leve de *Papillons*, sem hesitações, o elaborado modalismo de *Feuilles mortes*, o contraponto de *Danse funèbre* – tudo, o que é sem dúvida mais importante, já na boa opção interpretativa, na melhor configuração estilística. Era a primeira vez que aqueles sons – que tanto quanto sei, não tinham ainda conhecido outros dedos além daqueles que os haviam criado (e dos meus, que, décadas passadas sobre a morte do compositor, os procuraram recuperar) – passavam a um outro plano de existência, objeto de diferente exigência interpretativa⁵.”

⁴ Humberto D’Ávila, então crítico do *Diário de Notícias* de Lisboa.

⁵ José Manuel Bettencourt da Câmara. *Francisco de Lacerda e Claude Debussy por José Eduardo Martins*. Horta. In: *O Telégrafo*, 24-1-92, p. 3.

Subjugado pela qualidade e encanto das *Trente six histoires...* de Francisco de Lacerda, apresentei-as inicialmente no Brasil, em Ribeirão Preto (29/11/91), em Janeiro do ano seguinte em Angra do Heroísmo (22), Horta (24) e Ponta Delgada (26), em recitais promovidos pela Secretaria Regional da Educação e Cultura dos Açores. No dia 31 o recital deu-se no Institut Franco-Portugais de Lisboa. Das apresentações constava igualmente *La boîte à joujoux* de Claude Debussy. Aos 13 e 14 de Outubro de 1993, apresentava, no Institut Franco-Portugais de Lisboa, 16 outras peças para piano de Francisco de Lacerda, ainda não editadas, assim como uma conferência relacionada ao tema originário Debussy-Lacerda, respectivamente. Surgia desse período a vontade de gravar as *Trente six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*. Tal projeto se concretizou através da gravação de um CD, realizada em Mullem, na Bélgica, CD lançado pelo selo belga De Rode Pomp em 1999. No mesmo constam outras pequenas peças de Lacerda, inclusive a *Danse du voile – Danse sacrée*, antecedendo, na gravação, as duas Danças de Debussy, *Danse sacrée et Danse Profane*, estas transcritas para piano solo por Jacques Durand, amigo e editor do compositor francês. Em 2001 os *Cahiers Debussy* publicavam um meu artigo a respeito dessa relação de mútua admiração⁶.

Seria preferível entender-se Francisco de Lacerda quando das *Trente six histoires...*, pequenas peças que foram escritas entre 1902 e 1922, como um compositor mais voltado a uma tendência simbolista. Difere de um seu exato contemporâneo, Eric Satie, na feitura dessas miniaturas. Ambos são programáticos, mas, devido a uma consistência escritural mais rigorosa de Lacerda, os talentos dos dois teriam caminhos diferenciados quanto à criação final. Acredito que essas encantadoras peças deveriam constar dos repertórios, se não no todo, ao menos em pequenos grupos, pois representam à perfeição um momento único na música portuguesa. Sob prisma outro, poder-se-ia afirmar que, se Debussy deixou-se encantar pela *Danse du voile* de Lacerda, após os caminhos deste preferencialmente voltado à extraordinária carreira como regente de orquestra, quando dos retornos

⁶ *Claude Debussy et Francisco de Lacerda: correspondances sonores*. In: Cahiers Debussy, Paris, Centre de Documentation Claude Debussy, n° 25 – 2001, pp.83-102. Anteriormente, fora publicado um meu pequeno artigo “Francisco de Lacerda e o açorianismo universal”. In: *Quarto Crescente*, Suplemento de *A União*, Angra do Heroísmo, 26-3-92, p.5-6.

à composição de miniaturas para piano o paradigma Debussy não seria esquecido. Há uma forte influência do autor de *Pélleas et Mélisande* sobre algumas das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*⁷.

Foi em 1958 que se deu a primeira viagem ao Brasil do notável compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994), a convite do Ministério da Educação e Cultura. Era assessor do Ministro da pasta, Clóvis Salgado, o compositor Camargo Guarnieri, grande amigo do compositor de Tomar. Quando dessa visita, Lopes-Graça apresentou-se executando suas obras e proferindo conferências. Em São Paulo, a pedido de Guarnieri que era assíduo frequentador da casa de meus pais, Lopes-Graça ficou hospedado em nossa morada. Iniciava-se um relacionamento com o compositor que perduraria. Meu pai tirou várias fotos dessa estadia, fotos que permanecem inéditas.

Tendo morado em Paris de 1958 a 1962 como bolsista do governo francês, a fim de estudar com Marguerite Long e Jean Doyen, recebi, durante os dois primeiros anos, igualmente, conselhos pianísticos de Sequeira Costa que estudara e ganhara prêmio na capital francesa. No começo de Julho de 1959, Sequeira Costa, Tania Araturnian Achot, sua irmã Natasha, Madame Achot e eu, viajamos na *Regence* do pianista português, até Lisboa, na época, um longo percurso, com pernoites em Bordeaux e Valladolid. Em Lisboa, fiquei hospedado durante o mês em casa do eminente museólogo Doutor João Couto, então Diretor do Museu de Arte Antiga. Data desse período uma admiração sempre crescente pela obra e personalidade de Lopes-Graça. Dava ele todo estímulo ao jovem pianista e, a convite do compositor, dei um recital no dia 14 de Julho na Academia de Amadores de Música, quando apresentei, entre outras obras do repertório tradicional, duas criações de Lopes-Graça, *Em Alcobaça dançando um velho fandango* e *Dança antiga*, que me foram presenteadas em seus manuscritos autógrafos pelo generoso mestre após a récita. Ofertou-me também, com dedicatória, os dois tomos do *Dicionário de Música* escrito por Tomás Borba e pelo autor da *História trágico-marítima* para canto e orquestra. Ao recital mencionado estavam presentes: Dr. João Couto, Lopes-Graça, Sequeira Costa e o crítico João

⁷ As ligações com os Açores perduraram e durante dois anos, de Julho de 1992 a Junho de 1994, fui correspondente do Suplemento Cultural *Antília* de *O Telégrafo*, que publicaria seis artigos por mim escritos, versando preferencialmente sobre música.

de Freitas Branco, que inseriria em *O Século*, três dias após, uma crítica encorajadora. Lopes-Graça me convidaria ainda para participar de um *fim de festa* em Sintra, convescote descontraído a marcar o término da temporada anual do Coro da Academia de Amadores de Música. A viagem deu-se de comboio e fomos todos a cantar melodias do folclore adaptadas pelo mestre de Tomar, tudo numa alegre descontração. Visitamos o Palácio da Pena e o Castelo dos Mouros e fotos foram tiradas. Viriato Camilo narra com jocosidade aquele domingo especial em Sintra:

“Ali chegados, partiu-se de elétrico para a Praia das Maçãs, levando conosco o pianista brasileiro José Eduardo Martins (nessa altura ainda estudante). A volta fez-se a pé, atravessando a mata de Monserrate e subindo até ao Castelo dos Mouros – após ‘limpeza’ dos farnéis na altura própria. No Castelo juntou-se a nós um casal de noivos francês, muito agradado da convivência, até que o David Bernardino, ao saber que ele era jornalista do ‘L’Aurore’ – jornal católico e reacionário – ficou furioso com a companhia e abalou a correr pela encosta abaixo, bradando para que fizéssemos o mesmo e abandonássemos esta relação ‘contra natura’ dos nossos princípios⁸.”

Do ano seguinte, será Ricardo Tacuchian – após debruçar-se com o olhar competente sobre o espólio do compositor depositado no Museu da Música Portuguesa (MMP) em Cascais, concernente às relações de Lopes-Graça com a música brasileira – a mencionar o teor de um pequeno escrito de Camargo Guarnieri ao amigo português:

“Em bilhete informal de Paris, 28/2/60, Guarnieri comunica que está naquela cidade desde o dia 29 de Janeiro e que encontrou, no apartamento de José Eduardo Martins, dois outros amigos comuns: Louis Saguer e Jean Riculard⁹.”

⁸ Viriato Camilo. *Fernando Lopes-Graça e o Coro da Academia de Amadores de Música*. Lisboa, Seara Nova, 1990, p.95.

⁹ Ricardo Tacuchian. *Relações da música brasileira com Lopes-Graça*. Rio de Janeiro. In: *Brasiliana*, Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música, nº 17, maio de 2004, p.18. Indicado por Lopes-Graça, Louis Saguer foi durante três anos meu professor de análise musical em Paris. Camargo

Pouco antes de meu regresso a Paris, Lopes-Graça me presenteia com um Lp, dele constando canções folclóricas portuguesas dirigidas pelo compositor à frente do Coro da Academia de Amadores de Música. Lembro-me de muitas vezes ter ouvido em meu quarto de estudo no XVII^{ème} essas canções rústicas. Encantava-me esse universo, ainda mais após ter conhecido os participantes do coro. Nascia aí, possivelmente, o fascínio que me proporcionaram, bem mais tarde, *Viagens na minha terra*, coletânea para piano de Lopes-Graça.

Cerca de duas décadas se passaram até a retomada dos contactos pessoais com o compositor. A partir do início da década de 80, visitava anualmente o ilustre músico na Academia de Amadores de Música, e sempre o mestre me presenteava com cópias de suas obras para piano, momentos os quais serviam para a redação de dedicatórias estimulantes. *Sonatas, Embalos, Música de piano para as crianças, Mornas Caboverdianas...* Compareceu a um de meus recitais em Lisboa, aos outros, desculpava-se, por motivos ligados à saúde, através de bilhetes ou cartas, sempre com palavras amigas. Admirava as escritas musical e literária de Lopes-Graça desde a sua visita ao Brasil em 1958. Nos anos 90, surgia vagamente a ideia de gravar um CD totalmente dedicado à sua obra. A respeito conversara muito com Jorge Peixinho, profundo admirador do mestre tomarense. Quando tardiamente expus ao amigo Rui Vieira Nery esse desiderato confesso, tratou o ilustre musicólogo de agilizar o projeto, que se concretizaria em 2003 com a gravação, em Leiria, de um CD pelo selo Portugaler, dele constando a 5^º *Sonata, Dois Embalos, Três Epitáfios* e o primeiro registro fonográfico das 19 peças de *Viagens na Minha Terra* para piano, cujo título e essência espiritual foram extraídos do romance homônimo de Almeida Garret.

Pode-se considerar a obra para piano de Lopes-Graça como rigorosamente original na confecção. Tem-se o grande artesão. Se Villa-Lobos escreveu as magistrais *Cirandas* a partir de temática do cancionero lúdico popular, Lopes-Graça, nas coletâneas como *Viagens na Minha Terra*, realiza o magistral em seu país ao olhar as manifestações de um povo simples e sincero em suas convicções.

Guarnieri, durante essa estada na capital francesa, ficou no apartamento em que eu morava, 17bis, Rue Légendre, XVII^{ème}. Durante essa estada, Guarnieri comporia *Homenagem a Villa-Lobos* para piano.

Entendo Lopes-Graça como um autor qualitativamente paralelo aos seus coetâneos brasileiros Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Impressiona a *opera omnia* do compositor português, a abordar desde a miniatura à grande forma, percorrendo da guitarra à grande orquestra ou aos coros, sendo, como pianista, autor de imensa obra referencial para piano solo ou para canto e piano. Mignone e Guarnieri sofreram a pressão nacionalista, basicamente onipresente na música brasileira entre as décadas de 20 a 50. Villa-Lobos, acima do bem e do mal, teria tido uma independência nítida, não se separando contudo, por motivos vários, da tentacular corrente nacionalista. Lopes-Graça, vocacionado pelas temáticas nacionais, apreende porém, as correntes escriturais que vinham do Norte, assim como capta e adapta à sua índole batalhadora os ventos ideológicos que sopravam do Leste europeu. Houve em Portugal o cerceamento ao homem, pensador e músico, mercê de seus ideais político-sociais. Todavia, a compreensão vasta do sentido do ser nacional, com todas as implicações espontâneas voltadas ao povo em sua devoção musical, somando-se as influências recebidas além fronteiras, permaneceriam imunes ao policiamento. É extraordinária a quantidade de livros e textos sobre música, análise, pensar artístico, imobilismo pelo qual passava a música portuguesa, vultos musicais do passado e coevos, crítica musical, literatura. Sua pena não deixava espaço para a divagação e seus textos fluem com a competência explícita. Se, musicalmente, pode-se fazer a comparação entre as produções dos compositores citados, todavia esse dom inalienável de pensador vocacionado pertence a Lopes-Graça, o que o torna um compositor de exceção em sua abrangência cultural, em termos luso-brasileiros.

Soube da morte do compositor através de um bilhete de Jorge Peixinho, anexo a um cartão de Natal em Dezembro de 1994:

“Infelizmente tenho a comunicar-lhe, com o meu maior pesar, o falecimento recente do nosso grande amigo e grande compositor Fernando Lopes-Graça.”

Menos de seis meses após, Peixinho sucumbia vítima de um fulminante ataque cardíaco.

A convite de amigos de nosso amigo desaparecido, Gilberto Mendes e eu escrevemos textos relatando nosso convívio amistoso-musical e que foram publicados, bem após, no expressivo livro *Jorge Peixinho - In memoriam*, série de depoimentos de músicos do mundo inteiro que privaram da sua amizade, a ressaltarem as qualidades excepcionais do músico de Montijo¹⁰.

As obras para piano de Jorge Peixinho se inserem em uma linha absolutamente inédita em Portugal e, sob outra égide, plena de originalidade, no quesito textura, no plano internacional. Pianista que foi, possuidor de recursos técnico-pianísticos muito pessoais, Jorge Peixinho obtém ideias advindas dos inúmeros contactos com a vanguarda, sobretudo germânica, Darmstadt preponderando, transformando-as à sua maneira. Há, na criação para piano de Peixinho, características escriturais e tecladísticas inalienáveis: a presença da escrita assimétrica das mãos, uma realizando uma passagem tradicionalizada da técnica pianística sendo que a outra executa movimentos aleatórios com destinação certa; clusters “aparentemente espontâneos”; notas duplas em abundância que se podem tornar livres e oscilantes; cromatismos que tendem, por vezes, a transformar-se em espécies de “degraus em falso”; glissandos simples ou realizados com as palmas das mãos, em movimentos, paralelos, ou não, a resultarem em grandes massas de ressonâncias; trilos os mais variados, por vezes integrados aos glissandos; trêmulos irregulares em expansão intervalar; notas repetidas visando a vibrações sonoras; movimentos ondulantes – “serpenteantes” segundo Peixinho; percurso das dinâmicas extremas; por vezes serialismo absolutamente expressivo; *cantabiles*, conscientes ou não; nota som a se prolongar; extinção das sonoridades a partir das graduações do pedal. Trata-se de um grande músico ainda não devidamente estudado, devido, em parte, ao pouco recuo do tempo. A partir das *5 pequenas peças para piano*, chegando-se às *Collages*, *Sucessões Simétricas*, aos *Harmônicos*, aos *Estudos*, às *Glosas...*, pode-se entender um dos compositores para piano que melhor soube extrair do instrumento recursos outros.

¹⁰ José Eduardo Martins. “Relembrando Jorge Peixinho” in *Jorge Peixinho – In memoriam*, Lisboa, Caminho, 2002, pp.76-80.

Apresentei em primeira audição duas peças para piano de Jorge Peixinho: *Villalborosa*¹¹, a fazer parte de caderno a homenagear Villa-Lobos no ano de seu centenário, e *Estudo V “Die Reibe Courante”*, do qual Peixinho escreveu substancioso artigo¹².

Se, sob um aspecto, o relacionamento com a música dos notáveis compositores portugueses tem sido, sempre, motivo estimulante, o contacto com eminentes musicólogos não poderia passar ao largo. Diria que são eles que proporcionam o pulsar da criação, explicando-a, buscando desde as pré-fontes primárias, seguindo os passos estilísticos e analíticos, cuidando para que o estudo da História da Música não se torne um elemento engessado. Dão-lhe vida e a História vivificada, preservada através de documentação, serve de subsídio absolutamente indispensável a novos estudos, à atenção dos pósteros. Beneficia-se, sempre, a interpretação, que, amparada pelos estudos dos musicólogos, se inteligente, tornar-se-á enriquecida, se rotineira, permanecerá apenas como leitura de partitura.

Foi através da obra para piano de Claude Debussy que cheguei a conhecer a ilustre musicóloga Júlia d'Almendra (1904-1992), fundadora do *Centro de Estudos Gregorianos* de Lisboa. Tendo dedicado uma parte de sua vida ao estudo da obra de Claude Debussy, escrevendo um livro referencial¹³ e textos importantes, foi dela a leitura, antes da edição, de meu livro sobre Debussy, já mencionado, escrevendo o prefácio. Em torno de Debussy formou-se uma amizade que perduraria de 1981 até a morte de Júlia d'Almendra. A partir

¹¹ Do caderno lançado em 1987 pela Universidade de São Paulo, constavam dez composições para piano de Almeida Prado, Aurelio de la Vega, Camargo Guarnieri, Edino Krieger, Gilberto Mendes, Jorge Peixinho, Mario Ficarelli, Ramón Barce, Roberto Martins e Wilhelm Zobl, todas cópias dos manuscritos. Apresentei *Homenagem a Villa-Lobos* de Guarnieri em primeira audição em recital na École Normale de Musique, em Paris (19/11/60), sendo que a primeira audição do Caderno contendo as dez composições em tributo a Villa-Lobos deu-se durante o XXIII Festival de Música Nova de Santos (23/8/87). O recital foi repetido em Lisboa na Academia de Amadores de Música (19/1/88). Desse recital constava igualmente *Adamastor* (O Gigante das Tempestades – Extraído de *Os Lusíadas*) de Francisco Mignone, encomendada por mim ao compositor em 1979, mas apresentada postumamente, em primeira audição, nesse recital.

¹² “Introdução a um Estudo sobre o *Estudo V – Die Reibe Courante*”, foi publicado na *Revista Música* do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, Vol. 5 nº 1, 1994, p. 73-94, assim como cópia do manuscrito da composição, p.96-105. O artigo foi republicado no livro *Jorge Peixinho - In memoriam*, organizado por José Machado, p. 203-222.

¹³ Júlia d'Almendra. *Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*. Paris, Gabriel Enault, 1947-1948.

de 1983, sempre que ia a Portugal para recitais ou passagens pelo país, ficava hospedado em sua morada à Rua d'Alegria, nº 25. Extraordinário esse relacionamento que levou-me a conhecer uma parcela importante do pensamento sobre Debussy na primeira metade do século XX, assim como a presença marcante do modalismo em sua obra. Em 1988, de maneira premonitória, ofereceu-me os livros sobre Debussy que serviram durante décadas aos seus estudos. Num outro direcionamento, o da apresentação pública, teve todo o empenho para que apresentasse, parceladamente, nas minhas viagens anuais, a obra de Debussy e de outros autores em várias salas de concerto em Lisboa, Tomar e Porto¹⁴. Apesar do peso dos anos, Júlia d'Almendra compareceria a todas as apresentações até 1989, exceção às do Porto.

Inefáveis foram os momentos em que assistindo, por várias vezes em anos sucessivos, aos ofícios dominicais na Igreja Santo Antônio, em Lisboa, presenciei a figura de Júlia d'Almendra, fragilizada fisicamente, a conduzir com extrema leveza e a realizar com maestria os contornos sinuosos dos cantos gregorianos realizados pelos membros da *Liga dos Amigos do Canto Gregoriano*. Sob outro contexto, via-a sempre entusiasta durante nossas longas

¹⁴ Como exemplos citaria: recital Debussy-Oswald-Scriabine no Teatro São Luiz (18-2-82); os *Douze Études* de Debussy no Instituto Gregoriano de Lisboa (19-2-82) e, na mesma Instituição, *La Boîte à Joux* do mestre francês (17/5/84). Os *24 Préludes* foram apresentados na Biblioteca Nacional (3/1/86) e, no mesmo local, um recital com a integral dos estudos para piano de Scriabine (20/1/88), recital este precedido, no dia anterior, de outro, com obras contemporâneas, na Academia de Amadores de Música. Teve todo o empenho para que tocasse um recital Rameau-Debussy-Scriabine no auditório II da Fundação Gulbenkian (3/2/83) e a integral da obra para tecla de Jean-Philippe Rameau no Teatro São Luiz (23 e 24/3/83). Um programa totalmente dedicado ao compositor brasileiro Henrique Oswald (1852-1931) foi apresentado no Grêmio Literário de Lisboa (26-2-82), e no Instituto Franco-Português (7/6/89), comemorando os 150 anos do nascimento de Moussorgsky, uma seleção de pequenas obras do compositor russo e algumas obras contemporâneas brasileiras foram interpretadas. Outras apresentações, com composições de Debussy, realizei-as no Grêmio Literário (5/5/86). Humberto d'Ávila do *Diário de Notícias* escreveria as seguintes críticas: *José Eduardo Martins pianista brasileiro* (2/3/82), *Lufada de ar renovado com Eduardo Martins* (13/2/83), *Louvor a Villa-Lobos* (28/1/88), *Vitalidade da música brasileira* (23/6/89), *José Eduardo Martins, Embaixador da cultura brasileira* (22/3/92). A musicóloga agendaria três recitais em Tomar (24-2-82, 1/2/83 e 16/5/84), a terra que viu nascer Lopes-Graça. Júlia d'Almendra e Manuel Ivo Cruz foram os responsáveis pelos três recitais no Porto: no Auditório Carlos Alberto (2/2/83), constando do programa os três cadernos de *Images* de Debussy e obras de Scriabine; na Delegação Regional do Norte (22/5/84), onde foram apresentadas obras de Oswald, *Carnaval de Viena op.26* e *Toccatina op.7* de Schumann e os *Quadros de uma Exposição* de Moussorgsky; no mesmo local (7/1/86), programa com a violoncelista portuguesa Madalena Sá e Costa, constituído de obras de Beethoven, Oswald, Debussy e Luis Filipe Pires. No Porto, participaria ainda do Encontro *Portugueses no Mundo – Uma Cultura a preservar*, que se realizou na Fundação Engenheiro Antônio de Almeida (25-27/3/83).

conversas que atravessavam a madrugada. A qualquer dúvida, consultava a excelente biblioteca específica em sua morada e, com precisão absoluta, apreendia dessa busca os argumentos ratificadores daquilo que pretendia demonstrar, a dirimir, no instante, a hesitação anterior. Durante esse longo convívio, conheci a competente amiga Idalete Giga, sua sucessora e hoje Diretora do *Centro Ward Júlia d'Almendra* de Lisboa. Amizade duradoura. Antecedendo o centenário de nascimento da ilustre gregoriana, Idalete convidou-me para escrever um texto sobre a fundadora do *Centro Gregoriano de Lisboa*. O artigo, publicado em 2004, abordou a nossa longa correspondência, 40 cartas e 13 cartões postais redigidos pela saudosa amiga, lidos, após tantos anos, com um olhar diferenciado, a captar a grandeza da musicóloga homenageada¹⁵. Seria possível entender que, na era da *internet*, parte desse material, ou todo, pudesse estar perdido. A escrita firme, o papel amarelado, demonstram características dos sentimentos de Júlia, não possíveis de serem captados outro fosse o meio de comunicação.

Após as mortes de Júlia d'Almendra, Fernando Lopes-Graça e Jorge Peixinho, num período de três anos, sofri, como seria natural, um forte abatimento. Foi em 1997 que retomei as viagens a Portugal, inicialmente para dar o recital inaugural do Orada Hansa Artística (13/7/1997) no Convento da Orada, em Monsaraz, com a presença do Exmo.Sr. Presidente da República de Portugal, Dr. Jorge Sampaio. Já nessa altura, como autêntica renovação, outros relacionamentos extraordinários passaram a me entusiasmar. Foi, contudo, a partir da participação em um júri que avaliava um doutorado na Universidade de Aveiro, em 2002, que, efetivamente o fluxo da vida se acentuaria¹⁶.

¹⁵ José Eduardo Martins. *A transparência através das cartas*. In: *À Júlia d'Almendra – In memoriam*. Centro Ward de Lisboa, Setembro 2004, p.13-23.

¹⁶ Apresentei-me mais recentemente no 21º Festival Música em Leiria (17/6/03), coordenado pelo competente Miguel Sobral Cid, em recital cujo tema era *Viagens*; na Universidade de Aveiro, interpretando obras luso-brasileiras, Liszt e Debussy (20/6/03); na Escola de Música do Conservatório Nacional (3/3/04); no Salão Árabe da Bolsa do Porto (11/11/04); no Convento Nossa Senhora dos Remédios em Évora (20/11/04); na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra (3/6/04 e 8/6/05). A diminuição de recitais nestes últimos anos, comparados àqueles das décadas de 80 e início dos anos 90, deve-se ao fato de que nestes últimos 10 anos tenho me concentrado, preferencialmente, nas gravações de CDs, majoritariamente realizados na Bélgica, mas também gravados na Bulgária e Portugal.

Essa nova etapa, igualmente intensa, desenvolve-se a partir de amizades consolidadas, do privilégio do convívio com eminentes figuras da vida musical portuguesa. Em sendo todos mais jovens, a admiração tem um conteúdo de felicidade ao ver que Portugal conta hoje com alguns dos mais destacados pensadores musicais da Europa. A musicologia histórica e os estudos, visando à compreensão da sociologia como instrumento indispensável aos fenômenos integrantes da trajetória da história, estão preservados. Conheci Mário Vieira de Carvalho, notável pensador, no início da década de 90, apresentado que fui pelo comum amigo Jorge Peixinho. Aprendi a admirar a profundidade de Vieira de Carvalho, que sem ter passado pela prática profissional de um instrumento, tem a clareza da observação, a análise dos fatos, sobrevoando, pois, a esfera musical, com um olhar crítico competente, mercê em parte de um sólido conhecimento da cultura germânica¹⁷. Compreendia a importância de Rui Vieira Nery para a música portuguesa em particular muitos anos antes de ter tido o grato prazer de ser a ele apresentado. Assistira, no início da década de 90, a uma sua conferência em um dos auditórios da Fundação Gulbenkian e imediatamente entendi em Vieira Nery a viva inteligência, a cultura plena de imensidão em tantos domínios. É de se admirar a facilidade com que percorre os longos caminhos da música ibérica, desde os primórdios, e a transparência de seu conhecimento do *Fado* como expressão sempre renovada de uma nação. Sob outro aspecto, tem Rui Vieira Nery essa larga experiência das culturas do Brasil, o que é enriquecedor para todos nós, estudiosos dos laços insofismáveis luso-brasileiros. Devo a Vieira Nery a guarida carinhosa e estimulante de vários de meus projetos em Portugal e o competente prefácio dos CDs Carlos-Seixas. José Maria Pedrosa Cardoso, outra figura musicológica da maior expressão, pormenoriza-se, aprofunda-se nos caminhos difíceis e tantas vezes insondáveis que levam ao desvelamento dos manuscritos. São admiráveis seus estudos atuais sobre o acervo depositado junto à Universidade de Coimbra. Sob a égide da musicologia, a amizade se enraizou. Considero um privilégio esse relacionamento intenso com três dos mais importantes estudiosos da musicologia em Portugal.

¹⁷ A convite de Mário Vieira de Carvalho, realizei a conferência "Interpretação musical: tradição, aparência da constância - inovação circunstancial - recriação hipotética", no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (Cesem) da Universidade Nova de Lisboa (22/11/04).

No campo interpretativo, mencionara Sequeira Costa, um pianista respeitado, importante para a formação do jovem pianista que eu fui, mas do qual mais de quarenta anos de vazio me separam. Bem tardiamente, conheci Manuel Morais, regente dos Segréis de Lisboa. Sua natureza polêmica como expressão, contágia. Desfruto muito dos diálogos acalorados mantidos com o excelente músico. O organista João Vaz, outra realidade como amigo, realiza um belo trabalho resgatando o repertório específico de um passado glorioso em Portugal. Devo-lhe a acurada escuta durante as gravações das obras do CD Lopes-Graça para o selo Portugaler, dirigido pelo perfeccionista Paulo Jorge Ferreira. Na cidade do Porto, Maria José de Souza Guedes (pianista) e Luis Meireles (flautista) realizam um trabalho discográfico de mérito indiscutível e em todas as passagens pelo Porto com eles me encontro. Dirigem com qualidade o *Ciclo de Piano* do Palácio da Bolsa. Nancy Lee Harper, a professora e pianista americana radicada em Aveiro, com quem mantenho uma boa troca de e-mails sobre piano e literatura pianística. Mencionaria Maria de Lurdes Álvares Ribeiro, amiga que realiza há muitas décadas, com extrema dedicação, o ensino da Educação Musical, tendo o piano como base sólida. Quando no Porto, é em sua morada que permaneço pois. Outro amigo, Manuel Ivo Cruz, regente e profícuo músico, sob cuja regência toquei o Concerto para piano e orquestra nº 27, K. 595 de Mozart em São Paulo (13/12/1983). Quando no Porto, tenho-me encontrado com Ivo Cruz, a rememorar um relacionamento de quase meio século que remonta à geração de nossos pais, pois quando seu progenitor, o compositor e professor Ivo Cruz esteve em São Paulo, igualmente ficou hospedado em casa de meus pais. Finalmente, citaria o Professor João Gouveia Monteiro, Pró-Reitor para a Cultura da Universidade de Coimbra. Medievalista, João Gouveia Monteiro tem dado um apoio absoluto à Música na Universidade, tendo eu a felicidade de me apresentar como recitalista em dois anos sucessivos na magnífica Biblioteca Joanina, a convite do ilustre amigo (3/6/2004 e 8/6/2005).

Redigir este texto compreendeu a busca de toda uma documentação carinhosamente arquivada. A relação amorosa com os músicos e a música de Portugal ficou-me ainda mais expressiva, mais nítida, pois paradoxalmente relembra na penumbra de meio século que se escoou. À minha mulher e companheira, a pianista Regina Normanha Martins, às duas filhas e cinco

netas, não deixo de retransmitir a herança afetiva que meu pai nos legou a respeito dessa ligação indissolúvel Brasil-Portugal. Esse relacionamento prossegue e o olhar, prolongado através dos anos, apenas registrará com afeto os passos ainda à frente, a evidenciar que a minha trajetória lusobrasileira tem sido, sempre, uma dádiva.

35

*2006: In: Revista Música. São Paulo,
Dep. Música E.C.A. – U.S.P., vol 11, págs. 111-124.*

(Página deixada propositadamente em branco)

AS SONATAS PARA TECLADO DE CARLOS SEIXAS INTERPRETADAS AO PIANO

Carlos Seixas é uma figura *sui generis* na tecladística europeia do início do século XVIII. Fatores vários, que estão sendo tratados neste Colóquio, imprimem à parcela considerável da produção para instrumentos de teclado de Carlos Seixas valores outros a de seus ilustres coetâneos, quer pela maneira do emprego de materiais e até mesmo por determinadas ousadias escriturais. Poder-se-ia considerar que nas 105 Sonatas para instrumentos de tecla transcritas por Macário Santiago Kastner e publicadas pela Fundação Gulbenkian na coleção *Portugaliae Musica* em 1980 e 1992, assim como nas outras Sonatas atualmente a ele atribuídas, há certa desigualdade no conteúdo, mas a maioria dessa importante criação pode equiparar-se às melhores obras para cravo escritas por Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Johan Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Haëndel (1685-1759), Domenico Scarlatti (1685-1757) e alguns importantes compositores do período. Há que se considerar que Carlos Seixas (1704-1742) nasceu cerca de 20 anos mais tarde que os autores citados, precedendo-os alguns lustros na morte.

Alguns fatores foram preponderantes no sentido do reconhecimento tardio da produção para instrumentos de tecla de Carlos Seixas. Poder-se-iam citar determinantes geopolíticas que durante séculos caracterizaram a prevalência de umas culturas relativamente a outras e entre estas aflora o “isolamento” de Portugal ao que se fazia musicalmente em França, Alemanha e Itália como um todo, tornando os contatos existentes escassos e pessoais. Acrescente-se o espírito sedentário de Carlos Seixas que, ao que consta, não ultrapassou as fronteiras geográficas de Portugal, assim como

a comparação pejorativa que marcou e rotulou tantos autores no passado e que não foi diferente com o compositor de Coimbra, exemplificado como o Scarlatti português.

Felizmente, para cada autor de qualidade, não divulgado, sempre houve o redescobridor exemplar: Johan Sebastian Bach teve em Mendelssohn um divulgador competente, Jean-Philippe Rameau encontrou em Saint-Saëns um entusiasta, e Domenico Scarlatti foi melhor conhecido após a catalogação e edição empreendida por Alexandre Longo. Há incontáveis exemplos mais. Muitos dos “redescobertos” tiveram a divulgação lenta. Quanto a Carlos Seixas, deve-se ao cravista e musicólogo Macário Santiago Kastner o mérito dessa busca abissal às fontes primárias e às outras fontes. Seguindo o caminho aberto por Kastner, musicólogos de expressão têm encontrado e estudado manuscritos para instrumentos de tecla do ilustre conimbricense.

Seria possível admitir que as primeiras edições da obra de Carlos Seixas para teclado, estudadas e transcritas por Kastner para a Casa Schott em 1935 e 1950, tivessem, àquela altura, levado aos vários cantos do mundo as sementes seixianas, mercê do prestígio internacional da editora. Se, sob um prisma, essas edições foram frequentadas por cravistas, não se descarte a presença vigorosa, entre os pianistas, de Felicja Blumental que, entre tantos méritos, gravou Sonatas de Seixas e de outros autores portugueses do período a partir do trabalho de Kastner. O ilustre musicólogo e cravista escreveria em Fevereiro de 1955 à Blumental, em dedicatória manuscrita fixada na partitura de estudo da pianista:

“Eu fiquei encantado ao encontrar em Felicja Blumental a maravilhosa intérprete dos cravistas portugueses, e que interpreta essa música com o verdadeiro sentido estilístico, tocando com alma e grande compreensão do som e da proporção”.

Graças às gravações de Blumental em Lps, de alguns cravistas portugueses, majoritariamente Carlos Seixas, hoje remasterizadas em CDs, Sonatas e Tocatas do período em questão compostas em Portugal tornaram-se conhecidas por pianistas, intérpretes da música para teclado consagrada da primeira metade do século XVIII.

Seria possível constatar que Felicja Blumental, em suas interpretações, simplesmente aplica analogicamente, frise-se, com a maior competência, os princípios básicos da transferência de todo o repertório cravista para o pianoforte, inicialmente, e após para o piano. Saliente-se que Kastner, cravista, ao entender que Blumental interpretava os tecladistas portugueses com o verdadeiro sentido estilístico, com ousadia, referenda a autenticidade das interpretações pianísticas, tão criticadas nas décadas posteriores, críticas hoje basicamente estioladas.

O ilustre musicólogo francês François Lesure, recentemente falecido, observaria em texto de apresentação da integral para *clavecin* de Jean-Philippe Rameau – álbum duplo de CDs lançado em 2000 pelo selo belga *De Rode Pomp*, piano J.E.Martins:

“O tempo do Barroco integrista passou, o uso dos instrumentos de época deixou de ser um dogma ao qual os músicos são obrigados a aderir sob pena de serem tratados de heréticos. Um dos maiores biógrafos de Rameau – Cuthbert Girdlestone – defendeu com força a ideia de que a música de Rameau ‘ganha ao ser transferida para o piano’ e que sua escrita encontra neste instrumento, de uma melhor maneira, o seu dinamismo”.

Voltando-se ao final do século XVIII, constata-se que entre os anos 1798-1799, dez anos após a Revolução Francesa, desaparecem as classes de cravo do Conservatório de Paris, sendo que são criadas pela mesma Instituição oficial dez classes de pianoforte. O *clavecin*, que teve o grande esplendor na realeza, devido ao paradigma que representava um dos símbolos musicais da nobreza, desaparecerá, assim como tantos outros elementos simbólico-monárquicos.

A constatação seria clara. Tornar-se-ia fato consumado. Poder-se-ia acrescentar ter sido o século XIX o século do silêncio para o cravo instrumento e a paradoxal aclamação crescente do repertório a ele destinado, inicialmente interpretado ao pianoforte e, mais tarde, ao piano. A transição dos séculos é marcada igualmente por dois fatores consequentes. Os construtores de pianofortes aperfeiçoam rapidamente o mecanismo dos instrumentos e, sob outro aspecto, ainda proliferavam, nessa fase intermediária, métodos

destinados ao cravo e ao pianoforte, mesmo aquele já tendo sofrido a ação do cutelo. Este último fato é relevante e mostrará que todo o legado inicial técnico-pianístico vem do cravo e terá o seu desenvolvimento à medida em que os pianos que sucederão os pianofortes se robustecem.

O século XIX ratificaria as certezas do novo quadro geomusical, doravante expandido aos países da Europa Ocidental. Os compositores que resistiram ao tempo através da qualidade escreveriam doravante para o piano, instrumento triunfante. O desaparecimento oficial do cravo e as transformações rápidas do pianoforte em direção ao piano moderno, assim como as salas maiores onde a música – orquestral e instrumental – era interpretada, agiram gradualmente sobre a própria criação. A ebulição constante repertorial fazia-se sentir. Contudo, o repertório escrito para cravo, agora interpretado ao piano, teve essa transferência basicamente sem traumas; poder-se-ia dizer, naturalmente. O fator ideológico pareceria, a partir do aprendizado do repertório cravístico pelos pianistas, absolutamente esquecido.

Se observada for a linha evolutiva do técnico-pianístico durante o século XIX, independentemente da trajetória das formas estruturais, verifica-se que a base parte da técnica consagrada dos cinco dedos, digital, indisfarçável, soberana. E esta é herança cravística. A evolução do piano instrumento propiciaria aos compositores enriquecerem o técnico-pianístico a partir da ampliação da extensão do teclado e do fortalecimento da máquina piano. Considerando-se o aspecto artesanal da construção dos diferentes instrumentos da família dos cravos, verifica-se que o grande passo no século XIX foi dado graças à indústria do aço, permitindo o aperfeiçoamento do piano. Toda a estrutura em metal tornou-se mais resistente, podendo suportar a enorme tensão de cordas maiores, cruzadas e robustecidas. Sob outra égide, a tábua harmônica seria reformulada. Se a sonoridade obviamente se amplia, atende-se igualmente a outro chamamento, ou seja, salas maiores. Contudo, frise-se, jamais a técnica dos cinco dedos foi abandonada, apesar de recursos inimagináveis terem sido acrescentados ao técnico-pianístico.

O silêncio do cravo no século XIX representaria, pois, de maneira até contraditória, a divulgação do repertório cravístico ao piano. Este conviveria, sem conflitos aparentes, com a avalanche criativo-pianística empreendida de Beethoven a Debussy, passando do virtuosismo o mais exacerbado ao

mais introspectivo subjetivismo. E como se processaria a continuação desse repertório cravístico executado no instrumento soberano do século XIX, o piano? Através da tradição.

Walter Benjamin, em *O Narrador*, pondera que as lendas se perpetuaram através da oralidade. Viajantes e marinheiros narravam histórias ouvidas, perpetradas através da atenção e da posterior propagação pelos ouvintes atentos. Poder-se-ia dizer que o mesmo procedimento, em outro contexto, aconteceria no ensino de um conhecimento. Seria fácil entender que todo o repertório escrito para a extensa família do cravo, com naturalidade, recordemos, incorpora-se definitivamente, e de maneira a menos traumática, ao conhecimento dos pianofortistas, precursores dos pianistas. Verifica-se, pois, que não há, em momento algum, curto período que seja, a interrupção do transmitir ensinamentos do repertório cravístico, agora realizado pelos professores e alunos de pianoforte. Outras razões apenas dimensionam essa transmissão. Em sendo o repertório aludido a origem original dos primeiros ensinamentos transferidos doravante aos pianofortistas, observa-se, sob outra égide, que relatos históricos numerosos evidenciam a profunda admiração de Mozart, Beethoven, Czerny, Chopin, Schumann, Liszt pela obra de J. S. Bach e, tardiamente, de Saint-Saëns e Debussy pela criação dos cravistas franceses, ou ainda, de Isaac Albeniz pelas Sonatas de Domenico Scarlatti. Considere-se, *in adendo*, que a maioria dos autores mencionados deixou frases entusiásticas a respeito dos cravistas, sobretudo sobre Bach e o *Cravo Bem Temperado*. Os compositores consagrados, preferencialmente os que viveram a transição dos séculos XVIII e XIX, incluindo-se entre eles compositores que pensaram os Estudos básicos para o pianoforte, como Muzio Clementi (1752-1832), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Carl Czerny (1791-1857), legaram aos pósteros a configuração básica digital, aquela rotineiramente entendida como técnica dos cinco dedos, já tão bem explicitada em *L'Art de Toucher le Clavecin* (1716) de François Couperin. A inalienável técnica dos cinco dedos, perene, herança natural, seria a base da edificação técnico-pianística.

A oralidade aludida anteriormente transmitiria às gerações, através da voz professoral, não apenas a maneira de se interpretar o repertório originalmente para cravo, mas as modificações dessa interpretação motivadas pelas

sucessivas ampliações do universo que leva até ao virtuosismo. Ao longo do século XIX e basicamente durante a primeira metade do século XX, parte considerável dos pianistas iniciava seus recitais interpretando determinado autor que compusera para cravo. Liszt e Isaac Albéniz, em épocas diferentes, tocaram Sonatas de Scarlatti publicamente, Saint-Saëns fez o mesmo com obras de Rameau. A oralidade teria sido responsável pela aplicação, sob limites, de aquisições do romantismo, como problemas ligados à dinâmica, à agógica e à acentuação.

Seria possível acreditar que a virtuosidade levando os *tempi* a índices extremos nas criações de Liszt, Chopin, Alkan mais precisamente, teria influenciado num todo relacionado aos andamentos rápidos do repertório cravístico executado ao piano. Dir-se-ia que a torrente contagiaria esse repertório e a oralidade não ficaria estranha a essas modificações, incorporadas doravante à tradição.

O argumento dessa oralidade que sedimenta a tradição pode ser justificado pela formação de um estilo pianístico do repertório cravístico. Considerando-se que a obra de Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Schumann e de tantos outros, teve a manutenção de uma tradição interpretativa graças a essa oralidade – o que faz com que intérpretes mantenham as suas individualidades essenciais, conservando todavia a estrutura “óssea” da criação – observa-se igualmente que as diferenças de andamento e de estilo pouco variam entre os pianistas. Um exemplo claro é o Concerto para piano e orquestra. Os pianistas das mais diferentes escolas espalhadas pelo mundo, ao se apresentarem, raramente trazem problemas para regente ou orquestra, devido a esse estilo geral, tido como um consenso a respeito das obras. A oralidade professoral, a apresentação pública do intérprete e a recepção auditiva soberana do público das salas de concerto corroboram a sedimentação do estilo.

Exatamente o mesmo fenômeno se dá ao entendermos o repertório cravístico executado ao piano. Desde os primórdios da gravação, no início do século XX, há registros ao piano de obras gravadas, escritas originalmente para cravo. No todo, os *tempi* dos pianistas, assim como as concepções da forma ou a aplicação agógica, dinâmica ou de articulação, são mantidos basicamente nas fronteiras da manutenção estilística, entendendo-se, frise-se,

as diferenças de personalidade de cada pianista, ou mesmo as transformações do gosto de época. Contudo, trata-se de um mesmo princípio que abarca o repertório cravístico e todo o grande repertório para piano escrito durante o século XIX. Gravações destes últimos 50 anos apresentam Wilhelm Backhaus ou Edwin Fischer interpretando J. S. Bach; Marcelle Meyer registrando Couperin, Rameau e Scarlatti; Wladimir Horowitz executando Scarlatti ou Felicja Blumental apresentando Seixas ao piano em concepções, mantidas as individualidades, bem próximas de uma identidade encontrada nos pianistas que frequentam, hoje, esse repertório específico.

Ao se entender essa trajetória ininterrupta da tradição, poder-se-ia deduzir que o silêncio de um século da prática do repertório cravístico em seus instrumentos originais interrompeu a transmissão oral do magister durante esse longo período, o que tornaria a tradição irremediavelmente perdida, pois sem continuidade sonora e auditiva. Quando, na passagem dos séculos XIX e XX, o cravo é redescoberto, revivido e volta à cena tornando-se lustros após igualmente triunfante, os pesquisadores tiveram de buscar as fontes escritas, partituras e textos, reconstituindo sonoramente o hipotético. Por motivos óbvios, os cravistas do século XX distanciaram-se ao máximo de qualquer resquício da única tradição existente, a pianística. Como as pesquisas se desenvolveram em vários países de sólida tradição voltada aos estudos aprofundados, teorias múltiplas surgiram quanto à interpretação do repertório em seu instrumento original, o que resultou numa proliferação de ideias em que seus mentores acreditam, mas que tornam o repertório aludido rigorosamente instável quanto aos *tempi*, agógica, dinâmica e articulação. Ou seja, se graças à tradição há uma básica unidade na execução desse repertório ao piano, nada mais diferente do que se ouvir dois cravistas formados em escolas geograficamente distantes executando o referido acervo. Não se trata de juízo de valor, pois cravo e piano têm valores distintos, soberanos, inalienáveis e extraordinários. Sob um outro olhar, a redescoberta do cravo teve mais um aspecto meritório: o aprofundamento visando às edições críticas de todo o repertório. Ao buscar junto às fontes essenciais os elementos necessários para a reconstituição de um estilo cravístico, mais acentuadamente nas últimas décadas, cravistas com sólida base voltada à pesquisa debruçaram-se sobre toda essa documentação

e realizaram edições críticas do maior mérito. Citaríamos, como exemplos: Macário Santiago Kastner e a obra para teclado de Carlos Seixas, Alessandro Longo e mais aprofundadamente Ralph Kirkpatrick em relação à produção de D. Scarlatti, Kenneth Gilbert e as *Pièces de clavecin* de J.-PH. Rameau, sem nos esquecermos das edições *urtext* da Casa *Henle Verlag* concernentes à obra de J. S. Bach. Não foram os pianistas que realizaram essas edições, pois eles se estruturaram nessa longa tradição oral e sonora, mas, de maneira até paradoxal, beneficiaram-se ao estudar as edições críticas, doravante muito mais confiáveis. Quanto a Carlos Seixas, dois outros musicólogos, não pianistas, aprofundaram-se em sua obra para instrumentos de tecla, os organistas Gerhard Doderer e sobremaneira João Vaz que está a preparar, juntamente com o musicólogo João Pedro Alvarenga, a edição crítica da *opera omnia* para teclado do compositor coimbrão e que deverá ser publicada pela Fundação Gulbenkian em 2006.

Como pensar Carlos Seixas ao piano?¹⁸ A redescoberta empreendida por Macário Santiago Kastner e a afirmação deste quanto à qualidade interpretativa da pianista Felícia Blumental relacionada às Sonatas de Seixas levam-nos a diversas possibilidades. Ouvindo-se as interpretações excelentes da pianista polonesa, pode-se observar que Blumental, por analogia, pensou na obra cravística em geral, Domenico Scarlatti bem em particular. A clareza da execução, os *tempi* rápidos entendidos nessa visão pianístico-virtuosística da produção de Scarlatti, dão às interpretações da pianista essa verve scarlattiana, mas havendo um sentido amplo da tecladística de Carlos Seixas. Seria possível supor que essa compreensão tenha maravilhado Kastner ao verificar, através dos dedos voltados à virtuosidade e à elegância dos contornos fraseológicos realizados pela pianista, um outro extraordinário valor inerente na obra de Seixas, não se descartando igualmente a possibilidade do musicólogo ter pensado a comparação qualitativa entre Scarlatti e Seixas, entendendo-se o conhecimento prévio de Kastner quanto às interpretações

¹⁸ As Sonatas mencionadas foram editadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, Coleção Portugaliae Musica em 1980 e 1992, sendo 25 e 80 Sonatas respectivamente. A título de exemplificação mais direta, 15 Sonatas de Carlos Seixas fizeram parte do programa por mim apresentado no dia 3 de Junho de 2004, na Biblioteca Joanina, durante o Colóquio *Carlos Seixas - O tempo e a Música*, promovido pela Universidade de Coimbra.

notáveis de alguns pianistas da obra do compositor napolitano. Frise-se que o ilustre pesquisador partira das fontes manuscritas realizadas por copistas e que, como cravista, ao executar as mesmas obras, devido aos próprios recursos do instrumento, e às tendências estilísticas reconstituídas, concebera andamentos mais cômodos. E pareceria não haver muitas dúvidas de que, em determinado sentido, a virtuosidade pode chegar a *éblouir* o ouvinte, o que, numa inteligência privilegiada como a de Kastner, pareceria ter acontecido, no caso da brilhante interpretação de Blumental.

Aprenderíamos como consequência que Carlos Seixas ao piano, apesar da redescoberta relativamente recente na primeira metade do século xx, teria se beneficiado, por analogia, de toda a tradição que acompanhou o repertório cravístico do pianoforte ao piano.

As Sonatas para tecla de Carlos Seixas apresentam certa desigualdade, devido inclusive às várias categorias de alunos que orientou, do aprendiz menos capacitado a alguns que teriam certamente méritos como intérpretes. Ao se pensar em Carlos Seixas, é sempre lembrado um determinado aspecto tardio de sua produção, devido ao fato de ter nascido cerca de vinte anos após os grandes compositores para tecla já mencionados. Contudo, frise-se, seria bom lembrar que Seixas morre em 1742, sendo que dois anos após Johan Sebastian Bach escreveria o segundo livro do *Cravo Bem Temperado* e, em 1747, Jean-Philippe Rameau, *La Dauphine*. Esses exemplos dão o sentido da coetaneidade na obra do compositor conimbricense.

Nessa imensa analogia que se estende à interpretação dos autores que compuseram para cravo na primeira metade do século xviii, guardando-se as distintas diferenças estilísticas entre J. S. Bach, J.-Ph. Rameau e D. Scarlatti, pode-se verificar que a obra de Seixas se diferencia por tipicidades que vão do talento inerente do compositor ao aspecto geográfico, incluindo-se, neste, aspectos que poderiam estar ligados à índole lusíada. Seixas, como todo grande autor que se diferencia pela qualidade, tem um idiomático técnico-tecladístico pessoal, inerente só a ele. A ideia que impulsiona a criação e que por sua vez transmite a obra acabada para o papel pautado é única. Conhecendo-se Seixas, sabe-se que é Seixas. Há aquilo que podemos considerar como a impressão digital de um autor de mérito. A tipicidade é só dele.

Entendendo-se que a ideia musical é o resultado de tantos fatores influentes, que vão de todo um acervo cultural adquirido ao longo da trajetória, assim como do olhar e dos ouvidos atentos àquilo que interessa ao compositor, tornar-se-ia compreensível que a obra feita sofra esses impactos. Acrescentando-se o fato de Seixas ter sido um intérprete respeitado, chega-se à escrita técnico-tecladística, diferente da estabelecida por Domenico Scarlatti para os seus dedos e para aqueles de sua discípula real e privilegiada cravista, Infanta Maria Bárbara. Pareceria plausível considerar que muitas das passagens as mais complexas na obra para instrumentos de tecla de Carlos Seixas possam ter sido escritas para os seus dedos e não para aqueles de seus alunos de níveis irregulares. Essa particularidade, quando das dificuldades técnico-tecladísticas em sua obra, poderia explicar a complexidade de muitas dessas passagens, que não resultam necessariamente naturais, entendendo-se por natural uma passagem que logo é captada pelos dedos, fluindo com facilidade. Após a partida de Scarlatti, Seixas teria um diálogo à altura? Não teria pois estabelecido em muitas Sonatas rápidas um código próprio, que para ele funcionava muito bem? A qualidade de uma escrita que servisse aos virtuosos basicamente é uma das identidades em Scarlatti. Dir-se-ia que, na obra do compositor napolitano, a escrita técnico-tecladística tem a adequação direta, adaptando-se aos dedos com maior naturalidade, comparando-se à de Seixas. Esse dado não implicaria que sonoramente a escrita de Carlos Seixas tenha uma consequência menos favorável, pois resulta, na realidade, no nível do que de melhor se escreveu para cravo.

Acreditamos que a obra para instrumentos de tecla de Seixas tenha uma adequação plena ao piano, mercê de qualidades inerentes a este. Independentemente dos aspectos já aludidos, que contagiaram a partir do início do século XIX todo o repertório para cravo, no qual os *tempi* já citados, que ao correr do século sofreram a influência de outros *tempi* românticos mais acelerados, observa-se que alguns outros fatores aplicáveis nas obras dos cravistas interpretadas ao piano poderiam ter uma melhor adaptação neste instrumento, sobremaneira na obra de Carlos Seixas. Poderíamos considerar como essenciais dois aspectos observados por Kastner em seu livro Carlos de Seixas de 1947: a ornamentação mais discreta, comparando-se à de seus ilustres coevos, devido ao desconhecimento do compositor português da

rica ornamentação dos estrangeiros e a preponderância bem acentuada da mão direita sobre a mão esquerda, característica, segundo Kastner, das Sonatas de Scarlatti compostas em Portugal. Se considerarmos outros sinais ou expressões, fixados ou não na partitura, mas que seriam fundamentais na interpretação no romantismo, poderíamos incluir a própria flutuação de andamentos, que encontraria no rubato um avatar que se expandiria como um leque nas interpretações das obras dos autores do século XIX. O rubato teria influência, igualmente, na interpretação do repertório cravístico interpretado ao piano.

Ao mencionarmos os fatores geopolíticos, gostaríamos de salientar que entendemos a obra de Seixas como única e diferenciada daquela produzida por seus coetâneos, inclusive Scarlatti. Num outro contexto geográfico, na Espanha o cravo não teria sido cultivado à altura durante o século XVIII, sendo que Joaquin Nin chega a afirmar em 1925 que os músicos espanhóis do período mediocrementemente cultivaram o cravo. Contudo, pianistas têm frequentado as obras de compositores como Padre Antonio Soler (1729-1783) e Mateo Albeniz (1760?-1831) mais intensamente. Estes autores são bem posteriores a Carlos Seixas, sendo que Soler escreveria para cravo e posteriormente para pianoforte, verificando-se, pois, que a produção para teclado de Carlos Seixas é ímpar na península ibérica nesse período.

Na obra específica do compositor coimbrão há determinados ingredientes que pertencem à alma portuguesa, só a ela, fato claramente identificado nos andamentos bem lentos. Não estaria Seixas longe do que ouve ou sente pelas ruas lisboetas. Sob outra égide, determinadas terminações em andamentos rápidos poderiam ser entendidas como características da música portuguesa não erudita, como nas Sonatas nº 46 em Sol maior, nº 68 em Lá menor e muitas outras. A somatória desses atributos faz com que, ao piano, novas possibilidades possam ser aproveitadas.

Quanto às Sonatas de Seixas, Kastner refere-se à mão direita preponderando sobre a esquerda. Pode-se, contudo, entender hoje, ao piano, a presença de baixos caminantes executados pela mão esquerda, muitas vezes, verdadeiros centro tonais, o que dá às Sonatas tipificadas uma outra dimensão, ou seja, as fundamentais passam a ter todas as possibilidades da dinâmica e da acentuação. Sempre é bom lembrar conceitos do *Traité de*

l'Harmonie réduite à ses principes naturels de Jean-Philippe Rameau (1722), que em seu artigo primeiro do primeiro livro reitera a importância da fundamental. Em textos outros Rameau ratificará essa posição. Para o piano moderno, a interpretação torna-se, pois, plena de possibilidades sonoras, dimensionando e valorizando os grandes desenhos da mão direita. São muitos os exemplos em que essa prática na prevalência aparente da mão direita mostra-se evidente e teríamos de citar algumas dezenas de Sonatas de Seixas, o que não seria viável no espaço reservado à presente conferência. Contudo, a monumental Sonata nº 10 em Dó maior, com seus 390 compassos, Sonata plena de alternativas, rigorosamente virtuosística, é típica, e nela Seixas emprega uma série de atributos técnico-tecladísticos como escalas, arpejos, rápidos movimentos de terças, técnica paralela ou não dos cinco dedos nas duas mãos, assim como os baixos caminhantes, modulantes, por vezes cromáticos, dando toda a estrutura cantante às flexibilizações da frase. A qualidade única da Sonata nº 10 daria bem a dimensão do sentido do amplo existente em Seixas, que em contrapartida escreve uma dramática Sonata nº 24 em Ré menor de apenas 29 compassos, Sonata esta que bem pode antever determinadas aberturas mozarteanas tão posteriores, e na qual o drama é expressado pelos baixos em semínimas sustentando uma linha ininterrupta e diversificada de semicolcheias da mão direita. Se nas obras mencionadas o papel das fundamentais é essencial e Kastner, em tantas oportunidades, apresenta-as oitavadas, há que se considerar o papel preponderante que, ao piano, terá o pedal. Acreditamos que o mesmo não pode ser entendido como pedalização plena, mas, no caso de Seixas particularmente, há que se ter a consciência de um emprego flexibilizado que recorrerá aos múltiplos matizes representados pelas alternativas $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$ de pedal, sempre tendo-se em mente as ressonâncias proporcionadas pelos baixos, assim como pela condução melódica, esta, tantas vezes configurada por passagens rápidas da mão direita. Chamam a atenção essas fundamentais seixianas, que basicamente ignoram um simples desempenho acompanhador. Em muitos momentos, são elas que conduzem, no estrito sentido, o caminhar fluente e rápido, quando é o caso, das passagens da mão direita. Um diálogo nítido pode ser observado na esplêndida Sonata 78 em Si bemol maior, entre os compassos 70-75, em que a mão direita, no desenho ininterrupto

de semicolcheias, tem a imitação instantânea das oitavas em colcheias da mão esquerda. Para o pianista, em muitas das passagens em Sonatas de Seixas, há a possibilidade do amplo entendimento do que se convencionou chamar de nota pedal, a criar atmosfera única no todo da passagem, nessa conservação da *pedal note*, expressa na mão esquerda, inequívoca, apesar das transformações realizadas pela mão direita.

A variedade das opções empregadas por Seixas, sob outro aspecto, evidencia em muitas das Sonatas a participação ativa das duas mãos, num verdadeiro sentido ambidestro. Como exemplos marcantes há as Sonatas nº 34 em Mi maior, ou a Sonata nº 27 em Ré menor e tantas mais. Conhecedor de todos os recursos técnico-tecladísticos, como o emprego das notas repetidas ou do cruzamento das mãos, Seixas demonstra, em Sonatas como as de números 46 e 47 em Sol Maior ou a de nº 50 em Sol menor, essa frequência absolutamente à vontade nesses desenhos mais complexos para os dedos.

René Descartes em *Abregé de Musique – Compendium Musicae*, datado de 1618-19, escrevia sobre o som e a música:

“Sa fin est de plaire, et d’émouvoir en nous des passions variées”

E um século após, François Couperin, no prefácio do primeiro livro de *Ordres*, em 1713, observava:

“j’aime beaucoup mieux ce qui me touche, que ce qui me surprend.”

Ao lermos as 105 Sonatas de Seixas, chamou-nos a atenção uma constante que ocorre quase sempre na segunda parte dessas majoritárias sonatas bipartidas, ou seja, uma espécie de “culminância emotiva”. Sem entrarmos em pormenores que certamente envolveriam a tão decantada secção áurea, tenderíamos a acreditar tratar-se de uma subjetividade à qual Seixas se inclina, conscientemente ou não, basicamente entre o início da segunda parte dessas sonatas em um movimento – quando basicamente há a modulação em sentido inverso – à secção intermediária desta. Se o intérprete constatou, conscientemente ou não, essas “culminâncias”, haveria que se pensar em como tratá-las. Pianisticamente, através de pequenas ou médias flexibilizações

agógicas, a causarem uma leve alteração de andamento em um ou no máximo em pouquíssimos compassos. Esse procedimento não caracteriza propriamente um rubato, mas sim o que Claude Debussy tanto utilizou, e que bem denomina *cédez*, ou seja, a diminuição do andamento, um degrau a menos, diríamos, para logo após retomar-se o andamento inicial. Neste caso, não se trata de um *ritenuto* ou *ritardando*, mas desse patamar diferenciado no instante do acontecido. Lembremos que esse atributo seria integrante de uma tradição pianística aplicável quando do repertório cravístico.

Girdlestone entende Rameau melhor ao piano, como mencionamos anteriormente. Carlos Seixas ao piano possibilita a escuta de um compositor que em tantos momentos esteve bem a frente de seu tempo histórico. Seria possível entender que o isolamento geográfico, já citado, em que viveu durante toda a vida propiciasse a elaboração “laboratorial” de uma técnica muito pessoal. A falta de relacionamento com outros cravistas de renome e o contato com Domenico Scarlatti durante a estada deste em Lisboa poderiam, para uma mente privilegiada como a de Seixas, ter sido o motivo da elaboração livre de formulações técnico-tecladísticas, longe de qualquer crítica, elogio ou censura de possíveis concorrentes à altura. Seria essa criatividade em lidar com os materiais uma das bases seguras da grande originalidade da obra para teclado de Carlos Seixas.

Felicja Blumental realizou gravações antológicas da obra de Seixas. Disséramos que o modelo scarlatiano de interpretação estaria presente. Contudo, numa visão hodierna, a modernidade de sua escrita, a antevisão de um tecladismo original e amplo, a utilização racional da movimentação dos baixos, a “aplicação agógica” entre outros atributos, proporcionam ao pianista uma outra compreensão da obra. A tradição pianística lá está, a leitura – como vimos anteriormente na referência às mutações interpretativas da execução dos cravistas ao piano nos séculos XIX e XX –, esta, sofreria as consequências de outras mutações relacionadas à própria interpretação. Nesse item, incorporemos gosto de época e estilo.

Mais de setenta anos após o redescobrimento, Seixas continua um quase ignoto para os intérpretes e para aqueles que escrevem textos sobre autores e repertórios e que teriam, no mínimo, o dever e a obrigação de um conhecimento descentralizado do eixo dos países que mantêm a “tutela” do que

deve ser conhecido ou ouvido. A ausência de Carlos Seixas é uma lacuna, no mínimo, constrangedora. Será necessário um grande esforço de todos nós, intérpretes e musicólogos, no sentido de divulgar aos quatro cantos a obra do ilustre compositor português.

O que se nos afigura extraordinário e esperançoso é haver espaço suficiente para o ótimo entendimento da obra de Seixas ao cravo, ao órgão ou ao piano. Os três instrumentos têm vidas independentes e podem conviver pacificamente em prol de uma causa maior e única: a difusão da extraordinária produção para teclado do compositor conimbricense. Muito bem cuidou a coordenação científica deste Colóquio, na figura do respeitado musicólogo e professor desta Universidade, José Maria Pedrosa Cardoso, da apresentação da obra para teclado de Carlos Seixas em recitais diferenciados, privilegiando os três instrumentos: órgão, cravo e piano. Enquanto não estiver justamente conhecido e interpretado nas principais salas de concerto do mundo, uma falta irreparável estará a ser perpetrada. Será possível entender que o passo a mais proporcionado neste Colóquio seja uma semente da esperança. Portugal tem de quem se orgulhar, e muito, num período em que pontificaram colegas ilustríssimos de Carlos Seixas, como J. S. Bach, G. F. Haëndel, J.-Ph. Rameau e D. Scarlatti, cujas obras não superam muitas das criações do ilustre compositor conimbricense. Comemoremos festivamente o tri-centenário do grande Carlos Seixas.

2004: In *Carlos Seixas, de Coimbra – Ano Seixas* – Exposição Documental. Coimbra, Imprensa da Universidade, págs. 55-68.

(Página deixada propositadamente em branco)

FRANCISCO DE LACERDA – O AÇORIANISMO UNIVERSAL

Na medida em que o compositor açoriano Francisco de Lacerda revela-se, a partir do labor de outro açoriano, o musicólogo José Manuel Bettencourt da Câmara, parte significativa representada pelos segmentos que constituem o todo, como: acervo composicional, correspondência competente do autor e de seus destinatários igualmente ilustres, textos oriundos do debruçar eclético cultural, biografia penetrada pela documentação iconográfica possibilitadora da captação de ambientes intelectualizados ou não; melhor se poderão compreender determinados passos percorridos pela Cultura e pela música, em particular, dos Açores e de Portugal.

Quando Francisco de Lacerda deixa as Ilhas, em 1886, a fim de aperfeiçoar os estudos no Continente e, mais tarde, em Paris, as formações básicas psíquicas da infância e da adolescência mostravam-se experienciadas, açorianamente por inteiro. Essas marcas dos primeiros lustros não abandonarão o notável filho da Fragueira.

Ao partir para Paris, em 1895, os caminhos percorridos por Lacerda durante essa fase, que se diria fundamental quanto às preferências conscientemente eleitas, alguns dos mais ilustres mestres que ventilavam a estética que se distancia de determinados atributos românticos, cruzam a sua trajetória. Quando conhece Debussy, e mesmo antes de, a aura deste, que é indubitavelmente o personagem principal da música francesa de seu tempo, já se mostrava evidente e detectável em algumas das obras mais marcantes de Lacerda. Contudo, em todo o seu percurso como compositor, mesmo no período em torno do qual a amizade com Debussy estreita-se (1904-1908), há no criador açoriano a compreensão e a absorção, sim,

de determinados ingredientes do autor de *Pélleas*, mas, após filtramento, este captar retorna ao papel pautado diversificado, passível de uma detecção informativa, porém pessoal. Dir-se-ia que a ideia – esta noção abstrata, onde os acervos de cada um emergem –, ao se tornar criação no ato de escrever, ganhará a força maiúscula do estilo definido e identificável. E é este um dos traços marcantes de Lacerda, o estilo próprio, contemporâneo do que mais contemporâneo se fazia em Paris, quando o desvio da longa duração se fez necessário ao rejeitarem os compositores gauleses o *desenvolvimento*, talvez, a partir de um inconsciente contrário às tendências germânicas. Resulta em autores como Debussy, Fauré, Satie, Chausson, Duparc, Chabrier a frequência à peça de curto fôlego, sobremaneira nas obras para piano ou canto e piano. Francisco de Lacerda, que comungaria com o ideário musical francês, não só evita a não permanência à duração prolongada, mas mantém-se fiel à extrema concisão, e nesse princípio voltado à síntese, expõe uma requintada qualidade, da qual seria um apologista, como observa: “(...) e, mais uma vez fica demonstrado que, em Arte, é a qualidade e não a quantidade o que afirma o supremo valor que conduz à posteridade”, quando, ao escrever ao amigo Henry Duparc, na realidade, estabelece os seus próprios parâmetros. Haveria em Lacerda um autor econômico quanto à quantidade de obras, e mesmo ao número de compassos a cada peça destinado, tendo como consequência a presença quinta-essencial que possibilita à criação o dizer o necessário no *multum in minimo*.

Se no futuro próximo, Francisco de Lacerda terá como um dos sustentáculos para a sua divulgação, em termos mundiais, estar ombreado a Debussy, sem a qualidade isto seria impensável. Importante considerar diferenciações quanto ao social em Debussy e Francisco de Lacerda. O compositor francês vem de família pequeno-burguesa e se seus pais não ascenderam a uma posição social média, conservaram em acréscimo condições culturais precárias. O músico da Ilha de São Jorge, sem pertencer a uma linhagem açoriana abastada, tem em seu pai João Caetano – as cartas deste ao filho são testemunhos de uma visão cultural e de um cuidado com o vernáculo insofismáveis – um cidadão que exercia a ética e a moral no senso mais abrangente. Para Francisco de Lacerda, o “aristocrata” – assim o define o seu aluno e sucessor na regência da orquestra de Montreux, Ernest

Ansermet – existe por meio de uma educação embasada na tradição e no culto aos vultos que excederam através do pensamento. Quanto a Debussy, há sim, um olhar aristocrático, essa aspiração de vir a ser que resultaria, no caso, no amalgamar da genialidade e da preferência, esta através de eleição voluntária e espantosamente acertada. Não atingira a maturidade e convivia com os mais importantes poetas, literatos de seu tempo, aqueles que viriam a permanecer na História, como Verlaine, Mallarmé, Pierre Louÿs, ou de artistas plásticos como Toulouse-Lautrec, Rodin, Whistler, Odilon Redon, entre tantos outros.

A aproximação de Debussy, a admiração deste pela *Danse du Voile* de Lacerda, além da simples escrita, a trajetória do compositor açoriano quando do assimilar processos debussinianos de maneira natural e não intencionalmente, são laços que dimensionam a textura musical do autor das *Trente-six histoires pour le amuser les enfants d'un artiste*. Essa identidade extrapolaria para o futuro, sendo inclusive introduzida por Vitorino Nemésio em *Mau Tempo no Canal*, ao incorporar, como lembrança, Francisco Lacerda entre os personagens de seu ideário fictício, executando ao piano dois dos Prelúdios de Debussy: *Ce qu'a dit le vent d'Ouest* – na verdade *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, mínimo equívoco do notável escritor açoriano – e *La Cathédrale engloutie*. Um dos personagens do livro, Mateus Dulmo, diria inclusive: “O Lacerda que é bom para músicos futuristas...”. Impossível dissociar Francisco de Lacerda de Debussy. Bettencourt da Câmara já observara ter sido a amizade de Debussy para com o compositor açoriano uma das glórias de Lacerda.

Um dos problemas que se colocam quanto ao compositor açoriano é a frequência à titulação francesa. Lembre-se que o seu pai, João Caetano, faz penetrar em suas cartas ao filho latinismos, francesismos e outros. A formação definitiva em França, o contacto como regente de orquestra em Montreux, Nantes e Marselha ratificam a permanente visitaçã à língua francesa. Seria essa atitude um fato que poderia minimizá-lo quanto à posteridade? Certamente não. Vivendo em centros mais importantes da Europa, veste a titulação simbolista na língua majoritariamente professada pelos que o cercam. Quando nas *Trente-six Histoires...* anexa textos sugestivos em francês. Contudo, há presente na concisa obra de Francisco de Lacerda os princípios básicos de um nacionalismo que ocorre atavicamente,

proporcionando uma das diferenças entre ele e os franceses nativos. São inúmeras as páginas, em sua obra pianística, onde se distingue o canto do povo português revisitado, anteriormente guardado em seu mundo interior desde a mais tenra infância vivida como ilhéu. Essa atitude faz com que, em inúmeros exemplos, as melodias criadas por Lacerda revistam-se de um popular, em que as harmonias que as estruturam as tornam únicas na produção portuguesa. Dir-se-ia que as palavras de Lacerda quando das notas nos *Souvenirs*, referindo-se à sua infância e adolescência, “O horizonte sem limites...”, traduzem parte substancial do seu próprio eu. Esta presença do seu passado, que aflora na produção – “Do povo para o povo”, como escreveu nas Trovas –, é marca fundamental em Lacerda. O povo, esse atavismo por vezes presente no ideário de um autor, “realiza” nas aplicações criadas por Lacerda, uma catarse depurada e o compositor, por sua vez, uma “etnografia” musical diferenciada. O universal em Lacerda – poder-se-ia parafrasear Vitorino Nemésio, ao dizer de Antero de Quental, “a olímpica universalidade de Francisco de Lacerda” – passa pelo nacional, sem traumas, consciente, dir-se-ia um prolongamento de sua própria natureza.

Há, portanto, de se distinguir atitudes diferenciadas quanto ao universal. O notável pintor micalense Domingos Rebelo (1891-1975), conhece o movimento modernista francês, ao estudar em Paris, mas ao regressar aos Açores, estará voltado à prospecção, em pintura académica, de um precioso levantamento etnográfico de cenas que deverão desaparecer com o acelerar desta civilização tecnológica. Em 1936, o pensador alemão Walter Benjamin já detectava, em *O Narrador*, que não se morria mais em casa e sim em hospitais, em leitos brancos, iguais na sua alveabilidade. Domingos Rebelo, em *Viático*, realiza toda a dimensão ritualística do trágico domiciliar e imortaliza uma cena que a exactidão de uma foto documental não atingiria. O atávico desse dramático registro açoriano expresso na tela mencionada é penetrado pelo instante mágico da acção captada pela sensibilidade do pintor. Não teria uma possível adesão ao modernismo e a fixação em Paris, se definitiva, tornado Domingos Rebelo mais um dos estilísticos de seu tempo, apenas? A insularidade assumida quando do regresso e, posteriormente Lisboa, não abriram a perspectiva da observação de costumes a esse artista, que perdurará pelo drama-trágico que imprime aos rostos sofridos de todo um povo, sob a

carga do imprevisto? Sob outra visão, não se situaria o escultor micalense, igualmente, Canto da Maya (1890-1981), através de formas estudadas e leveza própria da cultura eclética assimilada – o que acarretaria o percorrer outros caminhos do ideário criativo – um universal também?

Poder-se-ia dizer que, em Lacerda, as duas tendências totalizantes fundem-se. De um lado, essa presença da identidade de um povo, metamorfoseada é certo, por vezes; sob ângulo outro, a filtração do que de mais hodierno estava sendo pensado em centro-espço da turbulência criativa, Paris da passagem do século. Montreux, Nantes, Marselha, Lisboa, sul da Europa e Turquia apenas dimensionam o universal lacerdiano.

“O horizonte sem limites...”, a mesma necessidade imperiosa que leva ao questionamento e que possibilita a epopeia dos navegadores. Em Francisco de Lacerda coadunam-se dois possíveis contrários para um amálgama definitivo. Quando da insularidade emigra e incorpora-se ao meio. Na diáspora, sem perder os vínculos às origens, após as captações assimiladas, digeridas, devolve à comunidade em forma acabada, criações seletivas, estas plenas de olhares e escutas as mais diversas. E Francisco de Lacerda é pleno do açorianismo universal.

2002: In Quarto Crescente - Suplemento Cultural. Angra do Heroísmo. A União, nº 277, 26/3, pp. 5-6.

(Página deixada propositadamente em branco)

CLAUDE DEBUSSY E FRANCISCO DE LACERDA: CORRESPONDÊNCIAS SONORAS

As relações entre Francisco de Lacerda e Claude Debussy durante os primeiros anos do século XX são conhecidas basicamente através de vários segmentos: a correspondência entre os dois músicos, o estudo comparado das *Danses Sacrées* compostas em períodos bem próximos, e obras do compositor francês dirigidas pelo compositor e regente português nascido na ilha de S. Jorge, nos Açores.

Em 1904, uma peça de Francisco de Lacerda recebeu prêmio no concurso organizado pela *Revue Musicale*. Esse periódico propunha para o certame “uma dança para piano, na métrica a cinco tempos, com dimensão de quatro páginas de nosso Suplemento. Prêmio: 500 fr. Presidente da Comissão: M. Claude Debussy¹⁹”. O comentário, publicado no mesmo número da *Revue* foi muito elogioso e deve ter agradado a Lacerda, que enviara sua obra, *Danse du Voile*, sob o pseudônimo de *Simplicissimus*:

“Esta composição foi selecionada imediatamente em primeiro lugar pelos méritos que os leitores da Revista saberão apreciar em breve. Primeiramente, a ideia da peça é clara e nitidamente na métrica a cinco tempos; os motivos apresentam-se expressivos tendo plasticidade, as proporções são justas, a escritura é sóbria e não se percebe jamais o academicismo. Segundo expressão de M. Debussy: ‘*c’est de la musique aériée*’. Consequentemente, o prêmio foi atribuído a essa composição. Autor: M. de Lacerda²⁰”.

¹⁹ In: *La Revue Musicale*. Paris, 15 de Março de 1904, nº 6, p. 155-156.

²⁰ *Ibid.*

Exemplo 1 - *Danse du voile* (cps. 8-11)

Modérément (♩ = 98)

Exemplo 2 - *Danse du voile* (cps. 39-43)

Debussy, ao compor as suas *Danses pour harpe chromatique ou piano et orchestre à cordes* logo após a peça de Lacerda, lembrar-se-á do tema e do título da *Danse du voile – danse sacrée*, de Francisco de Lacerda²¹. Segundo Ernest Ansemet, Debussy teria convidado Lacerda para sua casa e ter-lhe-ia dito:

²¹ É bem provável que Lacerda tenha tido encontros com seu amigo Debussy a respeito da harpa cromática – fato que poderia influenciar a destinação instrumental das *Danses* de Debussy. Nesse período, Lacerda “[...] foi encarregado por M.G. Lyon de dar um curso de conjunto aos alunos das classes de harpa cromática.” (*La Revue Musicale*, nº 7, 1º de Abril de 1904, p. 178, extraída de uma breve biografia sobre Francisco de Lacerda). As *Danses* de Debussy, frise-se, foram dedicadas a Gustave Lyon.

“Eu aprecio tanto sua composição que gostaria de aproveitar alguma coisa. Você me autoriza^{22?}”

Houve outras manifestações de admiração de Debussy para com seu amigo português, a quem ele teria dado igualmente “conselhos de amigo”, mas nem tão diretos. A par dos elogios sobre a *Danse du voile – danse sacrée*, Debussy emitiria sua opinião sobre Lacerda em uma de suas cartas. Recomenda-o a Albert Carré como “um músico sólido e com experiência que poderá prestar serviços efetivos em tudo que concerne coros, orquestra etc²³.” Debussy confiaria a Lacerda a revisão da partitura das *Fêtes de Polymnie*, de Jean-Philippe Rameau, no projeto da edição das obras completas empreendido pela Casa Durand. Seria necessário evocar o prefácio que o compositor francês se propôs escrever para a pesquisa elaborada por Lacerda sobre o folclore português, sugerindo até o título *Chants et danses d’un petit peuple oublié*²⁴.

Mercê dos apoios de Debussy, Vincent D’Indy e da família de Ernesto Ansermet, Francisco de Lacerda obtém o lugar de regente do Kursaal de Montreux em 1908. Após a nomeação, o autor do tríptico sinfônico *La Mer* escreve ao seu amigo de maneira um tanto quanto irônica: “sob outro aspecto, não lhe parece melhor respirar o ar de Montreux ao invés do perfume de sacristia que exala da ‘Schola’^{25?}”

No que concerne às *Danses sacrées* dos dois compositores, os biógrafos entendem que foi apenas nessa circunstância que Lacerda exerceu uma certa influência sobre Debussy²⁶. Contrariamente, o exame do acervo de Lacerda revela que o músico açoriano debruçou-se pormenorizadamente sobre certas passagens de Debussy. Deduzimos que, apesar da produção composicional

²² José Bettencourt da Câmara. *Francisco de Lacerda musicien portugais en France*. Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1996, pg. 42.

²³ François Lesure. *Claude Debussy, biographie critique*. Paris, Kliecksieck, 1994, pg. 282.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Carta datada de 5 de Setembro de 1908, sábado. Claude Debussy, *Correspondance 1884-1918*, reunida e anotada por François Lesure. Paris, Hermann, 1993, p. 242. Debussy referia-se à *Schola Cantorum* de Paris, pela qual não nutria entusiasmo.

²⁶ Edward Lockspeiser, sem mencionar Lacerda, observa “curiosas influências espanholas e portuguesas” nas *Danses...* de Debussy. Edward Lockspeiser. *Claude Debussy*. Paris, Fayard, 1980, pg. 261.

reduzida de Lacerda, o que obliteraria sua projeção, pode-se detectar a influência do mestre francês sobre sua obra. As edições de suas composições são recentes²⁷. Algumas razões podem explicar a *opera omnia* de pequenas proporções: a diversidade das atividades musicais de Lacerda e problemas concernentes à sua vida privada. Ernest Ansermet, que foi seu discípulo de direção de orquestra, constatou, após elogios ao músico português como regente de alta qualidade, uma total falta de disciplina de seu mestre relacionada a si mesmo, atitude que teria consequências sobre sua carreira de compositor²⁸. É necessário salientar que a principal atividade de Lacerda foi a de regente de orquestra, granjeando-lhe uma grande respeitabilidade. Em consequência, teve numerosas viagens no desempenho profissional²⁹.

Pode-se detectar em Lacerda compositor – como em tantos outros seus coetâneos – influências mais ou menos acentuadas de diversos autores. Um compositor faz suas escolhas, tem seus eleitos e traços de ascendentes ou coevos podem ser encontrados objetiva ou subjetivamente. No pequeno *corpus* de sua produção composicional encontram-se certos eflúvios de outros músicos, particularmente de Claude Debussy.

O *métier* de regente de orquestra foi determinante para sua concepção pianística. Se a influência do Grupo dos Cinco, sobretudo aquela de Moussorgsky, pode ser captada em algumas de suas peças, influência igualmente sentida em compositores franceses como Ravel, Fauré, Satie e preferencialmente Debussy, não se apreende, sob outra perspectiva, traços dos grandes compositores clássicos na pequena produção destinada ao piano do compositor nascido na Ilha de São Jorge.

Considerem-se inicialmente as relações de Lacerda com Satie e Ravel. Nas *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* há o prazer do músico na inserção de epígrafes carregadas de fino humor e ironia, além

²⁷ Foram publicadas: *Trovas para canto e piano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973; *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* para piano, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986; Obras para piano, Coleção “Fontes Musicais Açorianas”, vol. II, Açores, Governo Regional dos Açores, 1997.

²⁸ Ernest Ansermet. *Écrits sur la musique*. Neuchâtel, À la Baconnière, 1971, pg. 16-17.

²⁹ Os mais notáveis solistas do período tocaram sob a direção de Lacerda no Kursaal, em Nantes, em Marselha e em Lisboa: Alfred Cortot, Arthur Schnabel, Édouard Risler, Eugène Ysaÿe, Jacques Thibaud, Marguerite Long, Ricardo Viñez e tantos outros. O repertório do músico açoriano estendia-se de Haydn a Wagner, com predileção pelo repertório russo e francês da segunda metade do século XIX.

de indicações precisas quanto ao argumento de certas peças, que podem fazer lembrar o coetâneo Satie. Malgrado as diferenças consideráveis entre as linguagens musicais dos dois músicos, que se conheciam desde a mútua frequência junto à *Schola Cantorum*³⁰, detectam-se em Lacerda resoluções abruptas e “encadeamentos” imprevistos, encontráveis em Satie. Exemplo claro e bem representativo, sob todos os aspectos, apresenta-se em *La Pieuvre* de *Sports et Divertissements* de Satie, datada de 1911, e na peça a ter o mesmo título e fazendo parte das *Trente-sis histoires*³¹. Há, contudo, uma mais acurada condução da escritura musical no compositor açoriano de maneira constante.

Procedimentos musicais também aproximariam Lacerda de Ravel. Podem-se efetuar comparações no universo onomatopaico existente na criação dos dois músicos. O bestiário de Lacerda é doméstico ou a não aparentar ferocidade. Se semelhanças musicais são evidentes em algumas concepções da harmonia, saliente-se uma aproximação entre *Aux Noces de Paons* – das *Trente-six histoires* de Lacerda – e *Paon*, primeira das *Histoires Naturelles* de Ravel sobre poemas de Jules Renard³².

Haveria, pois, aspectos comuns na linguagem de Lacerda e compositores como Moussorgsky, Ravel, Fauré, Debussy, Duparc. Todavia, outro elemento intervém em um certo número de peças de Lacerda: o canto folclórico de Portugal, seja ele originário de determinada região, seja elaborado pelo autor.

³⁰ Louis Laloy observa que “pelo fato de não terem praticado a harmonia, todos os músicos que estudaram na Schola Cantorum, mesmo aqueles que se notabilizaram, sofreriam de uma *gaucherie* característica no encadeamento dos acordes e na modulação” (Louis Laloy, *La musique retrouvée*, Paris, Plon, 1928, p. 77-78).

³¹ Os dois polvos comem suas vítimas. O caranguejo é devorado de lado na criação de Satie. Após ter comido o crustáceo, o octópode “bebe um copo de água salgada para se refazer”. Em Lacerda, um pequeno peixe dourado faz suas evoluções e é observado pelo polvo, que o devora também, retornando em seguida ao seu esconderijo. Através da eliminação das sonoridades, só um si grave é mantido e “se percebe apenas um olho fosforescente e diabólico”.

³² As duas peças tem como tema o casamento. Em Ravel, “sem pressa e nobremente”, em Lacerda “à maneira dos pavões – auto suficiente, presunçoso, avantajado e arrogante (mas assim mesmo, com certa nobreza e melancolia)”. Independentemente das semelhanças de escritura, nota-se a presença de glissandos em *PP* em Lacerda e glissando, também em *PP* nas duas mãos e em sentido contrário, em Ravel no momento em que o pavão ergue sua cauda.

De todos os compositores eleitos por Lacerda, Debussy se apresenta como aquele que exerceu maior influência. A admiração foi construída progressivamente. A acolhida de *Pelléas et Mélisande* em 1902, o episódio das Danças e a grande notoriedade de Debussy permitem concluir que essa relação amigável e musical deveria agradar a Lacerda.

Em muitas obras para piano, o músico açoriano lembrar-se-á de processos caros a Debussy. Quando distante de Paris, o debruçamento aprofundado de Lacerda sobre as partituras do criador de *Images* já não seria evidência desse respeito? Contudo, seria nas *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*, escritas entre 1902-1922³³, que o universo lúdico dos dois compositores encontra o parentesco maior³⁴.

Francisco de Lacerda conservava em sua biblioteca várias partituras editadas de Claude Debussy, notadamente *Children's Corner* e *La Boîte à Joujoux*³⁵. Considerando-se que a maioria das peças das *Trente-six histoires* foram compostas tardiamente, entende-se que não teria sido o acaso o responsável pelas intenções lúdicas de Debussy como estímulo para Lacerda. O compositor francês apresenta essas duas obras com um humor encontrável em seu colega português igualmente. Essa influência se apresenta assimilada e filtrada num estilo pessoal, em peças curtas de configuração rigorosa sob o aspecto formal. Verdadeiras miniaturas lacerdeanas.

³³ Bettencourt da Câmara menciona que as primeiras histórias foram compostas em 1902 em Paris; mais tarde, em 1907, outras peças foram escritas na Suíça e a maior parte em Lisboa (José M. Bettencourt da Câmara, *A Música para Piano de Francisco de Lacerda*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Coleção Biblioteca Breve, 1987, p. 96). A imprecisão cronológica de certas peças da coletânea não elimina a presença constante dessa influência duradoura, tampouco descarta a correspondência sonora que existiu em determinado momento nas trajetórias dos dois músicos.

³⁴ Em estudo anterior abordei o universo infantil de Debussy e suas afinidades com a música de Moussorgsky, tão admirado pelo músico francês, mormente em obras como o ciclo de canções *Quarto das Crianças* e os *Quadros de uma Exposição* de um lado e *Children's Corner* e *La Boîte à Joujoux* de outro (J.E. Martins, "La vision de l'univers enfantin chez Moussorgsky et Debussy", *Cahier Debussy*, 1985, nº 9, p. 3-16). O conteúdo desse artigo viria explicar que não se pode abordar as *Trente-six histoires de Lacerda* sem o prévio conhecimento daquelas obras de Debussy.

³⁵ Essas partituras estão presentemente depositadas no Museu de Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira dos Açores. Antolhou-se-me, ao visitar o acervo no bem cuidado Museu, que teria havido uma real inclinação de Lacerda pelas obras editadas do compositor francês, que se estendem nesse acervo às criações de 1890 a 1913; portanto, a apreender parte considerável do percurso debussiniano. Entre as obras para piano de Debussy: *Danse, Ballade, Rêverie, Pour le piano, D'un cahier d'esquisses, La Damoiselle Élue* em redução para piano pelo autor, o tríptico sinfônico *La Mer*, os ciclos de melodias *Ariettes oubliées, Chanson de Bilitis, Fêtes galantes*. As inúmeras anotações sobre as partituras atestam o estudo minucioso realizado por Lacerda.

O músico açoriano, ao destinar sua criação para piano, teria sido influenciado pela escritura orquestral. No frontispício de algumas páginas compostas escreve: “eu nada posso conceber sem ouvir a orquestra”³⁶. Seria provável supor que essa percepção instrumental o conduziria, por eleição pessoal, aos procedimentos igualmente acalentados por Debussy: timbre seletivo; atração natural pelas flutuações de movimento e ao *piano* e *pianissimo*, essa tendência nítida às baixas sonoridades, já atribuída a Claude Debussy; o apreço pela extinção dos sons e que leva o compositor, frequentemente, a abandonar as notas de um acorde, deixando, ao final, uma apenas a vibrar até o *minimum* audível, o que implicaria a utilização cuidadosa da pedalização; o emprego constante de intervalos de segundas e de quintas paralelas, a duplicação de canto na oitava, notas que interpenetram os acordes, a homofonia e, por fim, as escalas por tons inteiros. Sob outra égide, as *Trente-six histoires pour amuser les enfants d’un artiste*, mesmo as mais simples nesse aspecto objetivo da técnica pianística, assim como *Children’s Corner* e *La Boîte à joujoux*, não são destinadas aos dedos de um aprendiz. A complementar o quesito comparativo, necessário é observar a importância para os dois compositores dos movimentos lentos e moderados, que abrem um multidirecionamento no campo das sonoridades.

No que concerne às *Trente-six histoires*, Lacerda deixou um manuscrito autógrafa com uma ordem de peças na qual a de nº 31 deveria ser *L’Angora de Debussy*³⁷, enquanto que em *Mon Chien et la Lune*, uma das histórias editadas, Debussy é mencionado na segunda epígrafe criada por Lacerda.

Torna-se relevante insistir sobre as pequenas observações ou sobre as palavras que Lacerda insere na partitura de *Children’s Corner*. Há diversas anotações feitas a lápis concernentes à interpretação e ao próprio conteúdo das intenções e das sugestões gestuais. Entre as indicações, Lacerda acres-

³⁶ J.M. Bettencourt da Câmara, *A Música para Piano de Francisco de Lacerda*, op. cit., p. 41.

³⁷ J.M. Bettencourt da Câmara, *A Música para piano de Francisco de Lacerda*, op. cit., p. 99. Para as edições mencionadas na nota nº 9, B. da Câmara concebeu uma outra organização: teria resolvido os problemas oriundos da concepção de peças previstas que não chegaram a termo, ou que tiveram títulos trocados por Lacerda.

centa uma fermata no fim do sexto compasso de *The little Shepperd*, peça paradigmática para Lacerda. Quanto a *Golliwogg's cake walk*, o compositor “sugere” como título “une poupée”, acrescenta uma fermata à pausa de mínima no quinto compasso e escreve comentários de sua imaginação: “le beau ténébreux...” (cps. 53-54); “um gnome à terre” (cps. 60-61); “sourire, grimace” (cp. 75); “mais la Rose! Les deux” (cps. 79-80); “(changement brusque) et s'éloigne” (cp. 121), “Jette la Rose... et un baiser! (2 mains)” (três últimos compassos). Constatam-se para essa peça indicações próximas de algumas frases do texto original de *La Boîte à Joujoux*. Pareceria provável ter Lacerda escrito essas notas a pensar nos gestos de ballet. Concernente a *La Boîte à joujoux*, inexistente qualquer anotação nesse sentido.

A comparação entre os processos utilizados por Lacerda em suas miniaturas em questão e a linguagem musical de Debussy, sobremaneira aquela referente ao universo lúdico, atesta a amizade entre os dois compositores; favoreceria a correspondência sonora permanente nas composições de Lacerda, que deveria ser entendida como homenagem implícita. Perceptíveis nos domínios do timbre, da atmosfera e da evocação. Não se descarte certa semelhança no procedimento escritural.

Para melhor apreensão, necessário se faz entender aprioristicamente as afinidades de Lacerda com as duas obras de Debussy que Lacerda estuda pormenorizadamente: *Children's Corner* e *La Boîte à Joujoux*.

Na incessante busca a visar timbres seletivos, Debussy utiliza frequentemente acordes perfeitos. Aqueles do segundo quadro de *La Boîte à Joujoux* após a batalha são significativos:

Lent et mystérieux (Mouv^t du début)

Ex 3. *La Boîte à joujoux* (Éd. Durand, p. 31).

Em *Mon Chien et la Lune*, há inicialmente uma segunda epígrafe do punho de Lacerda a evocar o amigo:

*Viens ici! Tai-toi! Que vois-tu?
Des ombres? Chopin? Debussy? Viens ici.
Tais-toi. Ce sont des amis à nous.*

No início da história existem traços de parentesco entre os dois fragmentos, entre os quais, os baixos e em *staccato*:

Assez lent
Avec une certaine naïveté

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a right-hand melody of chords and a triplet of eighth notes, and a left-hand bass line with staccato chords. Dynamics include *ff* and *pp*. The second system continues the melody and bass line, with dynamics *p* and *pp*.

Ex. 4. *Mon chien et la lune* (cps. 1-6)

Na mesma história, distanciamento espacial na tessitura leva às ressonâncias seletivas.

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a right-hand melody of chords and a triplet of eighth notes, and a left-hand bass line with staccato chords. Dynamics include *pp* and 'sourdine'. The second system continues the melody and bass line, with dynamics *pp* and 'sourdine'.

Ex. 5. *Mon chien et la lune* (cps. 25-27)

Essa visão e seu resultado sonoro podem ser observados nas *Feuilles Mortes* do segundo livro de *Préludes*, de Debussy.

68

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score starts at measure 33. The first staff has a piano (p) section marked 'p marqué' and a grand piano (ppp) section. The second staff has a 7-measure rest, followed by a 3-measure rest, and then a piano (p) section. The third staff has a grand piano (ppp) section. Dynamics are marked 'mf' and 'p'. There are various musical notations including slurs, accents, and rests.

Ex. 6. *Feuilles Mortes* (cps. 33-35).

No conjunto das obras de Debussy, a utilização de acordes perfeitos desempenhando função timbrística pareceria evidente em várias configurações do ponto de vista da harmonia, como em *General Lavine*, em certos *Études* (*Pour les agréments* e *Pour les arpèges composés*) e em fragmentos de *La Boîte à joujoux*. Em Lacerda, procedimentos semelhantes são encontráveis em *Mon chien rêve*, *Certain renard*, *L'Oie blanche grasse sentimentale*.

Entre os grandes animais, o elefante é um dos mais queridos pelas crianças. Debussy o introduz entre os personagens de *Children's Corner* e de *La Boîte à joujoux*. Lacerda não se mostraria insensível ao fato e processos utilizados por Debussy serão igualmente caros ao regente português. *Le petit d'éléphant pleure* tem início com frase curiosa: “*Passablement bête et ennuyeux*”³⁸.

³⁸ Como epígrafe para essa peça, Lacerda escreve: “Il pleure car il a fait le vilain, et alors il a été vertement grondé et même un peu battu, il regrette sa maman et son pays et pense à des choses très éléphantines et tristes”. Em 1940, Francis Poulenc saberá extrair outras confidências musicais da obra *Histoire de Babar, le petit éléphant*, de Jean de Brunhoff.

Assez lentement
Passablement bête et ennuyeux

Ex. 7. *Le petit éléphant pleure* (cps. 1-6).

Em *Jumbo's Lullaby* de *Children's Corner*, Debussy compõe:

Assez modéré

p doux et un peu gauche

Ex. 8. *Jumbo's Lullaby* (cps. 1-3)

Tanto no *Pas de l'éléphant*, como no “*mélancolique et traînant*” de *La Boîte à joujoux*:

PAS DE L'ÉLÉPHANT
Très modéré (♩ = 60)
lourd et aimable

DÉFILÉ DES JOUETS. PAS ET DANSES.

Ex. 9. *La Boîte à joujoux* (Ed. Durand, p. 7).



Ex. 10. *La Boîte à joujoux* (Ed. Durand, p.7).

Debussy e Lacerda se apoiam sobre a síncopa, de onde resulta uma sustentação mais longa sobre o tempo fraco. Lacerda não estaria a evocar, no Ex. 7, um “outro” *Do do l'enfant do de Jumbo's Lullaby*?

Em *Le canard qui a mangé des grenouilles*, um procedimento realizado no registro grave do piano, a apresentar um desenho em intervalos de oitavas repetidas com insistência por três vezes, faz lembrar o movimento do baixo de *Jumbo's Lullaby*.

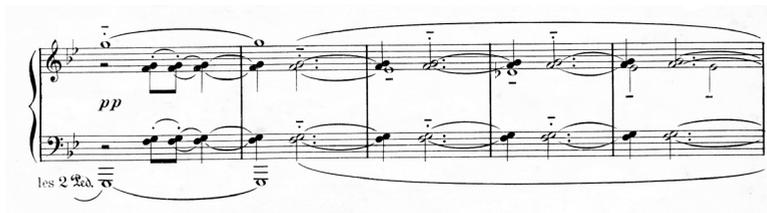


Ex. 11. *Le canard qui a mangé des grenouilles* (cps. 38-41).



Ex. 12. *Jumbo's Lullaby* (cps. 41-48)

Igualmente, semelhança com a peça de Debussy pode ser apreendida através do intervalo de segunda em *Le singe qui songe*, miniatura de Lacerda que contém frases literárias e texto final.



Ex. 13. *Jumbo's Lullaby* (cps. 9-13).

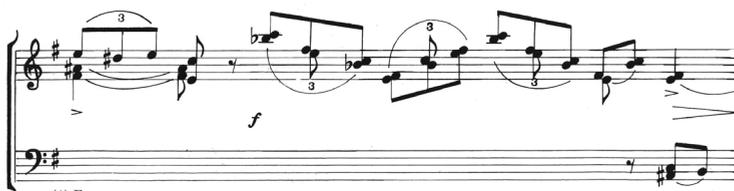
Assez lent, mais drôlement capricieux
et tout à fait singe

De branche en branche...

Ex. 14. *Le singe qui songe*

Saliente-se que a linha inicial descendente evoca as quedas de quartas de *Canope* (cps. 17-19) ou o começo da secção B das *Tierces alternées*, do segundo livro dos *Préludes* de Debussy.

Em *Singes... Pi-Phi-Li-rbou-ou-ak*, o compositor açoriano começa com segundas maiores em clima “sans lenteur, gaudriolant”. O intervalo tem conotação “d’agressivité”, que pode ser aferido em *Polichinelle* (“animé”) do primeiro quadro de *La Boîte à joujoux*.



Ex. 15. *Singes... Pi-Pbi-Li-rbou-ou-ak* (cp. 3).



Ex. 16. *La Boîte à joujoux* (Éd. Durand, p. 10).

Lacerda preferencia a temática voltada à pastoral. Fariam parte dessa visão bucólica do compositor personagens pacíficos e tranquilos do campo: cabras, bodes, carneiros, pastor, patos, gansos, galinhas e galos. O canto pastoral linear e a passagem ornamental que se repetem em *L'Agneau égaré* são precedidos de epígrafe que faz lembrar texto-programa do quarto quadro de *La Boîte à joujoux*:

Lacerda:

Un Agneau, Un troupeau. Un Berger.

Un chien. Des sonailles, etc. etc.

Une colline à droite. La mer au fond.

Le ciel très bleu.

Debussy:

Un paysage désolé: dans le fond,

une bergerie cassée avec des barrières démolies et un écriteau:

"Bergérie d'occasion à vendre"...

Un pâtre qui n'est pas d'ici joue du clahumeau dans le lointain...

Un berger passe, traînant derrière lui ses moutons.

Paisiblement

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled 'Paisiblement' and features a treble clef with a 5/4 time signature and a key signature of three flats. The melody in the treble clef consists of a series of eighth and quarter notes, with a dynamic marking of *mf*. The bass clef part is mostly silent, indicated by a dash. The second system continues the melody in the treble clef, with a dynamic marking of *pp* in the first measure and *mf* in the second. The bass clef part consists of chords and some movement.

Ex. 17. *L'Agneau égaré* (cps. 1-4)

Igualmente a linha melódica de *Complaintes de la chèvre*, de rítmica mais rica, evoca o universo lúdico de Debussy, preferencialmente o motivo melódico de *The little Shepperd*, de *Children's Corner*, ou do terceiro quadro de *La Boîte à joujoux*:

Assez lent, un peu capricieux

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled 'Assez lent, un peu capricieux' and features a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of three flats. The melody in the treble clef is characterized by a series of notes with accents, with a dynamic marking of *f*. The bass clef part is mostly silent, indicated by a dash. The second system continues the melody in the treble clef, with a dynamic marking of *p*. The bass clef part consists of chords and some movement.

Ex. 18. *Complaintes de la Chèvre* (cps. 1-6)

Très modéré

PIANO

p très doux et délicatement expressif

< mf < *p*

Ex. 19. *The little Shepperd* (cps. 1-4).

seuls sur la scène avec leurs deux oies et leurs deux moutons le soldat et la poupée se liassent aller à la mélancolie que verse dans
Lent et mélancolique (expressif et lointain)

sempre pp

très effacé

Ex. 20. *La Boîte à joujoux* (Éd. Durand, p. 43)

Como não pensar na *Serenade for the doll* de *Children's Corner* ao se ouvir *L'Agneau égaré*, que apresenta contratempos precedidos de apogiaturas e insistência de quintas?

Ex. 21. *L'Agneau égaré* (cps. 8-11)

Allegretto ma non troppo
léger et gracieux

PIANO **pp**

la m.g. un peu en dehors

Ex. 22. *Serenade for the doll* (cps 1-8)

Children's Corner e *La Boîte à joujoux* foram as obras para piano de Debussy mais estudadas por Lacerda. Não obstante, o músico nascido em S. Jorge, ao compor as *Trente-six histoires...* durante o longo período, lembrar-se-ia de outras criações do amigo francês, como os *Préludes* e outras peças isoladas.

La Levrette russe tem como indicação “souple, élégant, mais quelque peu stupide et prétentieux” e sensível semelhança com a 2^a *Arabesque* de Debussy, se considerado for em *La Levrette* motivo alargado, a compreender a adição de uma colcheia inicial com apoio e de outra colcheia e pausa do fim do mesmo motivo.

Souple, élégant, mais quelque peu
stupide et prétentieux

Ex. 23. *La Levrette russe* (cps. 1-3).

Allegretto scherzando

PLANO
p et très léger *dim.*
pp

Ex. 24. 2ª Arabesque (cps. 1-5)

Os blocos de acordes, que se deslocam lentamente na seção B de *Noces des Paons*, revelam afinidade com outro processo caro a Debussy, utilizado no *Lent et mélancolique* e em *Souvenirs du Louvre*, das *Images* de 1894; em *Hommage à Rameau*, do primeiro caderno de *Images*, ou nas *Danseuses de Delphes*, do primeiro livro dos *Préludes*.

Un peu plus serré

pp *p* *mf* *f*

Ex. 25. *Aux Noces de Paons* (cps. 10-12).

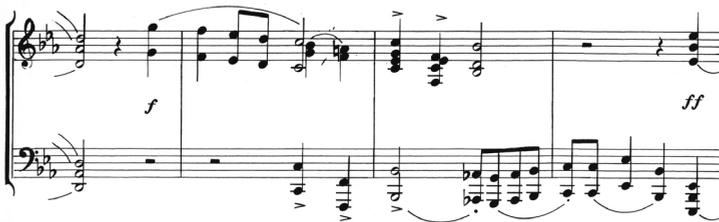
Em *Aux Noces de Paons*, de Lacerda, mencionamos semelhanças dos glissandos com *Le Paon*, das *Histoires naturelles* de Ravel. Haveria ainda uma alusão clara à harpa, graças a um outro processo debussista, se considerados forem os arpejos rápidos e alternados de *Quelques aspects de nous n'irons plus au bois parce qu'il fait un temps épouvantable*, última das *Images* de

1894, e na qual peça Debussy observa: “Ici les harpes imitent à s’y méprendre les paons faisant la roue”³⁹.

A grandiloquente *Hommage à S. Pickwick*, do segundo livro de *Préludes*, e o *God Save the King* fazem lembrar *Le Bouc ivre*, de Lacerda. Não teria ele evocado Debussy, através de clima, ao colocar como indicação “vif, heurté-énergique, emporté, orgiaque”?



Ex. 26. *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (cps. 1-4).



Ex. 27. *Le Bouc ivre* (cps. 11-14).

A última peça editada das *Trente-six histoires...*, *Pour endormir le dragon rouge*, deve ter sido composta em 1922. Malgrado o “vivement, sans éclat” do movimento inicial, *Le dragon rouge* configura-se como peça “tombeau”.

³⁹ As *Images* para piano de 1894 foram dedicadas à Yvonne Lerolle, que as estudou com Alfred Cortot. O grande pianista as conservou em sua coleção. Teria Lacerda, amigo de Cortot, conhecido essas *Images*?

A textura musical apresenta melodia que lembra a evocação de um trompete, apoiado, no início, por longo pedal de lá bemol precedido por apogiaturas.

Vivement, sans éclat

8ª

Ex. 28. *Pour endormir le dragon rouge* (cps. 1-4)

Faz-se necessário mencionar, na secção central “encore plus lent”, a indicação do autor “très moscovite et mystérieuse”. Alusão aos eventos de 1917? Lacerda deve ter conhecido *La Berceuse héroïque* de Debussy, composta em 1914, e a evocação de “La Brabançonne” nela contida (cps. 38-44).

Encore plus lent
Très moscovite et mystérieuse

Ex. 29. *Pour endormir le dragon rouge* (cps. 36-41).

retenu . . . // ♩ = 80

pp *sempre pp*

Ex. 30. *Berceuse héroïque* (cps. 9-14)

plus calme

p fièrement *expressif* *p*

Ex. 31. *Berceuse héroïque* (cps. 38-42)

Debussy foi modelo indubitável para Lacerda. O senso de liberdade expresso por Debussy permitiu ao compositor português apreender algumas sutilezas da escritura de seu amigo francês expressas nas criações dedicadas ao universo infantil, nos *Préludes* e em algumas obras isoladas, que Lacerda estudou com dedicação. Não se trata de imitação, mas de afinidade, de parentesco musical, de impregnação de atmosfera filtrada por um músico profundamente admirador da cultura francesa, a partir de todas as titulações da coletânea *Trente-six histoires...*

Para Lacerda, a miniatura é a forma que melhor correspondia às suas intenções. É bom lembrar o desempenho do músico açoriano em outras áreas musicais, assim como a sua “falta de organização”, já apontada por Ernest Ansermet, fatores esses que obstaculizaram uma dedicação maior à composição. Em oposição aos modelos denominados “grandes formas”,

enaltecidos e cultuados na Alemanha, Lacerda mostrar-se-ia inflexível em relação à opção pelas obras de curta duração⁴⁰.

Graças ao seu senso de economia dos meios, Lacerda revelar-se-ia conciso em suas composições, evitando desenvolvimentos. Todavia, apresenta um notável sentido de síntese, pois consegue reunir todas as suas ideias em número restrito de compassos, traço que demonstraria, sob outro aspecto, criatividade e competência. Não são perceptíveis nem o esboço, tampouco a obra inacabada.

Os principais paradigmas para Francisco de Lacerda vêm de França. Se em outras obras o compositor português pode apresentar-se mais pessoal, nas *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* realiza a sua síntese. Nesta, Debussy revela-se essencial, indo além do universo lúdico (como anteriormente o próprio Debussy mostrar-se-ia tributário de Moussorgsky, seu ascendente). Seria sobretudo nos movimentos lentos que Lacerda revela seu parentesco com Debussy. A evolução tranquila dos movimentos de acordes levaria aos timbres seletivos escolhidos com precisão rigorosa. As anotações de Lacerda sobre as partituras de Debussy que influenciariam sua linguagem pessoal não seriam concernentes à análise, mas, metaforicamente, ao espírito da composição.

Louis Laloy, amigo comum, convidou Lacerda para compor uma peça em homenagem a Debussy, destinada a fazer parte de um álbum. Falla, Stravinsky, Ravel, Roussel e Satie e outros também receberam a proposta. Infelizmente, Lacerda escreveu apenas seis compassos de uma homenagem que levaria o título *Pour le tombeau de Debussy*⁴¹

2001: "Claude Debussy et Francisco de Lacerda: correspondances sonores". In: Cahiers Debussy. Paris, Centre de Documentation Claude Debussy, n° 25, pgs. 83-102.

⁴⁰ Déodat de Séverac, contemporâneo de Lacerda, sofreria o peso dessas "grandes" formas e tentou "d'aller vers la clarté et la simplicité qui sont vraiment de chez nous" (verificar Pierre Guillot, "Claude Debussy et Déodat de Séverac", *Cahiers Debussy*, 1986, n° 10, p. 5).

⁴¹ As obras de Lacerda e de Debussy, às quais há referências no artigo em apreço, foram gravadas por José Eduardo Martins: Francisco de Lacerda, *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*, *Danse sacrée – danse du voile*, *Canção do berço*, *Deux valse de phantasie*; Claude Debussy, *Danse sacrée – Danse profane* (transcription pour piano seul par Jacques Durand), *Morceau de Concours*, *Pièce*, *Élégie*, *Les accords de Septième regrettent*. Textes: François Lesure e José Eduardo Martins. De Rode Pomp, Gent Musikaal Archief, vol. 5, catalogusnummer RP/GMV 992, CD gravado em Mullen, Bélgica, 1999. Em 2003 foi lançado o CD com *La Boîte à joujoux*, de Claude Debussy, e *Quadros de uma Exposição*, de Modest Moussorgsky. Tratava-se de outro CD temático, a envolver proximidade entre obras de dois compositores. De Rode Pomp, Gent Musikaal Archief, vol. 17, catalogusnummer RP/GMA 021, CD gravado em Mullen, Bélgica, 2001.

FERNANDO LOPES-GRAÇA (1906-1994)

Em entrevista a Fernando Lopes-Graça, Louis Sagner, compositor e regente de naturalização francesa, afirma a estreita relação de dependência entre três fatores da evolução musical: o papel social, o nível técnico em sua abrangência e a personalidade do músico.

Poder-se-ia entender serem essas, igualmente, as sólidas bases em que se estrutura Lopes-Graça, o maior compositor português do século XX e um dos mais importantes em plano universal. Nascido em Tomar, aos 17 de dezembro de 1906, Lopes-Graça foi pianista, regente coral, ensaísta e organizador de concertos voltados, preferencialmente à música de seus coetâneos. Como ensaísta, legou aos pósteros obras da maior acuidade, nas quais, com um olhar preciso, foca de preferência a complexa problemática da música contemporânea. Há quase sempre o arguto princípio ideológico, pois Lopes-Graça é fruto do talento musical e do pensar social. Impossível dissociar o compositor do pensador que estará, por motivos de absoluta coerência política, perseguido insistentemente pelo Estado Novo. As possibilidades oficiais são-lhe negadas, mesmo quando conseguidas em concurso público. A inclinação imperativa voltada ao povo acompanha-o ao longo da existência, e o estudar as raízes de sua gente penetra conscientemente em sua criação. O regente, fundador do coro da Academia de Amadores de Música, percorreria, de preferência, as salas “não oficiais”, a encantar audiências ávidas pelo conhecimento. A *opera omnia* composicional de Lopes-Graça é imensa. Aborda com precisão os mais variados gêneros musicais. A sua produção abrange a Orquestra, a Camerística e, preferencialmente, o Coro, a criação para Canto e Piano e para Piano Solo. É de se entender essas últimas preferências, mercê das

obliterações que o Estado Novo proporcionou a Lopes-Graça, em não lhe favorecendo encomendas de obras para grandes conjuntos. Sobrevivência e prática interpretativa fizeram-no, independentemente de um *corpus* acentuado em outros gêneros, dedicar-se à apresentação pública como intérprete de suas próprias criações. Exemplo dessa atividade deu-se em 1958, quando esteve no Brasil com o cantor Antônio Saraiva para apresentações e conferências. A extraordinária formação cultural de Lopes-Graça, o gosto pela literatura e pela poesia, fizeram-no ter como desiderato natural a escolha de nomes referenciais: Gil Vicente, Camões, Almeida Garret, Guerra Junqueiro, Antero de Quental, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa, Antônio Nobre e, mais coetaneamente, José Gomes Ferreira, Sophia de Mello Breyner e Eugênio de Andrade, entre outros. Esse olhar que desvenda a qualidade do poema é o mesmo que levará ao amálgama pleno sonoro através da Canção para Canto e Piano. Raros souberam com tanta inteligência unir palavra e melodia em seu sentido amplo.

A obra para Piano solo de Lopes-Graça é, com certeza, uma das mais importantes do século xx. A sua total liberdade de pensar fê-lo apreender as tendências vigentes durante a sua longa existência e desse entendimento surgiu uma linguagem própria. O seu estilo é só seu, as marcas digitais percorrem toda a sua produção, evolutivamente, sem quaisquer traumas. Sabe-se que uma obra é de Lopes-Graça através dos primeiros compassos. Se cadernos de coletâneas percorrem o seu catálogo, onde a lembrança explícita ou não do povo mais simples é lembrada, são contudo as Seis Sonatas para piano o seu conjunto monolítico maior para o instrumento. Escritos de 1934 a 1981, teria como paralelo qualitativo as Nove Sonatas de Prokofiev.

Neste 2006 comemorou-se igualmente o centenário de Dmitri Shostakovich. Homenagens merecidas foram-lhe prestadas pelos nossos conjuntos sinfônicos. Nenhum lembrou-se de Lopes-Graça, festejado em tantos outros lugares fora do Brasil. Fica apenas esse registro, a demonstrar a preferência básica de nosso meio ao consagrado repetitivo.

FERNANDO LOPES-GRAÇA - O PIANO SEM FRONTEIRAS (DOSSIER LOPES-GRAÇA)

*Traziam nova terra e nova luz
Nos românticos olbos lusitanos:
E uma cruz
Que depois carregaram largos anos.*

Miguel Torga

A intimidade de um compositor com um instrumento deveria pressupor, em princípio, uma relação amorosa. A prioridade que um criador determina em sua produção apontaria escolhas precisas.

A obra monumental e multifacetada de Fernando Lopes-Graça tem, em relação ao piano, um compartimento amplo. É através do instrumento, que o compositor dominava a contento como pianista, que muitas das mais importantes contribuições formais e pianísticas do século XX surgiriam em torrente criativa diversificada, a contemplar todos os estágios, do elementar didático à mais competente virtuosidade, entendida como consequência e não como finalidade.

Sob outra égide, sua longa existência, percorrendo o século XX em quase toda a sua extensão, e o fato de ter produzido desde a juventude da idade adulta até o ocaso vivencial tornam possível uma consideração a respeito da enorme contribuição que Lopes-Graça trouxe para o piano. Esse contributo inalienável poderia estar disperso em suas intenções fosse outra a índole do compositor. Há uma plena determinação e a *opera omnia* foi construída com a certeza de que procedimentos precisos de compositores eleitos, assimilados e incorporados naturalmente, não interferissem no seu processo criativo

essencial, na sua autenticidade absoluta, que faz reconhecer em poucos compassos a presença do mestre de Tomar. O estilo de Lopes-Graça é a consequência de sua postura perante a Música, a Vida, a opção ideológica. Tem-se uma imensa árvore, plenamente enraizada e, a partir do tronco sólido, as ramificações oriundas de uma mesma seiva. Não há concessão na obra de Lopes-Graça. Essa austeridade do pensar poderia, em parte, ter provocado essa aparente rudeza de sua escrita, essa busca incessante pelas dissonâncias, percussivas ou não, o gosto pela distância mínima intervalar, entre tantas outras buscas que, na insistência, causam o impacto do grandioso. E comovem, pela densidade proposta sempre pelo autor.

Se as produções sinfônicas e camerísticas ocupam lugar de destaque na *opera omnia* de Lopes-Graça, contudo o coro, seja *a cappella* ou não, o canto isolado – neste caso acompanhado –, ou ainda o piano imperativo, catarse completa, seriam as destinações composicionais privilegiadas mercê dessa dupla atividade interpretativa exercida com dignidade e dedicação, sejam elas a regência coral e a realidade pianística. Dir-se-ia que muito dessa presença marcante do canto, vindo das raízes profundas de um povo, vaza para a obra pianística e não seria possível dissociar tantas melodias atávicas ou imaginárias como pertencentes ao mesmo universo amoroso.

A criação pianística de Lopes-Graça é extremamente diversificada, a abranger categorias distintas de percepção: do *multum in minimo* das obras tendo destinação didática ou não, mas a privilegiar a pequena peça – tradição que remonta ao Barroco – à monumentalidade desse conjunto arquitetônico extraordinário representado pelas seis *Sonatas*. Em todas as obras abordadas, verifica-se a mesma origem do artesão competente. Lopes-Graça sabe imprimir a cada criação, seja a mais pequenina, ou a determinadas *Sonatas* monolíticas sem interrupção, o talhar impecável.

A obra para piano de Lopes-Graça pode ser compartimentada em várias categorias, independentes das fases composicionais. Peças isoladas, duas peças, trípticos, coletâneas e as *Sonatas* estariam sendo geradas ao longo da trajetória. Sob aspecto outro, se as primeiras composições criadas pouco além dos vinte anos de idade já contêm determinadas estruturas que poderiam ser observadas em obras da plena maturidade, deve-se isso em parte à necessidade de uma consolidação da escrita musical e, sob égide outra, à

natural fixação das impressões digitais, essa característica que identifica o autor no seu caminhar quando o talento existe. Estabelece definições a partir do início do longo percurso, a deixar como traço marcante as *Variações sobre um tema popular português*, quando essa escolha temática em 1927 já aponta preferências indiscutíveis, e as 12 variações já direcionam para várias das tendências básicas do compositor: o tratamento reinterpretado dos cantos e ritmos da música popular portuguesa e a busca pela timbrística e pela ressonância, tendo-se como exemplo a variação X.

Poder-se-ia constatar que, até nas pequeninas peças que constituem o álbum *Música de piano para as crianças* (1968-76), essas marcas do autor estão assinaladas e, tanto essa obra como o *Álbum do jovem pianista* (1953-63) ou as *Músicas Festivas* (1962-94) desempenhariam a função didática, da mínima à grande dificuldade.

Na peça de pequena duração o pensamento de síntese de Lopes-Graça se adequa sempre, a extrair, do musical ou do extra musical, seja a lembrança de algo que o interessou ou elementos de aproximação com o folclore real ou imaginado; seja o canto ou a dança como subsídios imperativos ao melodismo, ao movimento e à rítmica; seja ainda a pura abstração. Os dois cadernos das *Melodias rústicas portuguesas*, escritos entre 1956, 1956/57, respectivamente, evocam a temática cantada ancestralmente pelo povo das aldeias, assim como um terceiro, datado de 1979, escrito para piano a quatro mãos. O duplo caderno de *Natais portugueses*, composto em períodos distintos (1954 e 1967), ratificam as preferências pelas melodias dos mais diversos rincões de Portugal. Elas fariam parte de seu respirar e a busca pela temática desse povo simples mescla-se com o imaginário. Numa atmosfera diferenciada, mas voltada à temática das melodias do cancionero, tem-se *Glosas* (1950), onde o autor explicita a origem da canção nas 11 peças do caderno. Debruçar-se sobre a cultura do Cabo Verde resulta na criação, entre a década de 40 até 1978, do importante ciclo *Mornas caboverdianas*, onde o compositor capta com extrema acuidade parte da índole de um povo: *ao Povo da nova nação Cabo Verde*, como expressa na dedicatória. Transplanta, nessa visão ultramarina, os seus encantos pelo genuíno sentimento das manifestações populares. Em *Cosmorame* (1963), as 21 peças que pertencem à coletânea prestam tributo a vários países

a partir de melodias tipificadas, visando à fraternidade dos povos. Uma segunda série ficaria apenas nos esboços.

No conjunto das obras para piano de Lopes-Graça, a dança em sua rítmica inerente fascina o compositor. Dir-se-ia que a pulsação do músico tomarense apreende a essência essencial do movimento que o subjuga e o encanta. O gesto torna-se imperativo, a turbilhar em efervescência na ideia e na criação do autor. É a dança em suas características multifacetadas, que estará presente, até compulsivamente, em seu pensamento, propiciando o multidirecionamento rítmico. O pulsar da dança e do folgado ativa o dom da observação. Sim, antes de qualquer avaliação, Lopes-Graça é um observador atento, a captar tudo o que seu olhar e seus ouvidos plenos de acuidade possam apreender na integralidade. Os seus textos literário-musicais já indicam desideratos claros desse entendimento. O olhar de lince de Lopes-Graça não despreza nem a manifestação atávica dançante em uma freguesia escondida em terras portuguesas, tampouco o movimento mais ventilado das danças tipificadas conhecidas. É notável a pluralidade dessas rítmicas captadas, interpretadas e até reinventadas.

Nos primórdios da composição, surgem os dois trípticos – agrupamento caro ao compositor – *Prelúdio, canção e dança* e *Prelúdio, cena e dança* (1927 e 1929, respectivamente), atestando a voluntária opção, inconsciente talvez no período, na qual o abstrato, a canção e a dança, primordialmente, estão representados. De 1991, o tríptico derradeiro para piano: *Tocata, andante e fugato*.

Entre 1938 e 1948, Lopes-Graça compõe as *Nove danças breves*. Essas danças características terão, após cada titulação numerada, a indicação dos andamentos a que estão atreladas e foram dedicadas ao amigo e pianista Andor Foldes. Tem-se entre 1938 e 1950 as *Oito bagatelas*, das quais os *Ritmos I e II*, a *Dança antiga* e a *Tocata* estão presos à forte pulsação. Em 1953, Lopes-Graça compõe os *Três fandangos*, dança que não será esquecida em outras criações.

Provavelmente a síntese dessa atração plena voltada à dança, ao canto popular atávico e à observação arguta está concentrada em *Viagens na minha terra*, de 1953/54, e dedicadas ao pianista brasileiro Arnaldo Estrela. O título homônimo do livro de Almeida Garret, *um dos melhores estudos românticos do coração humano*, segundo Antônio Soares Amora, não sem razões, vem

desvelar o *de profundis* de Lopes-Graça, o seu fascínio pela manifestação popular autêntica. Se o mestre tomarense emprega como epígrafe um dos parágrafos iniciais da obra de Garret, fá-lo-ia por entender-se irmanado nesse desiderato precípuo voltado ao povo:

“Assim o povo, que tem sempre melhor gosto e mais puro do que essa escuma descorada que anda ao de cima das populações, e que se chama a si mesma por excelência a Sociedade, os seus passeios favoritos são a Madre de Deus e o Beato e Xabregas e Marvila e as hortas de Chelas. A um lado a imensa majestade do Tejo em sua maior extensão e poder, que ali mais parece um pequeno mar mediterrâneo; do outro a frescura das hortas e a sombra das árvores, palácios, mosteiros, sítios consagrados a recordações grandes ou queridas.”

Lopes-Graça estende os domínios geográficos além de Santarém, destino de Garret. O seu desiderato é a viagem pelo coração de Portugal. O observador captará a dança, o canto e a paisagem. A raiz profunda, distante de qualquer holofote, é o objetivo: o passado atávico romano, mourisco e português; as procissões acalentadas pelo povo simples nas datas solenes, quando o canto é expressão da fé popular; o cantar de uma anciã frente à roca; os tambores a ecoarem rusticamente em uma romaria; o povo a dançar um velho fandango, ou a recordação de uma dança, o Lundum, celebrada em outros tempos; o estar presente igualmente em Ourique do Alentejo durante o S. João. Observa o compositor as terras do Douro; a ondulação de um braço de rio em Aveiro; as faldas da Serra da Estrela; a Citânia de Briteiros. Há ainda o olhar carinhoso à colheita da margaça em Monsanto da Beira; ao comer laranja em Setúbal, ou ao acampar no Marão. Voluntariamente, os grandes centros são descartados. Tem-se a alma, a rudeza e a espiritualidade de um povo interpretadas pela observação carinhosa de Lopes-Graça. Em 1969, Lopes-Graça reorganiza as 19 peças das *Viagens na minha terra*, agrupando-as em duas Suítes orquestrais, corroborando o entendimento timbrístico “mais amplo” dessa obra maiúscula.

In memoriam Béla Bartók, de 1960-75, o músico de Tomar presta homenagem a um de seus maiores eleitos, se não o mais influente. As oito suítes

que compõem esse importante memorial reúnem titulações abstratas, danças, alusões a cantos e sobremaneira evidenciam a relação amorosa com um grande mestre do século xx. O *Tributo* final da oitava suíte é testemunho desse apreço.

Algumas peças isoladas fazem parte da *opera omnia* de Lopes-Graça: a versão para piano da *Marche de la fièvre du temps*, (1940); *Elegia à memória de D.Herculana de Carvalho* (1953); *Epitalâmio* (1953); *Canto de amor e de morte* (1961), obra inutilizada pelo autor, havendo contudo, uma versão de câmara para quarteto de arcos e piano do mesmo ano e outra para orquestra no ano seguinte.

Considere-se que, no segmento voltado à morte, o compositor da *História trágico-marítima* para voz solista e orquestra (1942/43), com texto de Miguel Torga, tem precisão especial. Conscientemente ou não, sua obra para piano tem o tema como recorrência. Ao longo da trajetória ele ressurgue, a apontar uma convivência. Esse insistir, mesmo em considerando *mors certa hora incerta* como salvaguarda, pode camuflar a atração para o instante derradeiro, sensível no terceiro dos *Três epitáfios* de 1930, que o autor aos 24 anos dedica para si, *para o autor*. Não sem razão, esse epitáfio está baseado em acordes tratados com obstinação, repetitivos, nos limites da dinâmica e da timbrística, não sendo o tratamento desprovido de determinada rudeza. O XIº dos *24 Prelúdios* tem o título *Fúnebre*. *Préstito fúnebre* é a quinta peça da sexta suíte de *In memoriam Béla Bártok*. Nas nove peças que compõem as *Músicas fúnebres* (1981-91), Lopes-Graça presta o seu tributo a ilustres amigos que se foram. A quarta *Bagatela: Pranto à memória de Manuela Porto* é outra obra com essa característica voltada à morte. O original de *Canto de Amor e de Morte* é para piano solo (1961).

O abstrato em Lopes-Graça seria a qualidade direcionada ao estrutural, livre de uma origem sugestivo-descritiva, sonora ou não, mesmo que consciente ou inconscientemente essa origem apareça como catarse ou, ainda, como lembranças impregnadas no acervo cultural do autor. *Ao fio dos anos e das horas* (1979) pertence a essa visão mais clarificada, onde o compositor exhibe uma planificação contrastante na ordenação das 16 pequenas peças do caderno.

Vladimir Jankélévich considerava o Noturno, a Barcarola e a Berceuse como pertencentes ao mesmo universo do berçar, das águas tranquilas. Os

Dois embalos (1955) e os *Três embalos* (1973) sobre melodias tradicionais portuguesas, assim como os *Cinco nocturnos* (1957/59), pertenceriam a essa categoria particularizada. De 1961 são os *Quatro Improvisos*, que tiveram a estréia realizada pelo próprio autor em Lisboa, no Auditório da Escola Piloto Calouste Gulbenkian, em 1974. *Dois improvisos* outros datam de 1982, integrando os seis planejados.

Nesse extenso segmento voltado ao abstrato, os *Vinte e quatro prelúdios* (1950-55), têm uma relevância substancial. A numérica, essencial desde J. S. Bach, invade o romantismo e o século XX, tendo sido utilizada por inúmeros compositores que permaneceram. Apesar de compostos em pleno período em que peças impregnadas desse contacto voluntário com a música e as manifestações populares portuguesas estavam a ser criadas, os 24 *Prelúdios* de Lopes-Graça tendem à abstração, à síntese de procedimentos que vêm desde os primórdios da composição em 1927, apontando igualmente sendas que permanecerão. Sem terem o virtuosismo que serão a constância nas *Sonatas*, os *Prelúdios* apresentam-se plenos de interesse. Há uma liberdade de escrita que, pelo contexto, tende a ser diferenciada daquela existente nas coletâneas já mencionadas. A diversificação é ampla e a busca timbrística mostra-se evidente, o que faz pensar Lopes-Graça – nessas obras abstratas – como uma “extensão” de todas as conquistas realizadas até então pelos compositores de outros países, assimiladas, metamorfoseadas e incorporadas naturalmente pelo autor, prática rigorosamente comum entre coetâneos que se respeitam. Mais distintamente do que nas peças onde as titulações são norteadoras, esse vazamento clareia, através das estruturas competentes dos *Prelúdios*, os compositores eleitos por Lopes-Graça. A abstração torna mais permeável a detecção, ocasionalmente, daqueles que lhe são paradigmas: Bártok, Falla, Ravel, escolhas tímbricas caras a Debussy e mais. Contudo, frise-se sempre, em todos os *Prelúdios* essa impressão digital de Lopes-Graça torna-se presente.

Na literatura para piano de todos os tempos há lugar especial para as seis *Sonatas* de Fernando Lopes-Graça. Escritas num vasto período de tempo, de 1934 até 1981, as seis *Sonatas* para piano do compositor português são um grupo monolítico expressivo, à altura das nove *Sonatas* de Prokofiev. O piano é tratado sem a menor concessão, sendo o conjunto um depósito

de recursos técnico-pianísticos absolutos, multidirecionados e caleidoscópicos. Fatores múltiplos, entre os quais a geopolítica, infelizmente imperativa, impediram uma difusão maior da obra de Lopes-Graça. As seis *Sonatas*, extremamente importantes em suas estruturas competentes, apresentam a diversificação plena que leva à identidade absoluta. A primeira *Sonata* (1934) revela em seus três movimentos uma observância à tradição que o próprio termo impõe, dir-se-ia um respeito a essa consequência histórica: o primeiro, revelando a partir desse trinado insistente na secção *prima*, ampla diversificação na sessão subsequente para reexpor após os elementos da primeira sessão; o segundo, expondo em ornamentação um culto possível ao barroquismo e o terceiro, esse *Presto* que faz lembrar o último movimento da Sonata em si bemol menor de Chopin, um de seus eleitos. Na segunda *Sonata* (1939), o início acordal que faz antever o começo da 5ª *Sonata*, bem mais tardia, estará recorrente, entremeado por temas generosos. O segundo movimento não deixa de revelar esse imaginário inconsciente, que resultaria em tantas obras voltadas à música portuguesa de raiz. O terceiro movimento é uma das mais felizes expressões virtuosísticas e coloridas da música hispânica. Essa particularidade, sob outro contexto, far-se-ia sentir, bem anteriormente, em *Soirée dans Grenade*, de Debussy, segundo Manuel de Falla, a peça para piano que melhor evocava a Espanha. A terceira *Sonata* (1952, Rev.1959) é constituída por “secções” sem interrupção. A admiração por Falla e sobremaneira Bártok faz-se presente. Possuída em grande parte de sua estrutura por rítmica implacável, não deixa de expor pleno lirismo em seus segmentos mais moderados, característica constante ao longo das *Sonatas* como um todo. A se fixar a fuga já próxima ao final, onde um tema pleno de ornamentação estabelece contraste com a rítmica multifacetada da obra como um todo. A quarta *Sonata* (1961), constituída de quatro movimentos, explora essencialmente uma pianística rítmica e virtuosística. O segundo exhibe, em seu *Andante con moto* e em sua reexposição, esse ambiente nostálgico característico, encontrável, como exemplo, num contexto outro, em *Plantio do caboclo*, de Heitor Villa-Lobos. O *Veloce* do terceiro movimento tem afinidades com o *Presto* da primeira *Sonata*, mas na quarta *Sonata* mais diversificado. O quarto movimento, em suas várias “secções”, já estaria a apontar aos multidirecionamentos das duas últimas *Sonatas*.

A quinta *Sonata* (1977), dedicada à pianista Olga Prats, apresenta-se, como a terceira, sem interrupção. Igualmente uma *Sonata* plena de propostas inusitadas sob o aspecto formal, na configuração técnico-pianística e na rica diversidade harmônica. Apesar de dividida em duas partes separadas por um *attacca*, tem nas alternâncias dos curtos andamentos rápidos e lentos dessas partes um pleno sentido de equilíbrio e de unidade. Observa-se essa motivação rítmica constante. A sexta *Sonata* (1981), dedicada à pianista Nella Maissa, encerra o ciclo de Sonatas de maneira totalizante. Curiosamente, a lembrança da *Sonata* op. 53 de Beethoven é evocada logo no início e *a posteriori*, assim como outros elementos e motivos, propiciando a revisita motívica periódica. A se fixar a extraordinária consequência sonora ainda em uma das subdivisões do primeiro movimento, onde um dos temas em estado lírico é interrompido por acordes violentíssimos, causando inusitado resultado.

Poder-se-ia considerar as seis *Sonatas* de Lopes-Graça como um dos maiores depositários da técnica pianística do século xx. A abrangência e a extensão dos procedimentos técnico-pianísticos são notáveis. Denota o autor o maior conhecimento de todas as possibilidades pianísticas de seu tempo. O instrumento em suas características tradicionais atinge o limite de seus recursos. Se o virtuosismo é total, também o são a timbrística, a rítmica e a dinâmica. As fronteiras são ultrapassadas. Como que se a contrapor à excepcional abrangência das seis *Sonatas*, Lopes-Graça escreve *Dois sonatinas recuperadas* (1940-60).

Em sendo o piano o instrumento visceral do compositor, aquele da integral relação amorosa, a extensão se tornaria natural. Compõe dois *Concertos para piano e orquestra* (1940 e 1942-52), *Concertino para piano, cordas, metais e percussão* (1952-54), *Fantasia* (1975) para piano e orquestra, diversas obras camerísticas agrupadas em quinteto, quartetos e duos; *Paris, 1937* (1937) e *Prelúdio, cena e dança* (1959-1973) para dois pianos; o terceiro caderno das *Melodias rústicas portuguesas* (1979) para piano a quatro mãos; imensa produção para voz e piano, que se estende de 1928 a 1990, a privilegiar tanto a poética do cancionero popular português e de outros países, como a de autores, muitos deles referências absolutas em Portugal e no mundo; *Intróito aos "Pobres"*, de Raul Brandão (1967), para declamação e piano,

assim como inúmeros esboços onde o piano é apontado nas mais diversas formações camerísticas.

Urge a sempre maior divulgação desse extraordinário compositor que é Fernando Lopes-Graça. Deveria ser em ordem geométrica. Sua *opera omnia* para piano representa uma das maiores contribuições à pianística universal. Felizmente, pianistas portugueses de alto nível têm revelado e expandido o repertório do grande músico tomarense. Mercê da interpretação desse inefável repertório, Olga Prats, Maria da Graça Amado Cunha, Nella Maissa (nascida na Itália), Helena Moreira de Sá e Costa, intérpretes que já se tornaram lendárias nessa dedicação ao autor, assim como mais presentemente Antônio Rosado, Miguel Henriques e Miguel Borges Coelho, entre aqueles competentes pianistas ora lembrados, a obra para piano de Lopes-Graça tem sido revelada e estudada com entusiasmo.

Se os *24 Prelúdios* e as seis *Sonatas* revelam o autor criativo em pleno domínio das técnicas composicionais, se as séries de coletâneas expõem Lopes-Graça em seu *de profundis*, observe-se que, nos compromissos com a Música ou com o literário-crítico-musical – atividade em que se mostrou igualmente competente – há este explicar uma preferência determinante, como confessaria em entrevista a Mário Vieira de Carvalho em Março de 1974:

“Confesso-lhe com inteira sinceridade que prefiro, do ponto de vista da comunicação artística, deslocar-me com o Coro da Academia de Amadores de Música à mais esquecida vila alentejana ou beirão, ou à mais popular (e não alienada) colectividade filarmônica-recreativa da Outra Banda, a receber os aplausos medidos e convencionais que na generalidade se dignam dispensar à minha música os frequentadores habituais das salas de concerto da capital.”

2006: In *Notas Soltas, Dossier Fernando Lopes-Graça*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Publicação on-line: www.musicagulbenkian.pt (27.09.06).

FERNANDO LOPES-GRAÇA - “VIAGENS NA MINHA TERRA”

*Pour sentir que la terre est ma mère,
il me faut avoir les pieds enfoncés dans son ventre,
comme le nouveau né qui sort à la lumière...*

l'artiste est la voix de la terre.

Romain Rolland – *Jean Christophe*

Para a música ocidental, o século XX ficou marcado como aquele que apresentou maiores transformações estruturais e estéticas. A constante renovação, premida por tantas circunstâncias, tornou mais difícil a detecção contínua do estilo de um autor. Quando esta ocorre, observando-se a trajetória de um compositor, pode-se, a princípio, entender a sua estatura.

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) foi um dos mais destacados músicos de seu tempo. Raros são aqueles que compuseram tanto na permanente competência, abordando basicamente todos os gêneros musicais. Como pensador deixou textos reflexivos, instigantes, multidirecionados, memoráveis, a apontarem caminhos sócio-ideológicos, críticos, étnicos, ensaísticos.

Sob outra égide, o olhar de Lopes-Graça, voltado às manifestações musicais populares tradicionais, no sentido o mais intrínseco, norteou a sua existência. A edificação do humanista combativo, contrário às arbitrariedades ou a quaisquer injustiças sociais, passa por essa relação amorosa com o povo das pequenas cidades, das aldeias e do campo em Portugal. Apesar de ter sofrido tantas vezes o peso do Estado, não se calou, permanecendo fiel a seus ideários.

Considerando-se a trajetória composicional de Lopes-Graça, poder-se-ia explicar sobre fases escriturais. O próprio autor entendia melhor esse longo

caminho como um “processo de amadurecimento progressivo”. Durante o trilhar, Lopes-Graça escolhe os seus eleitos. Observaria como “pais” Bach, Beethoven, Schubert, Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartok e Falla. Bartok agiria como um paradigma não apenas no mergulho nas fontes populares tradicionais, mas igualmente na técnica composicional, causando impacto no compositor tomarense.

Lopes-Graça estabeleceria com o piano uma relação coloquial. Atendia o instrumento aos desideratos mais profundos do autor, respondendo às ideias criativas e transformadoras que jorravam de sua mente. Se, sob um aspecto, o canto coral resolvia em grande parte o atavismo de Lopes-Graça quanto ao estreitamento com o povo na sua simplicidade e representações rústicas – sobremaneira o cancionero, na sua diversidade melódica e proximidade rítmica – seria contudo o piano o depositário primeiro, ou último, dos desejos e vontades musicais, nestes inseridos, inclusive, o canto subjetivo.

No longo “processo de amadurecimento progressivo”, Lopes-Graça pode sempre ser detectado nesse caminhar, através da utilização de um técnico-pianístico que percorre toda a sua obra, metamorfoseado ou não, mas que evidencia a existência de um idiomático singular, a atender ao acervo instrumental cognitivo do compositor.

Impressiona o número de obras escritas para o piano solo. Lopes-Graça utiliza-se de formas vigentes as mais variadas, e profusamente. Seis Sonatas, Sonatinas, Tema e Variações, inúmeras colectâneas agrupando peças com títulos abstratos ou não, trípticos, peças avulsas a atestarem a riqueza e abundância criativas.

Contemplou-se, no presente CD, obras de períodos distintos que se estendem por mais de quatro décadas, de 1930 a 1977, podendo-se pois, ter uma compreensão desse “amadurecimento progressivo”.

Discorrendo cronologicamente, verifica-se que os *Três Epitáfios* de 1930, apresentados em primeira audição no mesmo ano pelo autor e pianista na Sala do Conservatório Nacional, foram por Lopes-Graça revistos em 1945. Aos 24 anos, o compositor afigura-se em pleno domínio da técnica escritural. A faixa etária mostrar-se-ia camuflada na obra, mercê do entendimento espiritual da titulação. Basicamente lentos, tem-se a atmosfera dos passos soturnos, cadenciados. Intrigante o terceiro *Epitáfio: Para o autor*.

Os anos cinquenta revelariam colectâneas para piano, nas quais o compositor tomarense mostra-se preferencialmente voltado aos títulos alusivos às manifestações populares tradicionais. Haveria por parte do autor essa instauração junto às raízes. A profusão, na década de 50, de verdadeiras epígrafes poético-sugestivas, evidencia o contacto directo com o povo em seus atavismos e a plena comunhão com seus anseios.

Se os *24 Prelúdios* (1950-55) e os *Cinco Nocturnos* (1957-59) apresentam títulos abstractos, se o *Álbum do Jovem Pianista* (1953-63) mescla a denominação abstracta e a que sugere; considere-se que a maioria dessas indicações que norteiam as obras situa-se no espaço descritivo, onomatopaico, sugestivo, a penetrar o âmago do instante do acontecido que possibilita a captação de cenas cantadas, da prece, da procissão ou do folguedo. Dir-se-ia que Lopes-Graça é o observador que fixa nas retinas e nos ouvidos sentimentos populares que vêm do longínquo, transformando-os e vertendo para o papel pautado a obra finda enriquecida e que doravante perdurará reinterpretada. Essas pinturas poético-musicais desfilam em álbuns selectivos: *Glosas* (1950), *Viagens na Minha Terra* (1953-1954), *Natais Portugueses* (1954) e *Melodias Rústicas Portuguesas* (1956-1957).

Viagens na Minha Terra, cujo título e expressiva epígrafe são extraídos da obra homônima de Almeida Garrett (1799-1854), servem como homenagem ao grande escritor português e pretexto para o compositor penetrar Portugal em uma das suas essencialidades. Tão logo aceites os iniciais, Lopes-Graça empreende outras viagens, percorrendo caminhos geográficos sob a égide da observação sensível e evocativa, sempre tendo esse povo da tradição como desiderato maior. Sente a grandeza de Portugal, como escreve em Fevereiro de 1959:

“...estímulos para novas partidas, para novas viagens neste continente ainda tão mal conhecido que é a música portuguesa”.

Viagens na Minha Terra expõe, em segmento expressivo da colectânea, o culto voltado ao religioso. Sete das dezenove “pequenas peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas”, subtítulo do álbum, têm a participação do povo da pequena cidade, do vilarejo ou da aldeia no intrínseco

histórico da sua religiosidade, nessa prática dos ritos populares, acalentada diariamente pelo campesino ou cidadão mais simples, no aguardo do evento que sempre ocorrerá, mesmo que seja anual. Existindo a preservação da tradição, o tempo escoa-se sem ser sentido. Procissões, rezas, folguedos sacro-profanos incorporam-se à série de peças, dando-lhe homogeneidade. Nessa atmosfera objectivo-subjectiva, Lopes-Graça descreve sugerindo, como a convidar o ouvinte àquilo que foi captado pelos sentidos e reinterpretado pela técnica apurada.

O ouvinte seguirá a procissão de penitência em S. Gens de Calvos; a romaria do Senhor da serra de Semide e mesmo a romaria da Póvoa de Val de Lobo, onde troam os adufes profanos; acompanhará o gestual e os sons do lundum em Figueira da Foz e também o fandango em Alcobaça; ouvirá o Bendito em S.Miguel d'Acha; os cantos dos festejos de Reis em Rezende ou a velhinha de Pegarinhos em sua solidão a expressar-se através de antiga canção de roca; contemplará o singelo Natal no Ribatejo; lançará um olhar às faldas da Serra da Estrela, à Citânia de Briteiros e às terras do Douro e ainda, ao ritmo da barcarola, conhecerá a Ria de Aveiro; presenciará as cenas campesinas em Monsanto da Beira quando apanham a margaça; em Setúbal onde comem a bela laranja e em Vinhais quando escutam um velho romance; constatará a ausência das que foram moiras encantadas em Silves. Todo esse mágico desfile guiado pelas mãos de um autor autêntico.

Quanto ao idiomático técnico-pianístico, há profunda consistência intervalar e a utilização constante de oitavas paralelas nos movimentos lentos enfatizando melodias, quintas, segundas maiores ou menores; apogiaturas expressivas; o elemento percussivo, assim como rítmica complexa, a aparente aridez do rústico, rudeza poética, configurando determinadas características estilísticas do autor.

Viagens na Minha Terra foram dedicadas ao grande pianista brasileiro Arnaldo Estrela (1909-1980), que comungava de ideais sócio-políticos com o compositor português.

Há que se considerar, sempre, o entusiasmo de Lopes-Graça quanto às viagens em Portugal para recolha do material da música popular tradicional. Tinha em mente, no decénio da criação das *Viagens...*, a difusão dessa recolha: "...tendo eu regressado com um pequeno pecúlio de canções

saborosíssimas, umas, outras de uma profundidade de expressão rara, todas oferecendo mais ou menos, por este ou aquele aspecto, matéria de meditação aos estudiosos do assunto”.

A revisitação às *Viagens...* dar-se-á em 1969, quando Lopes-Graça orquestrará todas as pequenas peças do álbum. Estaria a demonstrar o carinho à obra e, esse novo debruçar propicia o descortino de todo um universo timbrístico, quiçá existente em 1953-54, mas que mercê do “processo de amadurecimento progressivo” enriquece-se de concepções imaginárias outras. Maurice Ravel voltou-se para os *Quadros de uma Exposição* de Moussorgsky, deles oferecendo uma leitura orquestral. Lopes-Graça faz o mesmo consigo próprio. Em ambos os casos, temos pequenos quadros musicais. Nas duas situações a orquestra apenas ratifica a qualidade das obras pianísticas.

Os dois *Embalos* de 1955 são envolvidos pela rítmica que envolve *berceuses* e *barcarolas*. Momentos de pleno lirismo.

A *Sonata n.º 5* de 1977 apresenta-se como uma criação maior no contexto da produção de Lopes-Graça. Trata-se, sob outra égide, de mais uma obra do compositor em que a rudeza aparente camufla a plena interioridade emotiva, poder-se-ia considerar.

Lembrar Lopes-Graça é a certeza de nos depararmos com o grande gênio musical português do século XX em sua absoluta abrangência multifacetada, assim como entendê-lo como um dos vultos que melhor soube amar as terras e o povo de Portugal.

(Página deixada propositadamente em branco)

ALGUNS ASPECTOS DO IDIOMÁTICO TÉCNICO PIANÍSTICO E DA ESCRITURA COMPOSICIONAL EM QUATRO OBRAS ESSENCIAIS DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

Abordar a obra para piano de Fernando Lopes-Graça é penetrar em universo complexo e multidirecionado. Poucos foram os autores que no século xx tiveram produção tão ampla, rica, a apreender gêneros diversos e técnicas composicionais vigentes na Europa.

Em texto anterior, publicado *on line* pela Fundação Gulbenkian (2006) no Dossier Lopes-Graça, procurei, resumidamente, inserir toda a extensa produção para piano do compositor tomarense, sem apresentar contudo, devido ao espaço, pormenores sobre cada obra⁴².

As apresentações de *Viagens na Minha Terra*⁴³ e *Cosmorame*⁴⁴ em anos anteriores, a inclusão de significativas criações, inéditas quanto à interpretação, como *Canto de Amor e de Morte* e a íntegra das *Músicas Fúnebres*, suscitaram problemas outros, que apenas corroboram a imensidão criativa do compositor em apreço. Na presente *tournee*, a percorrer várias cidades portuguesas, estão sendo apresentadas *Canto de Amor e de Morte*, *Músicas Fúnebres*, *Cosmorame* e *Música de Piano para Crianças*, obras que são objeto da conferência em apreço⁴⁵.

⁴² "Piano sem Fronteiras". In: *Notas Soltas. Dossier Fernando Lopes-Graça*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Publicação on line. www.musicagulbenkian.pt (27.09.06).

⁴³ *Viagens na Minha Terra, Sonata n.º 5, Dois Embalos e Três Epitáfios* compõem o CD que gravei para o selo Portugaler e lançado em Portugal em 2004.

⁴⁴ *Cosmorame* teve a primeira audição pública em 2009, na *tournee* que realizei em Portugal. Anteriormente, tivera primeira audição para gravação em 1967 pelo pianista suíço Georges Bernand.

⁴⁵ A gravação de *Música para Piano para Crianças, Cosmorame, Canto de Amor e de Morte e Músicas Fúnebres* deu-se entre os dias 13-15 de Maio de 2010 na Capela de Sint-Hilarius, em Mullem, Bélgica, a ter como engenheiro de som Johan Kennivé.

Inicialmente, a propositura, que se apresenta em quatro criações tão distintas em todos os sentidos, faz supor a aplicação de fórmulas concernentes às destinações, a fim de que o fluxo do pensar não sofra interrupção. Lopes-Graça, assim como tantos autores que permaneceram, tem seu idiomático técnico pianístico. Sendo pianista e compositor, não deixa de se utilizar de um glossário particular para intermediá-lo em momentos precisos, naqueles em que o pensar o faz recorrer a material já empregado, de amplo domínio pessoal, e que se aplicará com precisão ao pensamento em curso. São inúmeras as fórmulas que, ligeiramente modificadas, corroboram a identidade da linguagem musical. Dir-se-ia, a empregar metáfora, que representam as impressões digitais do autor.

Música de Piano para Crianças (1968-76) indicaria o caminho da síntese da síntese. As 28 pecinhas que compõem a coletânea apresentam o mais absoluto despojamento e estariam destinadas ao miúdo em seu primeiro estágio de aprendizado. Nessa criação de cunho pedagógico, destinada às crianças, não descartemos o paradigma representado pelos seis volumes do *Mikrokosmos*, de Béla Bartok (1881-1945), compositor tão admirado pelo mestre tomarense. Em 1983, ao receber de Lopes-Graça a coletânea, apreendi sua importância nesse contexto educativo, convidando o pequenino iniciante a penetrar minimamente no universo do compositor. Encomendei artigo ao professor e compositor António Sérgio Azevedo que, durante muitos anos, estudou com o autor. Remeteu o professor à *Revista Música*, da Universidade de São Paulo, preciosa análise pormenorizada da obra⁴⁶. Nesse texto, Sérgio Azevedo já apontava criteriosamente para o ...

“a) uso de escalas modais, extremo cromatismo, escala por tons, simétricas, pentatônicas ou octônicas: n°s 1, 24, 26, 27; b) uso de sobreposição ou justaposição de tonalidades e/ou modos diferentes (bitonalidade ou bimodalidade, politonalidade, polimodalidade, pandiatonicismo etc.: n°s 17, 22, 23; c) uso de melodias genuinamente folclóricas ou de cariz popular, pertencentes já ao chamado ‘folclórico

⁴⁶ António Sérgio Azevedo. *Breve análise de “Música para as crianças” de Fernando Lopes-Graça*. São Paulo. *Revista Música*, vol.5 n°2 – Novembro 1994, pgs. 111-132.

imaginário', fase última da absorção dos caracteres étnicos da música de todo um povo: n.ºs 12, 16, 19, 25; d) uso de ostinatos melódicos e rítmicos, mudanças frequentes de compasso, metros mistos, assimétricos etc.: n.ºs 18, 20, 28⁴⁷.

No quesito relacionado às melodias de cariz popular da aldeia ou da vila, as pecinhas mencionadas por Sérgio Azevedo têm nomes sugestivos: *Canção da Serra da Estrela*; *Canção Alentejana*; *Canto dos Batedores de Água*; *Rosa, a Pastorinha*; *Canção Beirã*. Acrescentaria *Simplex Canção*. Todas a fazerem parte desse amor às terras lusíadas e ao seu povo. Faz-se necessária a menção aos andamentos metronômicos propostos por Lopes-Graça para a obra. Seria possível pressupor que as indicações atendam à iniciação das crianças, daí muitas delas estarem com marcações “supostamente” bem mais lentas. Essa suposição é tão mais fundamentada se considerarmos o rigor de Lopes-Graça – acima da média entre compositores –, sempre extremamente criterioso quanto à precisão nesse sentido. Para a interpretação visando à gravação ou à *performance*, tornou-se imprescindível a aceleração de algumas das pecinhas, que sem desvirtuar *Música de Piano para Crianças*, antes dimensiona a criação em outro patamar, sem juízo de valor, pois outro.

Cosmorame (1963) é coletânea *sui generis* no catálogo de Lopes-Graça. Se as pequenas peças de *Viagens na Minha Terra* restringem-se à essência das terras lusitanas em sua interioridade a mais recôndita, em *Cosmorame* Lopes-Graça preocupa-se com povos que lhe são caros; se a epígrafe das *Viagens na Minha Terra* é extraída do romance homônimo de Almeida Garret, em *Cosmorame* seria Fénelon o escolhido:

“Tout le genre humain n'est qu'une famille dispersée sur la face de toute la terre. Tous les peuples sont frères, et doivent s'aimer comme tels. Malheur à ses impies qui cherchent une gloire cruelle dans le sang de leurs frères, qui est leur propre sang!”

⁴⁷ António Sérgio Azevedo. Id, ib. p.112,113.

Lopes-Graça homenageia 20 países e mais o seu Portugal. Busca explicar o credo pessoal frente à criação e dá sentido a esse retorno ao material folclórico. Dir-se-ia que esse regresso evidencia a independência do pensar, o retornar conscientemente aos materiais que lhe são familiares e que envolvem o povo, suas manifestações musicais, seus ritmos e suas melodias. Frequência amorosa a um ideário que jamais esteve à margem, pois o compositor evidencia suas convicções firmes ao escrever texto para a contracapa do disco gravado pelo pianista suíço Georges Bernand em 1967:

“Esse ‘regresso’ significaria que eu alguma vez houvesse posto de parte a matéria popular, em obediência a qualquer princípio, programa ou credo estético, e que, novamente dela me socorrendo, o faria movido por um outro princípio, programa ou credo oposto ao que teria motivado o seu abandono. Nada disso.”

Confessa não perfilhar “orientação sistemática ou dogmática em matéria de composição musical”, e que o material musical popular sempre o fascinou.

“Fascínio duplo: no plano humano, pelo que me oferece como conhecimento das gentes e indirecta comunhão com elas; no plano artístico, pelas suas reais seduções e pelas possibilidades de ‘tratamento’ que encerra, mormente quando desobediente às categorias gramaticais da música clássica”.

Nesse afeto universal, Lopes-Graça entende e se indaga ...

“celebrar a fraternidade dos povos na paz, na amizade e na compreensão mútuas – ideal que tenho muito a peito –, porque não haveria de me dirigir aos seus cantos e às suas danças, para com eles compor um ramalhete de pecinhas que os irmanasse no meu pensamento e na minha arte, e isto mediante aquilo que mais os individualiza e, ao mesmo tempo, os aproxima em espírito, e já que de outros poderes não disponho para efectivamente promover a sua aliança?”

A irmanação é evidente quando revela “Um gesto de amor este Cosmorama. Conterá ele a arte que possa exaltar esse gesto?”.

Poder-se-ia considerar *Cosmorame* como uma pequena enciclopédia de ritmos e temas. Algumas das peças prescindem da marcação de compasso, oferecendo uma “aparente liberdade” ao intérprete, o que se traduz, na realidade, numa maior acuidade por parte deste. Essa característica está mais presente nos vários ritmos africanos apresentados. Cada país é representado por temas oriundos ou não e em rítmica apropriada, proporcionando uma visão caleidoscópica, a formar um todo homogêneo. Seria um engano se for pensada como obra de fácil apreensão. Auditivamente sim, mas a sua construção, mercê de rico material musical utilizado, estabelece complexa edificação interpretativa, pois há que soar natural.

Princípios ideológicos impulsionam homenagens às nações em desenvolvimento do continente africano, como *Ghana*, *Tunísia*, *Congo*, *Moçambique* e também *Cuba* e *México*. Se os *Estados Unidos* estão presentes, não se descarte a presença jazzística no tributo. Do leste europeu, quatro países que pertenciam ao então bloco socialista *Hungria*, *Polônia*, *Tchecoslováquia* e *Rússia*. *Inglaterra*, *França*, *Itália*, *Suíça*, *Espanha*, *Portugal*, *Grécia* e *Em Algum Lugar do Levante* mostram-se presentes. Do extremo oriente, tem-se *China* e *Japão*. Nessa última, como não se associar a imagem de Wenceslau de Moraes, o escritor que se niponizou, mormente em seu livro *Dai-Nippon?* Como não se pensar em Debussy, admirador confesso da arte japonesa, no segmento final da imagem do *Japão* concebida por Lopes-Graça?

A leitura de dois textos emblemáticos, escritos por Jorge Peixinho e Mário Vieira de Carvalho a respeito de *Canto de Amor e de Morte* (1961), leva o leitor a querer conhecer mais aprofundadamente essa obra. *Canto...* pairaria no cimo da produção musical portuguesa em toda a sua história. Em análise competente, o compositor Jorge Peixinho observa com contundência:

“O Canto de Amor e de Morte é, de facto, uma cúpula na música portuguesa: o ponto final de uma dialéctica entre diatonismo e cromatismo, resolvida ainda no âmbito de um contexto tonal levado às últimas conseqüências e por isso mesmo expressão dramática da incapacidade de ‘síntese’ que só uma nova organização do espaço sonoro poderia atingir;

e, ao mesmo tempo, a obra mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verossimilhança, terá alguma vez logrado⁴⁸.

Mário Vieira de Carvalho busca captar esse *de profundis* que caracteriza a obra:

“Movimento em suspensão. Profunda tristeza. Introspecção pungente. Valeram a pena o sonho, a luta, a esperança? A experiência íntima da pessoa que sofre, do artista que se põe em causa e à sua trajetória e ao seu destino, do cidadão frustrado pelo falhanço de alternativas socialmente libertadoras – é essa experiência íntima, onde tudo se mistura e tudo se condensa num sofrimento maior, que está incorporada em cada nota do Canto de Amor e de morte (1961)”⁴⁹.

As consultas frequentes ao estudo catalográfico de Teresa Cascudo⁵⁰, mormente à *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*, sob a assistência e coordenação de Romeu Pinto da Silva⁵¹, levaram-me ao interesse por *Canto de Amor e de Morte* (1961) em seu original para piano solo e suas duas versões para quarteto de câmara e piano (1961) e para orquestra (1962). Solicitei cópias a Romeu Pinto da Silva, que gentilmente enviou-me as reproduções fotocopiadas.

Intrigou-me a partitura do original para piano, que se manteve numa única configuração, pois Lopes-Graça não a copiou definitivamente, como fazia com suas outras obras. Uma série de rasuras, o termo *corrigir* várias vezes inserido nesse único manuscrito e mais a intenção de inutilizá-la, sem contudo chegar à consecução do ato, levaram-me a suposições. Seria possível

⁴⁸ Jorge Peixinho. *Canto de Amor e de Morte – Introdução a um Ensaio de Interpretação Morfológica*. Porto, Maio de 1966.

⁴⁹ Mário Vieira de Carvalho. *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto, Campos das Letras, 2006, p.95.

⁵⁰ Teresa Cascudo. *Fernando Lopes-Graça. Catálogo do espólio musical*. Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

⁵¹ *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes-Graça*. Iniciada pelo compositor. Concluída e acrescentada com informações e documentação várias por Romeu Pinto da Silva. Portugal, Caminho, 2009.

imaginar que a idealização imediata da versão para quarteto e piano e a posterior versão para grande orquestra (1962) tenham desestimulado o autor a visitar no futuro e recopiar definitivamente o original para piano, que se manteria intacto até os nossos dias. As duas versões já não atenderiam a seus anseios? Insondável mistério a pairar sobre a não destruição. Presença efetiva do memorialista?

Profusamente assinalado, com incontáveis dedilhados firmemente calçados e que se mantiveram intactos na parte destinada ao piano na versão camerística, o que demonstra que o original esteve sempre presente na edificação desta versão, *Canto de Amor e de Morte* para piano solo pôde ser cotejado com a versão aludida, quando dúvidas surgiram. Logicamente, a própria contextualização das duas partituras apresenta diferenças, a partir do número de compassos, 340 para o original para piano e 359 para as versões camerística e orquestral, sendo que esta segunda versão para grande orquestra Lopes-Graça considerou não uma versão orquestral, “mas como uma nova obra”⁵². A comparação fez-se de suma importância, mercê do fato que Lopes-Graça não passou a limpo o primeiro ímpeto criativo para piano solo. O cotejamento realizado dirimiu problemas concernentes à notação até certo ponto descuidada no momento inefável da criação, quando a primeira redação dificultou a precisão no pentagrama que acolhe a ideia que jorra. Sob outra égide, o mestre tomarense, graças à versão camerística definitiva e copiada com esmero, tem o cuidado de assinalar com precisão sinais de dinâmica, indicações de andamento e metronômicas, assim como intenções expressivas, que estão tantas vezes ausentes no único manuscrito para piano solo. O piano a percorrer parte considerável da versão camerística foi salva-guarda. Se essas observações se fazem necessárias, frise-se, não influem na coesão do original frente à versão. Anexar essas indicações tornou-se imperativo. O fato primordial é a certeza de nos depararmos com uma obra conclusa, original para piano e rigorosamente estruturada na mente e na pena de Lopes-Graça. A timbrística das versões apenas enriqueceria a construção interpretativa do original para piano⁵³. Demonstra essa polivalente presença

⁵² Romeu Pinto da Silva. Op. Cit. P. 181.

⁵³ Gabriel Fauré (1845-1924) não teria realizado o mesmo com a sua célebre *Ballade*, escrita

instrumental no pensar do autor. O fato é que, certamente, estamos diante de uma obra prima, possivelmente uma das mais expressivas criações para piano solo da segunda metade do século XX em termos mundiais.

Jorge Peixinho escreveu que, em *Canto de Amor e de Morte*, ...

“não é legítimo falar de funções tonais hierarquicamente definidas e muito menos de tonalidades, mas sim de centros virtuais de polarização tonal. A dialéctica entre diatonismo e cromatismo é, por conseguinte, resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal mas de um processo sistemático de organização intervalar, coerente e unificador”⁵⁴.

Quando faz a síntese dos procedimentos existentes em *Canto de Amor e de Morte*, Jorge Peixinho destaca que “rítmica, fraseado, escrita instrumental, registos sublinham ou referenciam a organização morfológica da linguagem”⁵⁵. Em sua análise, o compositor nascido em Montijo apresenta esquematizada a estrutura formal da obra.

No restrito aspecto do técnico pianístico, *Canto de Amor e de Morte* fornece verdadeiro vocabulário de fórmulas engenhosamente construídas, algumas que se repetem mercê da forma, mas que possibilitam ao intérprete não apenas a visão tecladística inusitada, mas a possibilidade sonorística graças às versões posteriores. Dir-se-ia que Lopes-Graça, ao compor o original para piano, já devia ter em mente uma sucessão instrumental. Detectam-se na obra elementos recorrentes e vindouros. Poder-se-ia acrescentar, sob égide outra, que há a presença de um idiomático tipificado, que percorreria a obra de Lopes-Graça destinada ao piano quando a temática é a morte. Processos que caminham desde os *Três Epitáfios* de 1930 estariam a demonstrar um

para piano solo em 1880? O original hoje é bem menos conhecido do que a versão para orquestra realizada no ano subsequente. Contudo, trata-se de uma obra-prima igualmente. Gravamos a *Ballade* para piano solo e outras obras de Fauré em CD para o selo De Rode Pomp (Gents Muzikaal Archief vol. 39, 2009). Anteriormente, graváramos para o mesmo selo *La Boîte à Joujoux* (1913), de Claude Debussy, para piano solo, e posteriormente orquestrada por André Caplet, sob a supervisão do autor (Gents Muzikaal Archief, vol. 17, 2002). A criação para piano solo, outra obra-prima, apresenta-se como a mais extensa criação de Debussy escrita para piano.

⁵⁴ Jorge Peixinho. Op.cit. p.35.

⁵⁵ Id.ib. p.38.

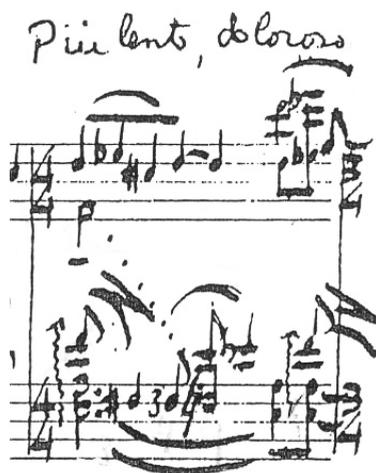
arquivo técnico-pianístico e também no quesito articulação. A proposta para o terceiro dos *Epitáfios – Para o Autor* – não anunciaria a presença da morte, acompanhante do compositor em sua trajetória como homem, músico e pensador, *mors certa hora incerta?* Alguns motivos – ou mesmo células geradoras – que tendem ao desenvolvimento estariam a evidenciar que Lopes-Graça tem impregnado esse código voltado à morte, sendo possível supor que a ideia, ao surgir, já encontraria formatações definidas aprioristicamente. Sob aspecto outro, intenções quanto à articulação encontradas nas obras voltadas à morte estão presentes eventualmente em criações até festivas do compositor. Seria, contudo, a insistência quanto à utilização desses recursos que marcam a associação morte-escrita musical.

Em *Canto de Amor e de Morte*, os vários segmentos introduzidos, que retornam quase sempre em centros tonais precisos, mas em constante dialética, têm em comum a constância da articulação. À maneira de um *leitmotiv*, a célula geradora do tema central já se faz presente no *triste, sempre tranquilo* inicial, a obedecer a outras relações intervalares no decurso da obra. Na apresentação repetitiva em colcheias, em relação de graus conjuntos, a “célula mater” tem ainda nessa 1ª exposição a rítmica, que será fio condutor durante parte considerável da obra.



Ex. 1. (cps. 1-4)

O incisivo sinal ‘>’, a clamar uma primeira nota intensa e a outra bem menos pronunciada, em duas oportunidades vem acompanhado da palavra *doloroso*. Se o sinal não consta no exemplo 3, considere-se que as reiteradas apresentações dessa célula geradora autenticam o sinal expressivo.



Ex. 2. (cp. 157)

Largo, doloroso

Handwritten musical score for Example 3. The top staff contains a melodic line with notes and rests, and the bottom staff contains a bass line with notes and rests. The tempo/mood marking is "Largo, doloroso".

Ex. 3. (cp. 316)

Considere-se que na peça *Portugal*, de *Cosmorame* (1963), Lopes-Graça, para a mesma articulação em outro contexto, esse, reminiscência popular, emprega o mesmo sinal com a palavra *dolore*.



Ex. 4 (cps. 10-12)

Esse sinal de articulação, que perpassa segmentos de *Canto de Amor e de Morte* a dar ênfase à situação *dolorosa*, pode traduzir a intenção *passionato*, ingrediente existente em sentimentos contrastantes ou, paradoxalmente, de fusão.



Ex. 5 (cp. 63)

Se *Canto de Amor e de Morte* constitui um ápice na criação de Lopes-Graça, a pormenorização nas homenagens a figuras amigas que desaparecem, empreendida voluntariamente duas décadas após, revela essa atração pela temática. Impressiona esse debruçar atento entre 1981-91, a produzir, no ocaso de sua própria existência, criações exemplares, que resultarão nos nove tributos que constituirão as *Músicas Fúnebres*. A extraordinária feitura de *Canto de Amor e de Morte* estaria parcialmente esquecida. *Músicas Fúnebres* representam, dentro do mesmo universo em que a morte impera, uma outra constelação. Não obstante, frise-se, uns poucos elementos do técnico pianístico de *Canto...* persistirão.

A leitura das *Músicas Fúnebres* apresenta algo aparentemente paradoxal. São todas rigorosamente distintas e muito próximas. Lopes-Graça interpreta cada amigo desaparecido, dando-lhes uma autenticidade que identifica o pranteado. Exemplos nítidos são sentidos nas várias apresentações de *Jornada das Marchas, Danças e Canções*⁵⁶, na terceira homenagem *Morto, José Gomes Ferreira, vais ao nosso lado*, tributo sensível ao poeta, assim como na utilização de *Entraí, Pastores, Entraí*, constante do *Cancioneiro Popular Português* (1981), canção empregada por Lopes-Graça no *À Memória de Michel Giacometti, por tudo o que o povo português e que sua bela música tradicional lhe ficaram devendo*, oitava das *Músicas Fúnebres*. Uma concepção forte e marcial perpassa *Deploração na morte trágica de Samora Machel*, Presidente de Moçambique morto em desastre aéreo até hoje entendido como envolto em mistério. O certo é que Lopes-Graça sabe auscultar o *de profundis* do homenageado e, apesar das diferenças nos conteúdos das peças, o sinal de articulação imperioso (>) estará presente em toda a coletânea. Alguns processos do técnico pianístico específico permeiam segmentos das *Músicas Fúnebres*.

Primeiramente, recorreremos à sistemática inflexão da articulação já mencionada e que em *Músicas Fúnebres* se mostra particularmente obsessiva. Nos *Epitáfios* de 1930 a evidência é notória, como se pode observar através dos exemplos:

2. Para uma donzela

Lento (♩ = 44)
cant.

The musical score for 'Para uma donzela' is presented in two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (bass clef) in 3/4 time. The tempo is 'Lento (♩ = 44)' and the style is 'cant.'. The key signature has one sharp (F#). The piano part features a steady accompaniment of chords. The second system continues the piece, with dynamic markings 'p', 'poco più sonoro', and 'dim.' indicating changes in volume and texture. The piece ends with a 'poco' marking and a fermata over a final chord.

Ex. 6.

⁵⁶ Fernando Lopes-Graça. *Marchas, Danças e Canções*. Odivelas, 1 de Outubro, 1981,

1. Para um céptico

Andante, tranquillo (♩ = 60)

Musical score for '1. Para um céptico' in 5/4 time, marked 'Andante, tranquillo (♩ = 60)'. The score is written for piano. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The left hand plays a bass line with a 'p' dynamic marking and a 'simile' instruction. The bass line includes a triplet of eighth notes and a fermata. The score is annotated with 'scd' and 'scd*' symbols under the notes.

Ex. 7.

Mostramos a incidência da articulação citada na célula geradora de *Canto de Amor e de Morte* e nos *Epitáfios*. As inúmeras inserções nas *Músicas Fúnebres* atestam essa ação dolorosa para Lopes-Graça, quando a morte é tema. O exemplo apresentado no início da primeira, *Perpétua para a campa de Carlos de Oliveira*, em situações a fazer menção ao pesar, introduz o sinal de articulação que estará presente na coletânea de tributos de maneira incisiva.

Musical score for 'Perpétua para a campa de Carlos de Oliveira' by F. Lopes-Graça. The score is in 5/4 time, marked '♩ = 58'. It features a piano accompaniment with a 'pp' dynamic marking and a 'poco cresc. ... can...' instruction. The score is annotated with 'scd' and 'scd*' symbols under the notes.

Ex.8. (cps. 1- 4) *Perpétua para a campa de Carlos de Oliveira*

Na homenagem a Samora Machel, o cp. 50 exibe o sinal tantas vezes visitado na coleção, mas no cp. 59, no segmento *Con fuore*, está ele ainda mais penetrante:

Ex. 9. (cps. 50-62) *Deploração na morte trágica de Samora Machel*

Mencione-se o início do tributo a Ernesto de Castro e Silva:

Ex.10. (cps. 1-4) *Treno no passamento de Ernesto de Castro e Silva*

Um saudoso adeus distante para Louis Saguer, última das reverências, não teria Lopes-Graça uma visão mais abstrata na escrita musical, a sugerir lembrança da leitura de *Schegge e Stralci* para piano do dileto amigo alemão naturalizado francês? Aproximação quanto à acentuação poderia ser entendida a partir do quarto dos sete *esercizi per pianoforte* de Saguer:

IV

Ex. 11. N° 4 de *Schegge e Stralci* de Louis Saguer

Em outro segmento do tributo a Saguer, a acentuação se apresenta em vozes diferentes:

Um saudoso adeus distante para
Louis Saguer

Ex. 12 (cps. 1-12) *Um saudoso adeus distante para Louis Saguer*



Ex. 13. (cps. 37-42) *Um saudosos adeus distante para Louis Sagner*

Processos escriturais, que constituirão o idiomático técnico-pianístico do compositor e pianista, contêm formulações que lhe são caras. Se perpassam parte considerável de suas produções de natureza abstrata, como as *Sonatas*, os *Três Epitáfios* e outras mais, quando o direcionamento basicamente prescinde de material voltado ao cancionero popular ou à rítmica da dança, sob outra égide estabelecem diferente paradigma técnico-pianístico e escritural. Nas obras de cunho abstrato, o virtuosismo tipificado – é *sui generis* a elaboração desse processo em Lopes-Graça –, obedece a um código explícito e claro. Quando intenções demandam a busca a esse vocabulário musical particular, Lopes-Graça engenhosamente o adapta ao contexto da peça que está a nascer. Procedimento caro a Moussorgsky (1839-1891), exemplificado em *Lullaby*, primeira do ciclo *Canções e Danças da Morte* (1875):

Ex. 14. (cps. 1-3) *Lullaby* de *Canções e Danças da Morte* de Moussorgsky

Esta fórmula estará presente em várias da *Músicas Fúnebres* a traduzir, em lenta apresentação de colcheias no intervalo de uma oitava, a sensação de lúgubre desfilar.



Ex. 15 (cp. 1-2) Adeus a Maria Lamas



Ex. 16. (cps. 1-3) Moimento a Francine Benoit

Entre os compassos 31 e 35, há paralelismo inicial seguido de afastamento obedecendo a escrita nos mesmos valores:



Ex. 17. (cps. 28-37) Moimento a Francine Benoit



Ex.18 (cps. 9-12) *Perpétua para a Campa de Carlos de Oliveira*

Sucessões repetitivas de acordes, que já podem ser sentidas no Epitáfio nº 3, perpassam em senso estrito ou em outro contexto *Canto de Amor e de Morte* e povoam *Músicas Fúnebres*. Inconformismo com o amigo que partiu? Revolta interior? Estariam a demonstrar tais sequências incisivas parte desse idiomático voltado à morte.

3. Para o autor

Grave (♩=54) *non troppo rigoroso*

poco sf
mf
sonoro

sim.

più sonoro

sim.
cresc.
sf

più in tempo
f

A musical score for piano and voice. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The vocal line is written in a higher register with various ornaments and dynamics. The score includes markings such as 'Grave (♩=54)', 'non troppo rigoroso', 'poco sf', 'mf', 'sonoro', 'sim.', 'più sonoro', 'più in tempo', 'f', and 'cresc.'.

Ex. 19. *Três Epitáfios – nº 3 Para o autor*

A apresentação pode estar numa ascensão direcionada a um ápice:

The image shows a musical score for a piece titled "Canto de Amor e de Morte" by Lopes-Graça. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a 2/4 time signature. The second system has two staves with a 3/4 time signature. The third system has two staves with a 2/4 time signature. The music features a prominent melodic line in the upper voice that ascends steadily across the systems, reaching a peak in the final system. The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the lower voices. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp* and *ppii amore*.

117

Ex. 20. (cps. 224-241) *Canto de Amor e de Morte* (dedilhado de Lopes-Graça):

Em triste lamúria:

The image shows a musical score for a piece titled "Perpétua para a campa de Carlos de Oliveira" by Carlos de Oliveira. It consists of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The second system has two staves with a 3/4 time signature. The music features a prominent melodic line in the upper voice that descends steadily across the systems, reaching a low point in the final system. The accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the lower voices. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*, *cresc.*, and *subito*. The piece is marked with a tempo of *♩ = 63*.

Ex.21. (cps. 36-47) *Perpétua para a campa de Carlos de Oliveira*

A obedecer contrastes dinâmicos impactantes:

Handwritten musical score for Ex. 22, measures 14-26. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *poco a poco*, *f (non troppo)*, *p dolce*, *in tempo*, *cresc.*, *Un poco agitato (d:ff)*, *cedendo*, *poco meno agitato*, and *poco stringendo*. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 22. (cps. 14 – 26) *Adeus a Maria Lamas*:

Em outras seqüências:

Handwritten musical score for Ex. 23, measures 44-51. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *poco sf*, *f (non troppo)*, *poco string.*, *cresc.*, *p. cant.*, and *più sordo*. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 23. (cps. 44 – 51) *Adeus a Maria Lamas*

Handwritten musical score for Ex. 24, measures 62-63. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *più f*. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 24. (cps. 62 – 63 *più forte*) *Adeus a Maria Lamas*

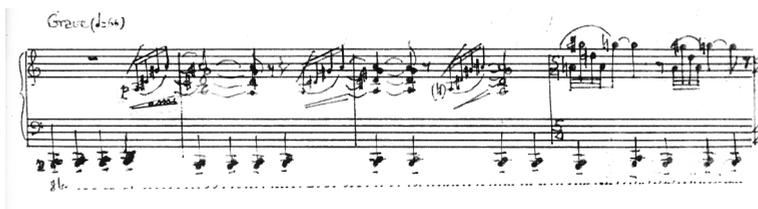
No limite sonoro em *fff*:



119

Ex. 25. (cps. 79-83) *Morto, José Gomes Ferreira vais ao nosso lado*

O ritmo implacável, a marcar a inexorabilidade da morte através de marcha ou ao som de um surdo tambor, está evidenciado em algumas das *Músicas Fúnebres*. Insistentes, têm entre exemplos marcantes:



Ex. 26. (cps. 37-40) *Deploração na morte trágica de Samora Machel:*



Ex. 27. (Final – Grave) *Treno no passamento de Ernesto de Castro e Silva, amigo e camarada:*

Estivemos a apresentar apenas alguns dos aspectos relevantes concernentes ao idiomático técnico-pianístico de Lopes-Graça. Outros tantos procedimentos são alguns dos recursos de que Lopes-Graça dispõe: a rica presença ornamental direcionada a uma variedade extensa de formulações; a nota som isolada, repetida, insistente, com valores os mais diversos, a dar vazão às vozes interiores ou às fundamentais; a dissonância, verdadeira respiração do autor, traduzida em duas notas apenas que demonstram a sua presença, ou nos insistentes acordes, por vezes produzidos pelas duas mãos repetitivamente em quase *clusters*, tão presentes igualmente nas *Sonatas* de maneira quase obsessiva; permanentes contrastes dinâmicos, acentuando intenções voltadas ao choque ou à emoção; a condução das vozes – a música coral em seu pensamento –, a formar intrincadas conjunções polifônicas; a dicotomia rítmica e métrica, a oferecer em tantos segmentos a complexa realização pianística; o profundo sentido da acentuação, da marcação metronômica, da pedalização discreta a levar à clareza e à timbrística singular.

Pianista de méritos, a apresentar sistematicamente suas obras para piano solo ou camerísticas, torna-se presumível que Lopes-Graça pensasse em suas mãos, em processos que lhe eram caros. Essa assertiva se faz tão mais transparente se for verificado o idiomático geral do compositor. A depender das destinações, e elas são evidentes, Lopes-Graça sabe endereçar o seu pianismo. Nas obras em que o cancionista e o dançar do povo de suas entranhas se fazem presentes, há um desiderato que busca uma linguagem apropriada, bem uniforme nas várias coletâneas. Quando das *Sonatas*, dos *Prelúdios*, das suítes *In Memoriam Bela Bartok*, nas *Músicas Festivas*, ou nos casos específicos das *Músicas Fúnebres* ou do *Canto de amor e de morte*, a transcendência estaria a serviço da ideia musical, da torrente criativa, por vezes avassaladora, e nessas situações a denominada virtuosidade como meio, frise-se, fica evidente.

Intérpretes e estudiosos de grande mérito têm-se dedicado ao imenso legado deixado por Lopes-Graça. Em exemplar observação, Mário Vieira de Carvalho comenta: “As obras de Lopes-Graça são enigmas. Por isso o seu fascínio aumenta com o decurso do tempo. É extraordinária a resistência que oferecem à interpretação – não só interpretação musical no sentido da execução (*performance*), mas também interpretação no plano da recepção

pelo ouvinte (*aesthesis*). Não se deixam apreender ou captar no já conhecido. Daí a energia que delas se vai libertando, de audição para audição, de execução para execução. Há sempre uma nova perspectiva que antes nos escapara, uma nova dimensão por descobrir⁵⁷. Um imenso compositor, um dos mais importantes de todo o século XX.

2010: Conferência realizada em maio nas cidades de Lisboa (Academia de Amadores de Música), Tomar (Casa Memória Lopes-Graça), Cascais (Museu da Música Portuguesa), Braga (Universidade do Minho).

⁵⁷ Mário Vieira de Carvalho. Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça. Porto, Campo das Letras 2006, p.109.

(Página deixada propositadamente em branco)

RELEMBRANDO JORGE PEIXINHO

Em Janeiro de 1995 recebia de Jorge Peixinho carta com frase infaustamente prenunciadora do seu próprio fim: “Infelizmente tenho a comunicar-lhe, com o meu maior pesar, o falecimento recente do nosso grande amigo e compositor Fernando Lopes-Graça”. Alguns meses depois, ele, dileto amigo e grande compositor, sucumbia em plena batalha criativa.

Ao telefonar a outro amigo especial e grande compositor, Gilberto Mendes, dias após o recebimento da missiva – Mendes regressara de viagem ao exterior –, o ilustre músico brasileiro inteirava-se naquele instante da morte que se abateu sobre Peixinho. Os prantos que impossibilitaram Gilberto de continuar o diálogo são o testemunho vivo do significado de Jorge Peixinho para todos aqueles brasileiros que o conheceram e admiram o imenso compositor que permanece.

Evocar reminiscências recentes, recuperadas após o desaparecer de um amigo, traz profundo sentimento nostálgico.

Conhecemo-nos em princípios de 1992, em Lisboa. A obra de Jorge Peixinho, apreciava-a desde há muitos anos através de Gilberto Mendes, o sempre eterno amigo do mestre português. Já em 1987, por ocasião do centenário de nascimento de Villa-Lobos, pedira a Gilberto convidar Peixinho a participar de um caderno em que dez compositores homenageavam o autor das Bachianas Brasileiras. Surgiria a magnífica *Villalbarosa*, contribuição valiosíssima apresentada em primeira audição absoluta durante o XXIII Festival de Música Nova de Santos, aos 23 de Agosto de 1987, em São Paulo, e em primeira europeia em recital na Academia de Amadores de Música, em Lisboa, aos 19 de Janeiro de 1988, executada por este pianista. Em Agosto

de 1996, em Sófia, Bulgária, deverei gravar um CD no qual constarão obras de Villa-Lobos e homenagens a ele prestadas, entre as quais *Villalbarosa*⁵⁸.

Encomendei a Peixinho, em 1992, um estudo para piano, que viria enriquecer o projecto de estudos – por nós há muito tempo acalentado, visando dar uma panorâmica da técnica pianística nos estertores do século das grandes transformações tecladísticas. Peixinho, que já compusera outros, dedicou-me o *Estudo V-Die Reibe-Courante*, cuja estreia absoluta deu-se em Salvador, Bahia, aos 20 de Setembro de 1993, sendo que a *première* europeia aconteceu no dia 11 de Outubro do mesmo ano, no Instituto Franco-Português de Lisboa.

Durante essa estadia em Lisboa completei, no Instituto Franco-Português, a integral para piano de Francisco de Lacerda, pois as *Trente Six Histoires...* já houvera apresentado na capital portuguesa e nos Açores em 1992. Nessa e em duas outras apresentações, Peixinho se fez presente. Estudava eu no apartamento do compositor, à Rua de São Bento, e participávamos de vários momentos, já àquela época inesquecíveis: as refeições nos pequenos restaurantes perto do Conservatório Nacional, no Toni dos Bifes, ao pé do Saldanha, e outros...

Quando da visita de Jorge Peixinho ao Brasil, em 1994, realizamos cinco apresentações, a cada um sendo reservada uma das duas partes do programa. Ele executando Filipe Pires, Clotilde Rosa e, sobretudo na excelência, Jorge Peixinho; eu, Fernando Lopes-Graça (*5ª Sonata* e algumas das *Viagens na Minha Terra*) e obras de Peixinho. Foram as apresentações: xxx Festival Música Nova: Santos (24/08), São Paulo (25/08), Ribeirão Preto (04/09); II Ciclo de Música Contemporânea: Belo Horizonte (20/08); Anppom (Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música): São Paulo (29/08); Casa de Portugal: São Paulo (08/09).

Lembraria da maneira viril com que Jorge Peixinho executava todo um repertório específico. Prendia a atenção do público através de contrastes seguros e intencionais, de pedalização singular, de um sentido dinâmico que o levava às altas intensidades permitidas pelo piano e à de-dinamização,

⁵⁸ O CD Music of Tribute foi lançado pelo selo Labor (USA). Nele constaram obras de Villa-Lobos e seis homenagens prestadas por compositores de vários países.

fronteira do quase inaudível. O pianista transpirava – e muito – mercê, talvez, da concentração absoluta. Ficou-me a forte impressão de sua participação totalizante.

Recordo-me que, em Belo Horizonte, retornando ao Hotel Évora após ensaio no Palácio das Artes, ao subirmos a pé o longo aclive da Rua Sergipe, Peixinho necessitava parar a cada quadra percorrida, arfando com dificuldade, como que a buscar oxigênio precioso. Sem saber de seus males anteriores, brincava eu com o querido amigo, mais jovem dois anos, incentivando-o a andar mais rápido e cadenciado. Lamentável desafio!

Em São Paulo gravamos para “Tempo de Concerto” que produzo e apresento às terças-feiras na Rádio Universidade, Rádio USP-FM (93.7), quatro programas, *bélas* não conservados, nos quais comentamos obras de Lopes-Graça: *História trágico-marítima* e *Viagens na minha terra* (versão orquestral); de Francisco de Lacerda, obras para orquestra e *Trovas*; e de suas criações, as contidas no CD da Portugalsom, *Sobreposições*, *Políptico 1960*, *Sucessões simétricas* e *As Quatro Estações*.

Combináramos ainda, em São Paulo, as participações em 1995, durante o Festival de Coimbra. Executaria uma obra de grande envergadura de Peixinho contendo, como temática, acontecimentos em torno dos Descobrimentos. Quase em fins de 94, sem abandonar o projeto, desesperançava-se Jorge com a falta de apoio financeiro para tal criação. Estava a pensar, escreveria certamente. É possível que esboços se encontrem na Rua de São Bento.

Nessa última viagem ao Brasil, trouxera consigo, a meu pedido, um valioso artigo sobre o *Estudo V – Die Reihe Courante*, publicado na Revista Música, do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (vol. 5 nº 1, Maio 1994, págs. 73-105). Resumia Peixinho, em poucas palavras, o que entendia por Estudo:

“Como qualquer Estudo que se preza, e tomando como referência histórica os exemplos magistrais de Chopin, Liszt ou Debussy, uma peça com este título deve conter dois vetores fundamentais, a saber: ser um ‘estudo’ simultaneamente de execução para o instrumento respectivo (neste e naqueles casos, o piano) e para o compositor igualmente, como laboratório de novas experiências e dilatação de seus limites técnico-expressivos”.

No peristilo da morte, Peixinho deixou, no substancioso artigo, a decifração de parte de seu código técnico-pianístico lentamente edificado. Exemplifica as formulações, explicita-as, indica os norteamentos construtores da interpretação. Em sendo o *Estudo V – Die Reibe Courante* baseado numa visão da série, o compositor esclarece:

“E, no entanto, não se trata de uma obra serial! O Estudo V pretende ser uma reflexão sobre o profundo significado histórico e mítico da série, a série reificada e simbólica, uma visão crítica dos seus pressupostos teóricos e filosóficos e, ao mesmo tempo, uma homenagem (comovida) ao seu papel histórico propulsor da modernidade neste vertiginoso caminhar da música no nosso século”.

Após análise pormenorizada, Peixinho finaliza o artigo num quase desvelar anseios retidos, prenunciadores, quicá, de um amanhã de esperanças, não abrupto mas curvilíneo:

“Com o Estudo V, descrevi mais uma curva naquela espécie de espiral sempre aberta, que constitui, a meu ver, a trajetória de um compositor. Como outras obras marcantes na minha produção criadora, ela fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, criando uma ponte entre duas margens de um rio, um rio sempre vivo e em movimento, uma corrente ininterrupta em direção a um novo infinito, metáfora da impossível utopia da perfeição e da liberdade criadora”⁵⁹.

2002: In *Jorge Peixinbo - In memoriam*. Lisboa, Caminho, pp. 76-80.

⁵⁹ Após sua morte, contactei três compositores de expressão que criaram obras para o projeto iniciado em 1985 a abordar o gênero Estudo. As três em homenagem ao ilustre Jorge Peixinho: Gilberto Mendes: *Estudo, Ex-tudo, Eis tudo pois - In memoriam Jorge Peixinbo* (1977), Paulo Costa Lima: *Vassourinhas - Estudo Frevo* (1997), Clotilde Rosa: *Estudo In Memoriam Jorge Peixinbo* (2004). Todos os *Estudos* apresentados por mim em vários países.

A TRANSPARÊNCIA ATRAVÉS DAS CARTAS
O PENSAR ÍNTIMO DE JÚLIA D'ALMENDRA

O ma vieille compagne, ma musique, tu es meilleure que moi. Je suis un ingrat, je te congédie. Mais toi, tu ne me quittes point; tu ne te laisses pas rebuter par mes caprices. Pardon! tu le sais bien, ce sont des boutades. Je ne t'ai jamais trahi, tu ne m'as jamais trahi, nous sommes sûrs l'un d'autre. Nous partirons ensemble, mon amie. Reste avec moi, jusqu'à la fin!

Romain Rolland - *Jean Christophe*

Foi em 1981 que conheci pessoalmente Júlia d'Almendra, após décadas de admiração por seus textos sobre Claude Debussy⁶⁰, colocados entre os mais aprofundados estudos no que concerne a temática modal, área na qual, em outra direção, a ilustre musicóloga se tornaria igualmente referência internacional.

Estava a finalizar um livro sobre a pianística de Debussy, logo após ter apresentado a integral para piano do compositor francês, quando pensei

⁶⁰ Júlia d'Almendra. *Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*. Paris, Gabriel Enault, 1947-1948. Tese apresentada junto ao Institut Grégorien de Paris. Em 1962, convidada pelo Centre National de Recherche Scientifique da França, participou do Colóquio Internacional intitulado *Debussy et l'évolution de la musique au XXème siècle*, ocorrido em Paris entre os dias 24 e 31 de Outubro. Suas duas comunicações – *Debussy et le mouvement modal dans la musique du XXème siècle* (pp.109-129) e *L'influence de Debussy en Espagne et Portugal* (pp.263-267) - foram publicadas, juntamente com todos os outros textos dos mais eminentes especialistas internacionais, em 1965 pelo C.N.R.S. Bem tardiamente Júlia d'Almendra escreve um singelo estudo: “O ‘natal das crianças que não têm casa’ e o seu autor: Claude Debussy”. In: *Canto Gregoriano*. Órgão do Instituto Gregoriano de Lisboa. Braga, Barbosa e Xavier, 1980, nº 97, pp. 5-7. Palestras e conferências, realizadas por Júlia d'Almendra em Portugal sobre Debussy, ratificaram a sua extrema competência nessa temática a envolver o modalismo na obra do compositor francês.

submetê-lo à apreciação da ilustre especialista. Tendo enviado o texto completo à Júlia d'Almendra por intermédio de meu irmão, o jurista Ives Gandra Martins, recebi da musicóloga uma primeira carta, datada de 27 de Abril de 1981, o que me causou emoção e estímulo. Até 1988, quando a saúde da insigne gregorianista declinaria acentuadamente, foram 40 cartas, 13 cartões postais⁶¹, fotos e livros de autores que preenchiam a minha área de estudos, carinhosamente autografados.

De um primeiro encontro aos 27 de Junho de 1981, apreenderia o ritmo infatigável quanto à metodologia de trabalho e à dedicação plena à Música que Júlia d'Almendra transmitia através da ação. A minha ida a Lisboa se dera em torno de Claude Debussy. Chegara pela manhã à bela capital, e já ao cair da noite estava eu diante de Júlia d'Almendra em sua residência à rua d'Alegria, 25, 1º andar. Lembro-me de sua figura pequenina, firme, fisionomia marcante, onde se destacava um sorriso franco, ainda contido, e a elegância sem exageros.

Sobre a mesa, o grosso volume datilografado que continha o texto de meu futuro livro. Dezenas de filipetas entre as páginas trouxeram-me a certeza da leitura minuciosa de todo o volume e a apreensão do que viria. Arguição, severas críticas, sugestões para mudança de rumo? Nesta primeira noite e nas subsequentes, Júlia d'Almendra me questionaria das sete horas do final de tarde – com pausa para uma refeição onde não faltava uma sopinha – até às 3 da manhã aproximadamente, quando, após as despedidas, subia eu a Av. da Liberdade, contornava a Av. Duque de Loulé até à Residencial Belmonte.

A sabatina, tendo demorado longas e profícuas noites, levou-me a considerações precisas. Sabedor de que todos os aspectos possíveis de suscitar uma polémica não passariam incólumes ao olhar da insigne arguidora, admirava sempre a qualidade da pergunta formulada por Júlia. Após questionamento e resposta, Júlia ou requestionava a fim de maiores esclarecimentos, ou permanecia silenciosa, anotando as suas observações.

Chamava-me sempre de professor e, ao final dos prolongados encontros – melros já anunciavam o novo dia – sentia-me pleno de exaustão, mesclada de

⁶¹ Os originais das 40 cartas e 11 dos 13 cartões postais, assim como o texto inédito sobre Jean-Philippe Rameau foram doados pelo destinatário ao Centro Ward de Lisboa – Júlia d'Almendra em Fevereiro de 2004.

felicidade interior e de admiração pela aparentemente frágil Júlia d'Almendra. Com delicadeza, a ilustre musicóloga abre um armário, retira dois cálices e uma garrafa de um Porto especial, colocados à mesa e diz-me simplesmente: somos irmãos em Debussy, *chame-me de Julinha e eu o chamarei de meu irmão José Eduardo*. No dia seguinte, entregou-me datilografado o prefácio do livro em apreço, causando-me forte emoção⁶². Confesso que jamais, em toda a minha vida acadêmica, tive uma arguição tão longa e pormenorizada. Ofereceu-me seu importantíssimo *Les Modes Grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy*, com uma expressiva dedicatória:

“Ao José Eduardo Martins, Lembrança afectuosa dos dias de trabalho que o entusiasmo debussysta prolongou pela noite dentro sem sinais de cansaço.

Lisboa, 3 de Julho de 1981”

Naquela madrugada, entregou-me uma carta, recomendando-me a François Lesure, então Diretor do Departamento de Música da Biblioteca de Paris e, consensualmente, a grande autoridade sobre Debussy na segunda metade do século XX, autor de vasta e conceituada bibliografia sobre o autor de *Images* e responsável por respeitadas edições críticas. Uma outra amizade se formaria e que se estendeu até o falecimento do respeitado musicólogo, ocorrido em 2001⁶³.

A partir de 1982, à convite de Júlia d'Almendra, hospedava-me em sua morada à Rua d'Alegria, quando das viagens anuais para apresentações em Portugal. Sedimentava-se um relacionamento extraordinário, uma extensa lição de vida, tantas foram as essencialidades transmitidas pela irmã em Debussy.

O convite da Professora Idalete Giga, Presidente da Direcção do Centro Ward de Lisboa – Júlia d'Almendra, para que escrevesse um texto para um livro comemorando o centenário de nascimento da musicóloga portuguesa,

⁶² José Eduardo Martins. *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo, Novas Metas, 1982.

⁶³ Em 1990, François Lesure participou do júri de minha tese de livre docência, defendida junto à Universidade de São Paulo (*O idiomático técnico-pianístico na obra de Claude Debussy*). Estive com Júlia d'Almendra em condições plenas de saúde, com certeza teria igualmente integrado a banca examinadora.

levou-me a reflexões. O que redigir, se tantos serão os ilustres consultados, que devem encontrar as sendas das especificidades?

Considerando-se a longa trajetória da ilustre homenageada, pode-se verificar a extrema competência em sua área de atuação e a plena coerência nas várias vertentes dela decorrentes. Ter estudado violino intensamente, na adolescência e na juventude, sob a orientação de um excelente professor do Conservatório de Lisboa, Alexandre de Bettencourt e Vasconcelos, deu à musicista as bases do conhecimento sólido de um instrumento musical. Ter estudado no Instituto Gregoriano de Paris revelou a certeza do encontro desse eixo paradigmático de sua existência. Ter estudado profundamente a influência modal na obra de Claude Debussy propiciou a aplicação de seus conhecimentos numa difícil e acertada detecção. O que ocorreria quando de seu retorno a Portugal, nada mais foi do que a realização plena de todas as suas aspirações, tanto no plano diretivo quanto no didático. Ter fundado o Centro que se tornaria o Instituto Gregoriano de Lisboa, a Liga dos Amigos do Canto Gregoriano, levando para Portugal, *in adendo*, o Método criado pela educadora Justine Ward e aplicando-o com a maior dedicação, propiciou à Júlia d'Almendra na junção de múltiplas atividades, o desempenho exemplar em todas essas: Diretora firme, mas generosa; Professora enérgica, mas amorosa; Regente Coral ciente da missão maior a ela atribuída; Pesquisadora infatigável.

Optei, não sem relutâncias, como colaboração a um livro que terá material abundante a ser divulgado, por procurar as cartas de Júlia d'Almendra, acreditando ter encontrado a maioria delas, pois algumas podem estar no meu arquivo em outras pastas, passados tantos anos. Cartões postais foram localizados, mas seria possível pensar que alguns se escondem dentro de certos livros, como paginadores afetivos...

O conjunto dos escritos de Júlia d'Almendra em questão tem tópicos recorrentes, basicamente os mesmos, mas a cada visitação às temáticas, Júlia deitava quase sempre um novo olhar. Vida e ação formaram, no caso de Júlia d'Almendra, um amálgama indissolúvel. A grandiosidade da gregoriana nascida em Samões está nessa compreensão da existência desprovida de qualquer vontade dirigida à elucubração.

As missivas a mim endereçadas entre os anos de 1981 e 1988 demonstram a segurança da pena que não submerge às rasuras, a revelar sempre, *conditio*

sine qua non, o espírito privilegiado e generoso. Poder-se-ia dizer que Júlia encontra no estilo coloquial, o caminho capaz de levar ao destinatário os seus “estados de alma”. A quantidade de exclamações estariam a evidenciar a permanente admiração por tudo que a cerca, sejam bons ou maus momentos. Essa visão exclamativa, traduzida numa linguagem sempre clara, dá à leitura esse sentido de transparência. Devido a essa naturalidade da escrita, respeitamos os textos originais, mesmo que contenham uns poucos deslizes mercê das muitas atribuições simultâneas por Júlia propostas.

Alguns temas essencialmente musicais são tratados com leveza e competência. Caso específico, o do canto gregoriano. O fato de ser o meu conhecimento da matéria limitado levou-me a solicitar conselhos à ilustre amiga gregorianista, a fim de entender determinados princípios modais. Quando Júlia faz referência à temática nas cartas, fá-lo considerando o futuro contato pessoal. Lembro-me de ter passado, reiteradas vezes, longos períodos conversando com a amiga, sobremaneira a respeito de um segmento do canto gregoriano, o agógico, que evidencia essa liberdade da frase musical que permanece como uma condição da expressividade e da emoção em todos os períodos históricos, pois natural. A cada visita anual, Júlia que separara previamente livros, tratados e partituras, mostrava-me exemplos nos quais sinais indicativos em determinados antifonários ajudavam as intenções agógicas, dando à linha melódica e ao texto a necessária flexibilidade. Essas verdadeiras aulas foram-me de extrema importância, na captação desse antecedente, para a interpretação voltada ao intrínseco da frase musical em compositores bem posteriores, como Johan Kuhnau, J. S. Bach, J.-Philippe Rameau e Carlos Seixas. Ao ouvir-me estudar em seu piano, obras de Debussy, Scriabine, Liszt ou mesmo composições contemporâneas, muitas vezes aproximava-se do instrumento e comentava a decorrência exacerbada dessa flexibilização agógica nos autores mencionados. O *rubato*, entendido como herança de um passado modal.

Pode-se observar, na correspondência escrita por Júlia d’Almendra, a ausência da vontade em ver o escrito perenizado. Contam-se às centenas aqueles que depositavam e depositam nas cartas o não dito em um texto “oficial”, partindo sempre esses missivistas de duas premissas básicas: a qualidade do receptor que não extraviará o conjunto epistolar, e a liberdade

ampla do pensamento, tantas vezes contida por circunstâncias as mais distintas nos textos que vêm a público.

Júlia d'Almeida decididamente não se mostra memorialista nas cartas mencionadas. Sim, há menções à juventude, aos estudos, contudo, no que se refere aos conceitos, eles são desprovidos da jactância, do vazio das ideias, do possível debate estéril... A correspondência de Júlia, específica no caso, evidencia o pensar as coisas simples sempre respirando Música, o encantamento pelo belo representado pela natureza e suas manifestações, a atenção ao onomatopáico, o entender a fragilidade interior de algumas pessoas que a cercavam e a faziam sofrer em silêncio, o viver o momento da escrita com amor e a exortação a Deus, sempre.

A releitura das cartas de Júlia d'Almeida, causou-me estranha sensação. Quando da recepção de cada missiva, lia com o maior entusiasmo e amizade, tendo *in adendo*, a curiosidade pelo escrito inédito. As folhas novas, a letra personalíssima de Júlia, acrescentavam à leitura um raro prazer. Revisitar o conjunto de cartas, desvela uma realidade totalmente distinta daquela originária. Basicamente duas décadas separam as leituras. Não há o ineditismo para o destinatário das missivas, mas o sentido de interpretar o que será lido nesse novo debruçar. O papel, amarelecido pelo tempo, dá a cada carta o traje histórico. Júlia emerge nesses escritos ainda mais admirada, pois determinados conceitos tiveram a leitura no passado, plena da avidez própria ao se ler um texto recebido e profundamente amado. Esse comprometimento fez com que, naqueles momentos, tantas pequenas e profundas mensagens passassem menos apreendidas. Há que se considerar, por fim, os vinte anos a mais do leitor, a corroborarem a filtração diferenciada.

A leitura minuciosa e reiterada nessa nova circunstância fez com que fossem categorizados alguns tópicos e suas recorrências, a fim de que o espírito dos itens escolhidos permanecesse na maior limpidez. Essa menção faz-se necessária pelo fato de que Júlia d'Almeida tem um pensamento inequívoco para cada assunto abordado, independentemente do mesmo se apresentar em épocas distintas. Busquei configurar esses "temas", tais como trabalho, Instituto Gregoriano e os dissabores, natureza e metáforas, Debussy e outros aspectos musicais, carência afetiva, saúde, reflexões gerais. Basicamente, Júlia a eles recorre seguidamente.

Causa impacto forte a disposição para o trabalho, pesquisa e aplicação de Júlia d'Almendra. Confessara-me um dia, após pergunta a respeito, que a partir dos anos 50 foi reduzindo pouco a pouco o seu tempo de sono, pois entendia que perdia muito tempo dormindo e que longos projetos de vida a ela se apresentavam. Impressionava ver Júlia, quase octogenária, aprofundar-se nos estudos até altas horas, reservando três ou quatro, no máximo, para o repouso. Cansava-a a tarefa burocrática:

“Em relação ao que sonhei, embruteço, sem tempo para o meu trabalho pessoal. Em relação a quanto respeita o ensino e restantes actividades, prolongam-se normalmente até às duas e três da manhã! É esta a panorâmica da minha vida assaz sobrecarregada⁶⁴”.

Alguns meses mais tarde ratifica com ênfase a sua ocupação multidirecionada:

“Atravesso uma fase terrível de trabalho, devido ao último curso intensivo que terminou ontem, tendo tido aulas todas as manhãs e todas as tardes. Anteontem corriji pontos até às 5,30 da manhã, para me levantar às 8 horas e estar às 9 no Instituto para as provas orais. Foi um curso de Pedagogia Musical para formação de professores. O ano escolar começa depois de amanhã, tendo a meu cargo as classes de Canto Gregoriano, Modalidade, Direcção Gregoriana e Direcção Polifónica, e a responsabilidade da ‘Schola’, para a qual me exigem todo o programa musical a dar este ano! Tanta, tanta coisa que eu não tenho ainda preparada, e, portanto, praticamente eu não tive férias...”⁶⁵

Em outra carta, a expressar profissão de fé, escreve:

“Diz o caro amigo haver-se impressionado com a minha incrível capacidade de trabalho!... Tudo isso é apaixonante, é vida, possa em-

⁶⁴ Carta de Júlia d'Almendra a José Eduardo Martins. 27 de Abril de 1981.

⁶⁵ Carta de 17 de Outubro de 1981.

bora ser por vezes fatigante [...] Mas, parar, é morrer... e eu sigo o meu caminho! (...) siga sempre o seu caminho, apaixonante, que se lhe abre e desdobra em diversas facetas. Deus lhas manda, e Deus nada manda superior às nossas forças!”⁶⁶

Em outra missiva, observaria:

“Noites houve que trabalhei até às 4, 5 horas da manhã, levantando-me às 8 h.!”⁶⁷

Impressiona o teor do lindo cartão de domingo de Ramos de 1982:

“Basta dizer que para vir à Samões em busca de descanso e sossego, tendo de partir às 7 h. da manhã, nem sequer me deitei! Tive trabalhos e arrelias até ao último momento!”

Júlia tem consciência por vezes desse frenético esforço e expressa meses após, citando o poeta: *Mais do que permitia a força humana*⁶⁸. Se o trabalho com a específica realidade musical portuguesa era intenso, observem-se os contatos quase que diários com o exterior:

“...e vim para casa onde tenho montes de coisas a fazer, quase tudo ligações (as mais curiosas!) com o estrangeiro! Pessoas que me pedem conselhos, de Washington, New York, etc. até Bombaim!”⁶⁹

Antes de uma viagem à França, evidencia a qualidade dos interlocutores:

“Quero dizer-lhe que estou convocada para um encontro internacional de trabalho em Paris de 1 a 3 de Maio próximo. Coincidem estes três dias com terça, quarta e quinta-feira, mas decerto ficarei até sábado

⁶⁶ Carta de 30 de Novembro de 1981.

⁶⁷ Carta de 30 de Março de 1982.

⁶⁸ Carta de 22 de Agosto de 1982.

⁶⁹ Carta de 2 de Fevereiro de 1982.

ou domingo para matar saudades de antigos mestres como Chailley, Souberbielle, etc, desde então meus grandes amigos.”⁷⁰

Júlia, na segunda metade de 1985, tem uma carga imensa de atividades:

“Terei a 36º Semana Gregoriana de Fátima de 3 a 10 de Setembro. Depois, como grande responsabilidade, a participação no VIII Congresso Internacional de Música Sacra, em Roma, de 16 a 22 de Novembro, com a participação das crianças de 3º ano Ward, e com a ‘Schola’. Terei de começar a trabalhar esses elementos em meados de Setembro, o que não é fácil devido a prolongarem-se as férias grandes até quase meados de Outubro! Enfim!”

E, orientada sempre por um senso de responsabilidade e rigor, observa:

“Há ainda aqueles ou aquelas a quem interessa especialmente o turismo gratuito...com total ausência do sentido das responsabilidades. Terei de fazer seleção e fazer compreender que o interesse reside na qualidade (grifo J.d’A.) e não na quantidade.”⁷¹

Um ano após, ratifica a dedicação plena ao labor incessante:

“...a actividade sem tréguas. O ano escolar aqui, terminou, mas... surgem os cursos de férias com seis horas de aula por dia. Terei um curso intensivo para formação de professores ‘Ward’ para as escolas primárias de 16 a 25 de Julho; e de 17 a 24 de Agosto, em Fátima, a 37º Semana Gregoriana.”⁷²

Ainda há a preocupação por trabalhos novos:

⁷⁰ Carta de 25 de Março de 1984.

⁷¹ Carta de 4 de Agosto de 1985.

⁷² Carta de 30 de Junho de 1986.

“Tenho bastante trabalho com algumas coisas que preciso desenvolver, outras...iniciar! Decerto não poderás calcular, querido irmão, a acumulação de tão diversas matérias que fervilham por vezes na minha pobre cabeça.”⁷³

Próxima do 84º aniversário, em Junho de 88, a constatação de que a intensa atividade não mais poderá ser mantida:

“Possivelmente não poderei manter esse ritmo, o que me entristece, pois não poderei corresponder a convites recebidos do estrangeiro pedindo a minha colaboração. É o caso de Monsenhor Overath, Presidente da C.I.M.S., ao qual recusei o seu convite vindo da Espanha (Saragoza) para um Congresso Internacional que se realiza sobre música antiga em Agosto próximo. É talvez uma crise moral que passará. Veremos... Não fique o irmão preocupado com a minha saúde, por que mais uma vez se confirmará o velho provérbio: *coisa ruim não tem perigo*.”⁷⁴

Em uma última menção em carta, dá a dimensão imensa do trabalho:

“Terei de 4 a 11 de Setembro a 39º Semana Gregoriana de Fátima que inclui 4 classes de Canto Gregoriano, duas de Direcção Gregoriana e Polifônica, duas de Solfejo para principiantes, e outra de Órgão [...] Como podes calcular a irmã Julinha terá muito em que pensar... o que será uma boa ginástica cerebral.”⁷⁵

O trabalho levado ao limite teria, nos últimos anos da existência de Júlia d’Almendra, um fator que influiria na concentração à pesquisa ininterrupta: os dissabores com a Comissão Instaladora, nomeada pelo Ministério para dirigir o Instituto Gregoriano de Lisboa, sucedâneo do Centro de Estudos, ambos criados pela ilustre musicóloga portuguesa. Júlia, nas cartas, revela a sua amargura e lêem-se, além das linhas, os possíveis prolongados períodos

⁷³ Carta de 9 de Novembro de 1986.

⁷⁴ Carta de Junho de 1988.

⁷⁵ Carta de 13 de Julho de 1988.

passados na solidão de sua casa, os solilóquios tristonhos, pressionantes. Na idade avançada, não teria havido a menor complacência para com a fundadora das Instituições por parte dos membros da Comissão Instaladora. Em mais de uma dezena de missivas, Júlia com desalento aborda o assunto. Não seria este espaço o adequado para a menção às frases as mais ácidas e atormentadas em relação à Comissão. Que ela sofreu, é inequívoco, tendo inclusive ouvido da saudosa amiga inúmeras considerações – *são assuntos largos que só pessoalmente lhe contaremos. Tudo vaidades... fragilidades humanas!*⁷⁶, sempre num estado de certa depressão que, felizmente se dissipava, aparentemente, quando proposta era pelo interlocutor uma referência à Música, a Debussy ou ao método Ward. Deixemos Júlia em suas observações menos cáusticas, mas denotadoras do grande abalo sofrido nos últimos anos:

“O ano passado, dos 4 membros da Comissão eram sempre 3 contra 1! O 1 era eu, razão que me levou a pedir a minha exoneração do cargo de membro da Comissão. Porque seria um escândalo, não foi aceita. Assim continuei eu a sofrer com as reuniões que muitas vezes são tortura para mim...”⁷⁷

Meses após, precisa:

“Não vi a carta que lhe escreveram, pois me ocultaram a sua e a resposta! Exigi vê-las e tive decepção com a resposta, que critiquei.”

Após tecer comentários sobre a Presidente da Comissão Instaladora do Instituto, continua:

“Poderá por aqui avaliar as minhas preocupações em relação ao Instituto que eu fundei, vencendo lutas e sacrifícios. Depois, não sei porquê, há inveja de mim! Enfim, há muitas dissonâncias...”⁷⁸

⁷⁶ Carta de 23 de Janeiro de 1984.

⁷⁷ Carta de 11 de Agosto de 1981.

⁷⁸ Carta de 7 de Janeiro de 1982.

Àqueles que tiveram o privilégio de conviver com Júlia d'Almendra nesse período difícil, claro teria ficado a assertiva de que a saúde da gregorianista teria o seu declínio a partir dos dissabores. Júlia denotava no início de 1984 o abatimento com as alterações feitas no Instituto:

“Mas, hoje eu regressava a casa com uma sensação grande de tristeza. No meu pobre Instituto Gregoriano passam-se coisas que me dizem respeito, pessoalmente: outras com a obra que eu criei e cujo carácter se descaracteriza em favor, talvez, dum futuro conservatório de 2º ou 3º categorias. A minha opinião não é pedida nem ouvida! A ‘Schola’, que tão bons concertos deu durante 30 anos, está a vir abaixo devido a vários ‘corinhos’ que se estão formando sem qualquer princípio pedagógico nem noção de níveis. *C’est la pagaille, mon cher. Il y a à quoi devenir folle!*”⁷⁹

Posteriormente Júlia comentaria:

“Muito me regozijo em pensar vê-lo brevemente na ‘Lisboa amada’ e nesta sua casa onde, onde... lhe está destinado um mau piano desafinado! Vou tentar que um afinador procure diminuir a tortura de seus ouvidos. Já o deveria ter feito, mas sob todos os aspectos este ano marcou-me muito, física e moralmente, não sendo estranho quando por lá se passa no Instituto que perde pouco a pouco o carácter com que o fundei! Tudo isso se reflete na minha saúde de corpo e alma!”⁸⁰

Observa-se, sob outro aspecto, que à Júlia importavam as questões musicais e pedagógicas, distantes do conteúdo resultante das intrigas. No final do ano observa que seu *estado de espírito está sob pressão de nervos* e argumenta:

“É estranho, não é? Alguém disse numa crítica musical que ‘a Júlia d'Almendra é uma mulher frágil com alma de bronze e nervos de aço’...

⁷⁹ Carta de 2 de Fevereiro de 1984.

⁸⁰ Carta de 29 de Março de 1984.

Estás de acordo?”⁸¹

O desgosto a faz periodicamente refugiar-se na Parede ou, menos frequentemente, devido à distância, em Samões:

“[...] as atitudes inconcebíveis da Comissão Instaladora do Instituto Gregoriano, atitudes que só revelam inveja e inferioridade, [carta esta escrita na Parede] ...para me encontrar a mim mesma; para refletir, para meditar.”⁸²

Na correspondência, Júlia comenta sempre com pesar aquilo que ela denomina “arrelias”. Numa última menção, a amiga lamenta:

“Largos contos e muitas arrelias que me têm traumatizado os nervos! Intrigas lançadas até no meio internacional! Pessoalmente falaremos muito, está bem?”⁸³

O fato de Parede e Samões, duas tebaidas paradigmáticas para Júlia, serem frequentadas quando possível, propicia à sensível musicóloga o extravasar conteúdos interiores, dar-se às reflexões e à contemplação da natureza e suas manifestações. Insiste nas palavras contemplativa e nostálgica, dois estados de espírito característicos quando Júlia está frente à natureza. Sem esses paraísos, assim entendidos por Júlia, seria ponderável pensar que as suas amarguras pudessem levá-la à grande depressão. Há sempre por parte da amiga o olhar o belo e dele tecer considerações, mesmo que a nostalgia possa advir.

Em Paris, associa o tempo ao seu estado de espírito:

“...Tempo brumoso a sombrear as minhas ideias sobre o Simposium a realizar em Washington em 1983.”⁸⁴

⁸¹ Carta de 13 de Dezembro de 1984.

⁸² Carta de 4 de Agosto de 1985.

⁸³ Carta de 7 de Dezembro de 1985.

⁸⁴ Carta de 15 de Agosto de 1981.

De Parede, um mês após:

“Escrevo-lhe frente ao mar, tendo o céu por abóboda magnífica dum azul puríssimo, sem nuvens! Aqui, compreendo a paixão de Debussy pelo mar, por esta dádiva de Deus que tantos corpos disformes maculam. A imensidade do mar, o seu movimento incessante tornam-me contemplativa. Como é admirável o ritmo das ondas o qual o homem nada pode...Deus, só Deus!”⁸⁵

Nas montanhas, em Samões – Trás-os-Montes –, na festa de Ramos de 1982:

“Quanto gostaria e precisaria ficar neste paraíso mais tempo, em contacto com a natureza, com gente sã, escutando o silêncio profundo da montanha apenas cortado pelo canto das aves.”

E se encanta com a manifestação singela, observando que

“[...] há uns passarinhos que todas as manhãs vêm acordar-me batendo com os seus bicos nas vidraças da minha janela... Estou certa de que se o nosso caro Debussy aqui estivesse, seria possível a quanto digo, e escreveria uma Rêverie... Tanto eu não sei!”

Já em Lisboa, é a tormenta de outono que a faz observadora:

“Acabo estas linhas sob um vendaval tremendo que fustiga as minhas janelas parecendo despedaçar os vidros com a fúria do vento e da chuva!”

E Deus, para a gregorianista de fé intensa, é lembrado:

“Parece que Deus quer mostrar o seu poder à pobre Humanidade para lhe mostrar a sua falta de Amor e as suas monstruosidades que,

⁸⁵ Carta de 11 de Setembro de 1981.

sem ele, o mundo pratica! Se eu soubesse escrever, decerto escreveria qualquer coisa de dramático...”⁸⁶

Em Parede reitera o sentimento que a natureza a ela proporciona:

“Refugiei-me este fim de semana num apartamento que tenho na Parede, tendo por panorama o mar, com o seu perpétuo movimento limitado, coberto pela abóboda do céu que o limita. Torno-me nostálgica, encontro-me a mim própria... o que me faz bem.”⁸⁷

Recorre, no mesmo local, às imagens do mar, sempre nessa visão reverencial para com o oceano:

“Sozinha, em frente ao mar imenso, aqui limitado pela abóboda do céu, o Atlântico que nos separa, acabo de reler a sua carta [...] Está a noitecer. O sol poente reflete no mar tons cor de rosa, dando a impressão que vai mergulhar no mar. São efeitos de sonho que me encantam. Na mesma carta observa: A imensidade do mar e do céu tornam-me contemplativa, mas a contemplação do belo é salutar porque não é criação nossa mas de Deus ! Não fales de mim aos teus alunos. Que valho eu, querido irmão?”⁸⁸

Poeticamente em Parede volta ao tema do mar e vem-lhe a lembrança de Antônio Cândido:

“Estas linhas são escritas em frente ao mar. Está maré cheia, está lindo, parecendo que o mar avançando, quase abraçar, beijar a terra! O movimento contínuo do mar torna-me contemplativa e a sua grandeza eleva-me a alma a Deus. Quem ousará não acreditar em Deus perante tal grandeza? O nosso grande pensador Antônio Cândido, adorava o mar

⁸⁶ Carta de 7 de Novembro de 1982.

⁸⁷ Carta de 3 de Setembro de 1984.

⁸⁸ Carta de 4 de Novembro de 1985.

mas ia sempre para a montanha! Perante a estranheza de um amigo que o censurava pela sua contradição, Antônio Cândido respondeu: ‘É que, à beira mar, eu tenho que escutar o mar, mas na montanha é ela que me escuta’. Há aqui um grande fundo de verdade para uma alma sensível.”⁸⁹

Muitos foram os assuntos musicais tratados nas cartas. Júlia discorre a respeito de J. S. Bach, Jean-Philippe Rameau – enviou-me inclusive, a meu pedido, um pequeno artigo sobre o compositor, inédito até o presente – Debussy, Ravel, Henrique Oswald, modalismo, canto gregoriano, Método Ward, entre os temas preferenciais. Pessoalmente, Júlia tinha o hábito de exemplificar a matéria que estava a comentar. De pequena estatura, ei-la sempre disposta a pegar um determinado livro na estante mais alta de sua biblioteca. E sempre, sem buscar ajuda, conseguia o intento. Um tema em especial teve consequências: o relacionado a Debussy-Francisco de Lacerda. Escreve:

“Voltemos ao nosso caro Debussy. A propósito, seria interessante por a claro a *Dança Sagrada* publicada na Revue Musicale em número especial em 1904. Tratou-se de um concurso organizado pelo Figaro. Quando Ansermet (chefe de orquestra suíço), presidiu a uma das minhas comissões no C.N.R.S. em Paris, falou-me nesse caso dizendo que o tema era de Debussy. Aqui em Lisboa, falando do assunto a João Lacerda, reagiu incorretamente afirmando que a *Dança Sagrada* era do pai, Francisco de Lacerda. Deixei-o cair por detestar conflitos, mas cabe-lhe agora a vez a si. Com Ansermet já nada se pode adiantar porque já faleceu.”⁹⁰

⁸⁹ Carta de 28 de Novembro de 1985.

⁹⁰ Carta de 17 de Outubro de 1981. Na realidade, João de Lacerda tinha razão. Publicada fora a *Danse Sacrée – Danse du Voile* na prestigiosa revista francesa, obra que precede as *Danses Sacrée et Profane* de Claude Debussy. François Lesure, autor do catálogo da obra de Debussy, comenta: “Debussy tomou emprestado para a *Danse sacrée* o tema de uma peça do português Francisco de Lacerda, premiada num concurso do *Figaro* e cuja terceira parte (*Danse du voile*) foi publicada na *Revue musicale*. Segundo o jornal, Debussy teria apreciado a ‘firmeza do ritmo e a frescura da inspiração’, de acordo com V. d’Indy, que fazia parte do júri igualmente”. In: *Catalogue de l’oeuvre de Claude Debussy*. Genève, Minkoff, 1977, p.108. Recentemente lançado, um dos livros de François Lesure sobre Claude Debussy, republicação revisada acrescida igualmente do catálogo atualizado, no qual às páginas 257 e 282, o autor ratifica o episódio. (François Lesure: *Claude Debussy-biographie critique*. France, Fayard, 2003.) Leia-se igualmente: J.M.Bettencourt da Câmara, *A música para piano*

A respeito da Missa de Requiem de Henrique Oswald, escreve:

“Recebi sua carta de 9/11 com a Missa de Requiem de Oswald. Que surpresa e que mimo! Fiquei contente e feliz. Não a analisei ainda em profundidade, mas só de vê-la ressalta a simplicidade e perfeição da escrita (bastante modal) numa conjunção perfeita do texto latino com a melodia. O respeito da palavra latina com a sua acentuação e o seu ritmo próprios foram observados em toda a obra. É difícil encontrar uma Missa de Requiem tão simples e curta, escrita polifonicamente.”⁹¹

Sobre Bach, lembra-se da sua própria juventude:

”Eu, nos meus tempos de violinista em que trabalhava 7-8 horas por dia, iniciava cada dia de trabalho com a bela e magnífica *Chaconne* para firmar bem o arco nas cordas. Eu adoro Bach! não pode ser músico quem o não entende e não o sinta.”⁹²

A pedagoga se faz presente quando comenta:

“Mudando o tom destas linhas que, musicalmente fogem a ‘tom’ e a ‘modo’, envio um recorte de jornal para a coleção do querido irmão.

de Francisco de Lacerda, Lisboa, Ministério da Educação e Cultura, 1987 e José Eduardo Martins, “*Claude Debussy et Francisco de Lacerda: correspondances sonores*”, in *Cahiers Debussy*, Paris, Centre de Documentation Claude Debussy, n° 25, 2001, pp. 83-102. O primeiro contato que tive com as composições de Francisco de Lacerda deu-se por intermédio do especialista na vida e na obra do compositor, autor de livros sobre a matéria e responsável por várias edições críticas a respeito, José Manuel Bettencourt da Câmara. Esse contato foi justamente em casa de Júlia d’Almendra em 1991, ex-professora e amiga do musicólogo nascido em São Miguel. Em 1992, apresentei nos Açores recitais comentados Debussy-Lacerda e, no biênio 1992-93, a integral para piano de Francisco de Lacerda em Lisboa, no Institut Franco-Portugais. Lembro-me que antes de viajar ao Arquipélago, em Fevereiro de 1992, visitei a querida amiga Júlia, entendendo ser aquele encontro, o derradeiro... A frase de Júlia d’Almendra sobre o assunto Debussy-Lacerda: *mas cabe-lhe agora a vez a si...*, fica pois esclarecida e interpretada tantos anos após, graças aos estudos mencionados.

⁹¹ Carta de 30 de Novembro de 1981. Tardiamente, aos 25 de Novembro de 1995, a *Missa de Réquiem* de Henrique Oswald foi apresentada no Conservatório de Música de Gent, Bélgica, em concerto inteiramente dedicado à obra do notável compositor romântico brasileiro, no qual participei como pianista em várias obras camerísticas. Em 2001, Suzana Cecília Igaraya defendia dissertação de mestrado junto à Universidade de São Paulo, sob o título: *Henrique Oswald (1852-1931): A Missa de Réquiem no conjunto de sua música sacra coral*.

⁹² Carta de 4 de Agosto de 1985.

Esse recorte dá um dos momentos em que eu fiz cantar pelos dedos de uma criança de 4 anos, improvisando-lhe pequenas curvas melódicas, dando-lhe o tom da 1ª nota. O fato passou-se em demonstrações públicas num Simpósio realizado no Conservatório Nacional, em concorrência com diversos Métodos. E...dos fracos não reza a história! Estava em causa o Método Ward, que ofuscou bastante as demonstrações dos outros Métodos *Orff e Willems*”⁹³

Podemos verificar a generosidade da amiga e o atávico gosto pela leitura através de uma outra carta:

“Os seus planos de conclusão de sua tese de doutoramento muito me alegraram, e, mais ainda, o dizer-me que os livros que lhe dei sobre ‘Estética’ lhe têm sido muito úteis. Quanto tal fato me alegra! Um abraço pela informação com a qual muito me regoziquei. Durante os anos que vivi em Paris, o meu sport predilecto era percorrer os alfarrabistas do ‘Quartier Latin’ e de ‘Notre-Dame’...Cada louco ou louca tem a sua mania...”⁹⁴

Basicamente, as reflexões de Júlia d’Almendra fixadas nas missivas têm relações com os estados de espírito que caracterizam a musicóloga portuguesa nos momentos de solidão. Há a possibilidade da colocação de conceitos, não se descartando determinados conteúdos, sonhadores, espirituais, nostálgicos, tristes, todos sentimentos que integrariam uma carência afetiva. As festas do fim do ano fazem-na rememorar um passado feliz em Samões e Lisboa ao lado de seus familiares. Escreve:

“As quadras das principais festas do ano são sempre os dias mais tristes para mim, por sentir mais do que nunca a profundidade da minha solidão, sem o irmão que Deus me levou! Nesse dia eu estava absolutamente sozinha com os meus pensamentos, a trabalhar!”⁹⁵

⁹³ Carta de 9 de Novembro de 1986.

⁹⁴ Carta de 7 de Abril de 1988.

⁹⁵ Carta de 7 de Janeiro de 1982.

Buscando o repouso:

“Sigo amanhã, às 7 h. da manhã, para a minha terra natal, em Trás-os-Montes. Vou procurar encontrar-me a mim mesma, escutar o silêncio, hoje tão raro! Vou sozinha para a minha tebaida em busca de sossego de corpo e alma... creio que bem merecido...”⁹⁶

Júlia sente um alento a qualquer sinal de afeto:

“Você sabe como eu sou sensível a quanto traduz afeto. É hoje tão raro...”⁹⁷

E continua, um mês após:

“Nada há para mim mais consolador na vida do que o afeto. No mundo egoísta que hoje contactamos é tão difícil, tão raro de encontrar!... Envio um artigo do Humberto d’Ávila⁹⁸, que o fará sorrir. Após montanhas de incompreensão e lutas, é agradável que nos façam justiça, mas sem alarde... modestamente.”⁹⁹

Dois momentos a revelarem essa abertura de Júlia frente à menor lembrança a ela dirigida:

“Quando anteontem à meia noite e meia hora (hora de Lisboa), o telefone tocou, pensei, ainda por um velho hábito adquirido, no irmão que Deus me levou e que geralmente depois da meia noite me telefonava todas as noites a pedir que não trabalhasse mais... que não me cansasse... que fosse deitar-me porque ele também iria fazer o mesmo! Mas, pensando nesse irmão predileto, eu acorri triste ao telefone. Não podia ser

⁹⁶ Carta de 30 de Março de 1982.

⁹⁷ Carta de 15 de Julho de 1982.

⁹⁸ Humberto D’Ávila, musicólogo e crítico musical, é responsável por inúmeras redescobertas de textos e partituras musicais, manuscritos ou não, em Portugal. Privou da estreita amizade de Júlia d’Almendra.

⁹⁹ Carta de 22 de Agosto de 1982.

ele! Era outro irmão que Deus me trouxe (...) desanuviei o espírito (...) Fiquei, pois, menos triste, mas compensada espiritualmente.”¹⁰⁰

146

E, de Parede escreve:

“Não sei se alguma vez terá experimentado a sensação de desconforto que é ter de entrar sozinho numa casa vazia de vida humana! É uma interrogação... que iremos encontrar? é um misto de receio estranho. Foi a sensação que senti há dias, a última vez que precisei ir ao 25 da Alegria. Deu-se, porém, surpresa extraordinária! Quando as quatro fechaduras se abriram, deparei com um grande envelope amarelo enriquecido com enorme variedade de selos: a letra era sua! O caso parecia afirmar-me: ‘entra... o irmão em Debussy espera-te: Vem!’ O fato de ser um grande envelope que não cabia na caixa do correio, levou o carteiro a metê-lo debaixo da porta. Ali estava, pois, no chão, uma grande riqueza que estava longe de pensar receber e apreciei muitíssimo.”¹⁰¹

Júlia questionava sempre, pessoalmente, o fato de determinadas pessoas insistirem ter enviado cartas, e deduz com certa dose de humor:

“Eu pergunto: porque é que as nossas cartas não se perdem? Se recebem sempre. (...) Sempre ouvi dizer que só se perdem as cartas que nos convém... Naturalmente, se não são mandadas por via aérea e esperam ainda os barcos do século passado, é natural que nunca mais cheguem.”¹⁰²

Em cartão de Natal de 1982, encanta-se com a luminosidade da capital portuguesa e tem esperanças numa possível redenção do Homem:

“O Natal, tempo de Paz e Amor está com o seu cortejo brilhante de milhares de luzes a iluminar as ruas de Lisboa! Mensagem de Paz, deverá a Humanidade tornar-se mais humana.”

¹⁰⁰ Carta de 15 de Novembro de 1982.

¹⁰¹ Carta de 28 de Agosto de 1985.

¹⁰² Carta de 6 de Dezembro de 1982.

Nesses anos de intensa atividade epistolar, é sensível a gradual queda da qualidade física, destacadamente a partir de 1985. Assim mesmo, Júlia mantém uma de suas referências, o humor:

“A minha saúde está *au ralenti*... A anemia agravou-se e os meus olhos doentes de tanto abusar d’eles até altas horas da noite. Agora, a minha sala de jantar parece um depósito de farmácia... não se assuste. A irmã costuma reagir bem. Assim será, espero.”¹⁰³

E, nesse misto de relato sério, mas com uma certa dose de descontração, escreve em um cartão postal:

“O meu silêncio é devido a uma grave intervenção de urgência e 8 dias de internamento no Hospital de Sta. Maria em Lisboa. Caso de uma hérnia estrangulada que poderia ter-me levado para os anjinhos... Mas não foi desta vez! Estou em Tomar a restabelecer-me.”¹⁰⁴

Nova constatação do declínio físico:

“A saúde tem baixado uns graus. O moral não é azedo, mas não é favorável aos ventos que passam, o que me faz preocupada. (...) O ano findo marcou-me muito, não no espírito mas fisicamente. Será que me reconhece? Os nervos andam descontrolados e nem sempre os domino, mas estou a tratar-me com um médico e, se Deus quiser, estarei bem...”¹⁰⁵

Meses após, comenta:

“Estarei aqui até 26 ou 27 de Agosto a recobrar forças, pois emagreci e me sinto cansada.”¹⁰⁶

¹⁰³ Carta de 7 de Novembro de 1982.

¹⁰⁴ Carta de 6 de Dezembro de 1983.

¹⁰⁵ Carta de 9 de Janeiro de 1985.

¹⁰⁶ Carta de 4 de Agosto de 1985.

No ano seguinte, lembra-se do período doloroso durante o qual amargou a manifestação do herpes-zóster, sempre lembrado pela amiga nas conversas:

148

“Eu, depois que tive a terrível doença que é uma ‘zona’, senti as suas consequências bem dolorosas, mas, depois d’elas, outros fatos houve, fatos têm havido de ordem moral (grifo J.d’A.) bem mais duros e difíceis de suportar que as físicas!”¹⁰⁷

A referência pareceria clara em relação às arrelias advindas do Instituto. Na última menção à saúde, seria possível pensar num vaticínio:

“Para mim estas últimas semanas têm sido fracas em trabalho. O coração anda um pouco arritmico... mas o médico encharca-me de drogas para que a mola vital se ordene. Não se preocupe, caro irmão. É esta justa razão por que o deixei dois meses sem dar notícias.”¹⁰⁸

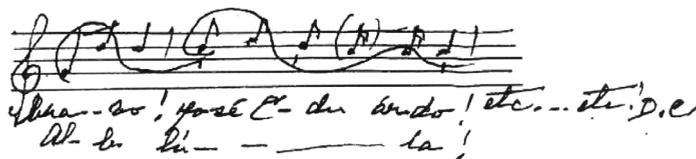
Nos finais das cartas, Júlia buscava associá-las a algum modo ou tonalidade que pudesse refletir o estado de espírito do momento. Há certamente uma dose de fino humor nessas terminações. Como exemplos, mencionaríamos:

“[...] um abraço em IV Modo, bem Dórico e místico; Saudades! Mil saudades num Modo Autêntico!; esta carta, posta em música, com tal diversidade de assuntos obrigaria a modulações; um abraço em Modo Dórico, com um ‘celériter’ e um ‘tenere’ para a suavidade do final; um abraço muito, muito amigo em modo menor, sombrio, na gravidade dos sons...; minhas saudades em Sol M.; afetuosamente, a irmã em Debussy, e talvez Ravel; um abraço em VII Modo, o modo maior dos momentos de entusiasmo e de triunfo, [...]”

¹⁰⁷ Carta de 9 de Novembro de 1986.

¹⁰⁸ Carta de Junho de 1988 (s.d.).

Inserindo com carinho uma lembrança musical:



149

Em muitas das cartas durante todo o período, Júlia enviaria frases conceituais, muitas rememoradas de adagiários, outras criadas. Valem como reflexões:

– Somente a arte, a oração e o amor são os verdadeiros meios de elevar o espírito acima dos ruídos da terra, ao encontro dos cimos da Beleza .

– Não basta que nós atinjamos determinado nível, se guardamos esse bem só para nós. A Música (com M Maiúsculo...) é um excelente meio de apostolado espiritual junto da juventude. É um grande meio de formação moral, creia .

– Um bom crítico não se mede pelo número de palavras, mas pela concisão.

– A modéstia não impede que o coração seja amigo .

– Os verdadeiros artistas são sempre almas simples... modestas.

Basicamente, foram dez anos de convívio cercado do maior entendimento. Ficou a grande lição. Júlia entendia a Música como uma Missão, submetendo-se a ela, vivendo e respirando durante toda a sua longa existência os sons, as linhas em ‘celériter’ ou ‘tenere’, entendendo que os seus imensos conhecimentos não poderiam ficar restritos ao seu domínio. Espalhou entre crianças e adultos, durante toda a sua vida, as sementes da Música compreendida como o meio mais direto de se chegar àquilo que foi para ela o Norte, a visão de Deus! Foi uma privilegiada. Todos nós, que a conhecemos e amamos, sabemos disso.

Claude Debussy nos uniu e entendia, mesmo sem essa visão escatológica, que na Música... *le total d'émotion qu'elle contient est introuvable dans quelqu'autre art qui soit*¹⁰⁹. Foi esse total que Júlia d'Almendra buscou, encontrou e divulgou. Permanecerá.

2004: "A transparência através das cartas". In *A Júlia d' Almenda - In memoriam*. Lisboa, Centro Ward de Lisboa, pp. 13-23.

¹⁰⁹ Carta de Claude Debussy a Bernardo Molinari, 6 de Outubro de 1915. In: *Claude Debussy – Correspondance 1884-1918*, réunie et présentée par François Lesure. Paris, Hermann, 1993, p. 356.

INTERPRETAÇÃO MUSICAL FRENTE À TRADIÇÃO - PIANO COMO MODELO

L'entité musicale présente donc cette étrange singularité de revêtir deux aspects, d'exister tour à tour et distinctement sous deux formes, séparées l'une de l'autre par le silence du néant. Cette nature particulière de la musique commande sa vie propre et ses retentissements dans l'ordre social, puisqu'elle suppose deux espèces des musiciens: le créateur et l'exécutant.

Igor Stravinsky

A abordagem do tema Tradição e Interpretação pressupõe o entendimento básico de categorias que estabelecem relações indissolúveis: ideia a motivar a criação, papel pautado a captar o gesto derradeiro do compositor, intérprete musical atento, e a recepção pública. A interpretação partindo da tradição, seja qual for o momento histórico abordado, tem um básico consenso, muitas vezes resultando aparente. Mesmo a criação a mais contemporânea, do momento em que fixada, passa, a partir do instante do acontecido, a gerar a sua tradição apreendida pelos executantes.

Mário Vieira de Carvalho, debruçando-se sobre texto de Adorno publicado postumamente em 2001, observa que, na essência, não haveria “texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso (como os saídos dos compositores contemporâneos), tão inequivocadamente legível que dele decorra de imediato, ou sem mediação, a sua interpretação adequada”¹¹⁰. Essa consideração implicaria o aceitar a existência ou não da tradição, desde

¹¹⁰ Mário Vieira de Carvalho. “A partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”. Conferência apresentada junto ao Congresso Theoria Aesthetica. Universidade de Belo Horizonte (9 a 12 de Setembro de 2003).

que a interpretação absolutamente fiel tornar-se-ia inviável. Sob aspecto outro, criação e interpretação formam um amálgama, aquela sofrendo as influências do resultado interpretativo, a execução tendo de se adaptar à crescente caminhada criativa¹¹¹

Verificando-se mais pormenorizadamente a criação dos últimos séculos, pode-se considerar que há níveis diferenciados quanto à compreensão da tradição. A ausência de sinais a explicar a maneira de se executar no período barroco, fazendo com que regentes e intérpretes da época ficassem – é o que se pode supor – presos à notação como basicamente a única leitura, teria determinados posicionamentos mais “estáticos” quanto à execução. Uma frase isolada de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), *bardiment, sans altérer la mesure*, em *L'Enharmonique*¹¹², poderia, sob prisma diferenciado, ser uma das explicações de que não só alteravam-se andamentos durante a interpretação – sendo que o compositor francês, naquele compasso preciso, solicitava ao intérprete manter-se sem mudanças ao nível da agógica –, como também testemunharia uma prática em curso integrante da trajetória da tradição. Durante os séculos XIX e XX, à medida em que as décadas se sucediam, os compositores acresciam ao papel pautado sinais que pudessem evidenciar intenções, como basicamente aqueles relativos à dinâmica, à articulação e à agógica. Os manuscritos autógrafos foram se substanciando com marcações ou termos e mais subsídios o intérprete consciente adquiriria frente à problemática fidelidade ao texto. O acúmulo explicativo teria sido o responsável pela impossibilidade, sob o aspecto da partitura, da proliferação de hipóteses interpretativas, guardando-se, frise-se, a individualidade dos executantes.

Tradição pressupõe a transmissão, em elos, de conhecimentos objetivos e de ideias, fatos e narrativas, entre tantas outras. A particularização do piano no texto presente, como instrumento da maior importância para os séculos XIX e XX, receptor da herança de todo um repertório cravístico, apreendido inicialmente pelo pianoforte, dá àquele instrumento uma enorme carga repertorial, assim como a origem primeira de tantas criações para

¹¹¹ Apesar da interpretação representar, sempre, para o intérprete inteligente, uma re-criação, no presente texto, criação estará relacionada ao compositor.

¹¹² Jean-Philippe Rameau. *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*. Suíte em Sol Maior. 1728.

outros instrumentos, orquestras ou coros, pois inúmeros foram os autores que escreviam ao piano, mercê de suas particularidades polifônicas e de prospecção, entre outras. Não por acaso Karl Maria von Weber (1786-1826) teria afirmado que as mãos são os tiranos da criação musical.

A complexidade maior da tradição concernente à música prende-se à presença da leitura exegética frequentada pelo conhecedor do código musical, na perspectiva do intérprete ou não, sendo permitido, ao primeiro, transformá-lo em resultante sonora através da execução. Mário Vieira de Carvalho comenta:

“Particularmente interessante a este respeito é a relação que Adorno estabelece com a preocupação do *Urtext*, que remonta à época romântica. Ao contrário da atitude filológica, que procura à face da partitura autógrafa recuperar a escrita original do compositor, mas recuperá-la precisamente no sentido de fixar com rigor o que nela há de intencional, de sígnico, Adorno interessa-se sobretudo pelo que a caligrafia musical pode revelar quanto à dimensão gestual-figurativa da música, quanto ao seu elemento mímico, que, em larga medida, se perde com a transposição para os sinais dir-se-ia reificados e normalizados da edição impressa. Qualquer músico fica profundamente impressionado quando se lhe depara, pela primeira vez, por exemplo, um dos autógrafos de Beethoven”¹¹³.

Seria contudo necessário observar que, se tal prática da consulta aos manuscritos, autógrafos ou não, é extremamente salutar, sob outro aspecto é ínfimo esse procedimento pelos intérpretes, buscando quase sempre os instrumentistas a obra impressa. Deve-se essa lacuna a fatores vários, como o imediatismo quanto à preparação repertorial, dificuldade e tempo disponível para determinadas pesquisas para o instrumentista de *métier* – envolvido ele pelo Sistema –, e o hábito da maior facilidade, cultura enraizada. Deduz-se que estudiosos, pesquisadores, analistas, pensadores estariam mais propensos a essas atividades do pormenorizar manuscritos, sendo raros os intérpretes de carreira que se dedicam às fontes primárias. Paradoxalmente, serão aqueles na maioria, pois ilustres exceções há entre os

¹¹³ Mário Vieira de Carvalho. Op.cit.

executantes, os responsáveis pelas edições críticas em curso. Não obstante esses fatores, estaria destinada ao intérprete a condição única e inalienável da continuação sonora do repertório, situação esta que estabelece, ao longo, a tradição, mercê das intenções objetivo-subjetivas do executante.

A partir dessas premissas, poder-se-ia compreender a tradição a sofrer várias interferências, inclusive a perpetuação flexibilizada realizada por intérpretes diferenciados. A *traditio* representa a conservação viva perpetrada pelo executante, à maneira de um atleta de prova de revezamento a passar um bastão ao próximo corredor, sendo a obra de um compositor o princípio primeiro, o maratonista em prova sem final previsto. Na medida em que, através da criação, seja a partir do instante do acontecido criativo reservado ao autor, ou mesmo após a leitura em nível da interpretação inteligente, atenta esta, basicamente, ao que é consagrado, observa-se que a tradição terá trajetória própria, seguirá o seu curso à maneira de um rio, sendo o conjunto de influências, afluentes a desaguarem num rio maior.

No contexto da tradição, há que se considerar que ela atua em flexibilização, no fluir do tempo histórico. Da criação ao distanciamento temporal crescente, a interpretação, através do ato repetitivo, representará o fio condutor que leva à perenização da audição inteligível. O texto analítico, que visa à explicação dessa relação criação-execução, não atingirá o âmago essencial: o resultado sonoro. Arthur Honegger observa que:

“Felizmente, há na música uma grande parte de magia, do inexplicável. Ela não é comparável a nenhuma outra arte. Nossos antepassados eram sábios quando excluía a música das ‘Belas Artes’. De um lado, a música. Do outro, a pintura, a escultura, a gravura, a arquitetura. Malgrado as leis tiradas da tradição, a música contém uma parte de milagre”¹¹⁴.

Num contexto não distante, mas apriorístico, Vladimir Jankélévitch comenta:

“A máscara inexpressiva que a música apresenta voluntariamente hoje garantiria pois o propósito de *exprimir o inexprimível ao infinito*.

¹¹⁴ Arthur Honegger. *Je suis compositeur*. Paris, Éditions du Conquistador, 1951, p.92.

A música, segundo Debussy, é feita para o inexprimível. Precisemos contudo: o mistério que a música nos transmite não é o inexprimível esterilizante da morte, mas o inexprimível fecundo da vida, da liberdade e do amor; mais resumidamente: o mistério musical não é o *indizível*, mas o *inefável*¹¹⁵.

Sob perspectivas até aproximativas, haveria na criação, e na posterior passagem ou transmissão, através da leitura, aquilo que Adorno entende como “enigma insolúvel” e “princípio da resolução do enigma”. No texto em que constam tais afirmações do pensador alemão, Mário Vieira de Carvalho deduz:

“Há que mergulhar (*Versenkung*) no texto notado para ganhar o conhecimento susceptível de transformar a *indefinição* que é essencial ao texto notado numa *definição* que lhe é igualmente essencial, legitimada na objectividade da obra”¹¹⁶.

Se a tradição se forma a partir da primeira transferência da obra ao intérprete, tantas vezes este o próprio autor, considere-se as palavras de Arthur Honegger, para o qual “a primeira qualidade de um compositor é a de estar morto”¹¹⁷. Não seria esta afirmação a necessidade de que não haja interferência, do próprio autor, quanto ao fixado no manuscrito? Não haveria distintas tipificações voltadas ao mesmo propósito relativo à resolução sonora: exprimir o possível contido na partitura e revelar o subjetivo inerente além da notação? *Mágico, inefável, indizível, enigma insolúvel*, mas como esperança: *princípio da resolução do enigma*, não seriam palavras que se buscam nesse caminho em direção a um desvelamento da obra, sem a atuação do autor, pois a criação já está finda e o *day after* surgiria como o continuar pela vereda?

A relação umbilical obra-intérprete e todas as implicações envolvendo a tradição têm no piano, possivelmente, o veículo mais abrangente, devido

¹¹⁵ Vladimir Jankélévitch. *La musique et l'ineffable*. Paris, Éditions du Seuil, 1983, p.92.

¹¹⁶ Mário Vieira de Carvalho. Op.cit.

¹¹⁷ Arthur Honegger. Op. cit. p.16.

à configuração e importância no cenário histórico musical. A herança recebida de todo o repertório cravístico teria sido um propulsor à concepção diferenciada quanto à tradição. Lembre-se que Erard construiu seu primeiro piano de cauda em 1796 e que entre os anos 1798-1799, dez anos após a Revolução Francesa, o Conservatório de Paris extinguiu as classes de cravo, aumentando para dez as de pianoforte. Decorreu dessa atitude em relação ao instrumento monárquico o longo silêncio de um século a que foi submetido o cravo, esquecido pelos compositores que perduraram, pela qualidade, em todo o século XIX. Haveria, pois, uma tradição que se transfere para o pianoforte e, mais tarde, para o piano, de todo o repertório cravístico, cuja leitura passara a ser feita nesses instrumentos.

Devem-se a Carl Czerny (1791-1857) edições, em meados do século XIX, destinadas ao piano, não só do *Das wohltemperierte Klavier* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), como de cerca de duas centenas de Sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757). Num caso específico, o de Carlos Seixas (1704-1742), redescoberto por Macário Santiago Kastner a partir das primeiras décadas do século XX, aplicaram-se à sua produção, por analogia, princípios interpretativos de autores do barroco que escreveram para cravo e frequentados pelos pianistas a partir dos primórdios do século XIX¹¹⁸. A transferência aludida teria uma ampla ramificação quanto ao sentido da tradição. Os galhos de uma árvore tronco, frise-se, o cravo, implicariam inúmeros outros direcionamentos, a integrarem a tradição: forma e técnico-pianístico. É a partir do repertório cravístico que será construído o grande monumento, envolvendo a extensão dos recursos que levariam ao pleno virtuosismo e ao desenvolvimento extraordinário do *cantabile*. O surgimento de instrumentos mais fortes, graças à construção de chapas de metal mais resistentes e cordas extremamente robustas, consequência da Revolução Industrial, estabeleceu arcabouços que propiciaram a progressiva extensão do teclado. Atento a toda evolução do instrumento, Ludwig van Beethoven (1770-1827) compõe suas obras para piano em constante ampliação tecladística, resultando do fato perspectivas pianísticas mais abrangentes. Franz Liszt (1811-1886), em

¹¹⁸ José Eduardo Martins. "As Sonatas para teclado de Carlos Seixas interpretadas ao piano". In: *Carlos Seixas, de Coimbra*. Coordenação J. M. Pedrosa Cardoso. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2004, p.55-68.

se tornando um primeiro recitalista-*virtuose* e autor de obras que visavam à plena submissão de um público atento à grande *performance*, estabeleceria critérios técnico-pianísticos muito elevados, mercê dos instrumentos mais sonoros e fortalecidos.

Se, em uma perspectiva, o repertório escrito para cravo atingira, para o instrumento, culminâncias técnico-tecladísticas, a corroborarem o avanço alcançado nas obras para piano posteriores, entenda-se que a transmissão inicial teve na oralidade o elo essencial para a permanência. Os compositores da primeira metade do século XIX que escreveram para piano, e que integram os repertórios frequentados pelos intérpretes, laudaram as obras de J. S. Bach para cravo, exercitando-as ao piano. Beethoven, Frederic Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856) testemunham o apreço. Liszt tocava em público Sonatas de D. Scarlatti. A partir da segunda metade do século XIX, Camille Saint-Saëns (1835-1921) apresentaria J.-Ph. Rameau em recitais e Isaac Albéniz (1860-1909) faria o mesmo com as Sonatas de Scarlatti. A transferência se daria, pois, desde o repertório barroco realizado ao piano às obras do romantismo e às posteriores.

Formara-se, em centros da Alemanha e França mais especialmente, assim como em outros países da Europa e do leste europeu, a tradição da tradição, a do mestre interligada à do intérprete em sua formação. Entenda-se, em égide abrangente, que o professor competente majoritariamente foi compositor ou pianista. Este, vôo alcançado, teria influência sobre parcela considerável dos futuros *magisters*. Paradoxalmente pois, professores ensinaram a partir de aulas e recitais assimilados dos intérpretes renomados, e a oralidade teria fundamental importância. Chopin e Liszt legaram aos pósteros a maneira de como realizar suas obras. Hans von Bülow (1830-1894) captaria, via exemplos de outros, princípios básicos da interpretação de autores como Beethoven e Franz Schubert (1797-1828), transmitindo-os às gerações de pianistas. Seria através de intérpretes pósteros, executantes que permaneceram pela excelência, que os elementos essenciais da transmissão ficariam registrados através de escritos, preferencialmente autobiográficos. Esses relatos evidenciam que características de um compositor foram apreendidas e retransmitidas de maneira a não provocarem grandes discrepâncias. Seria certo entender-se que individualidades tipificadas num nível elevado

da interpretação resultassem em diferentes abordagens. Contudo, mercê dos contatos sempre crescentes, a tradição interpretativa da obra de um autor barroco, romântico ou posterior permaneceria inteligível, não apenas para uma crítica exercida muitas vezes na competência, mas também pela audição pública, que sofreria a ação daquela, entre outras. As obras, quase sempre repetitivas – o público sempre necessitou da muleta da comparação a fim de exercer o diletantismo –, serviam como estrutura básica para o conhecimento que um intérprete pudesse porventura ter da *opera omnia* de um compositor. Abordando essa necessidade da escuta repetitiva, Arthur Honegger observa quanto ao público:

“Ele conhece mal as regras do jogo ‘snob’. Reage segundo uma convenção difícil de ser por ele descartada. Falta-lhe a curiosidade e o desejo de ouvir obras novas. Eu compartilho muitas vezes desse sentimento do público. Em inúmeras oportunidades assisti a concertos de música moderna, de lá saindo a pensar: ‘Fosse-me necessário pagar o ingresso, ficaria muito aborrecido’¹¹⁹.

O edificar a tradição não obedece a regras fixas. A flexibilização da *traditio* ao longo é motivada por inúmeras razões. De geração a geração, o intérprete qualitativo prossegue a continuidade do legado. É ele que, obra absorvida, levará até sua desativação como executante a mensagem recebida e por ele reconventionada. Esse procedimento do pianista, sem atingir, em princípio, o cerne da criação, dir-se-ia, o conteúdo essencial de uma obra, acrescenta a esta resultantes dos *approaches* captados e apreendidos durante uma existência. Modismos, preferências culturais, ambiente do aprendizado à plena maturidade, maneira de viver, escolhas geográficas para o desempenho musical, são alguns dos fatores que interferem na execução através das gerações. A interpretação estará mais próxima à tradição vigente quão maior for a capacidade cognitiva do executante que se pormenoriza em uma obra. Se essa capacidade estiver aliada ao talento e à qualidade da *performance*, mais intensamente se entenderá a tradição como continuidade.

¹¹⁹ Arthur Honegger. Op.cit.p.24.

Forma e estilo são palavras que podem ter múltiplas significações. Entenda-se *forma*, em uma de suas acepções, como a obra e suas características fixadas na partitura, ou seja, o complexo de seus ingredientes, *estilo* poderia ser compreendido como a maneira peculiar de cada compositor de mérito frente ao material disponível a ser utilizado quando da fixação no papel pautado. Ernest Ansermet afirma:

“Decorre que toda a criação musical não terá valor de testemunho histórico, senão na medida em que seu estilo e sua forma tenham um caráter individual: cada obra cria sua forma.”

O autor continua:

“Na atividade criativa estilo e forma são, poderíamos dizer, o reencontro da liberdade com uma lei que a manifeste na exterioridade. Mas na experiência auditiva há uma diferença capital entre a maneira pela qual se manifesta a liberdade da ‘forma’ e a liberdade do ‘estilo’: pode-se *objetivar* a *forma*, descrevê-la e analisá-la, e o ouvinte terá a experiência através da escuta a partir das articulações do caminho tonal; não se pode objetivar a liberdade do estilo, exceção a certos traços gerais, porque ela se confunde com os caminhos que ela traça, de maneira que não sabemos nunca se tal forma melódica, rítmica ou harmônica procede da liberdade ou de seu condicionamento externo, tonal ou cadencial. Dito de outro modo, a liberdade do estilo, considerada como lei, não é possível de ser formulada; não se pode vivenciá-la exceto através da experiência vivida. Mas a prova de que ela é aceita é o fato de que um ouvinte distingue o estilo de um autor do de um outro, apesar da semelhança *objetiva* de seus estilos, quando passa de uma de suas obras para uma outra, mesmo muito diferente”¹²⁰.

¹²⁰ Ernest Ansermet. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Aylesbury, Robert Laffont, 1989, p.598.

Essa noção do estilo torna possível diferenciar um autor de um outro e é fundamento inalienável de um compositor qualitativo. Entendo como “impressão digital” de um compositor, sua marca única e exclusiva.

Mutatis mutandi, forma e estilo têm significação diferenciada para o intérprete mas, igualmente, com algumas particularidades de aproximação com o que se entende em um compositor. A *forma* perpetrada pelos intérpretes através das gerações é o arcabouço contido na partitura e que, desde os anos de aprendizado, o aluno e o executante apreendem do conjunto das leis que regem a composição. Na partitura estariam escritas a notação e, a partir mais precisamente, do século XIX, sinais explicativos que demonstrariam por parte do compositor as intenções precisas para a realização da obra. A partir desse manancial, o intérprete encontrará qual a forma – como um todo – empregada pelo autor, quais inovações, ou não, no trato de todo o material. Poder-se-ia observar, num outro contexto, que a interpretação de um executante qualitativo, que permaneceu ou permanece, estabeleceria o seu *estilo*, seu olhar frente à partitura e a sua escuta que deveria sempre ser voltada ao rigor e ao... inefável. Quando o pianista e professor Jacques Février observa – após tocar um *Prélude* para Emma Bardac, viúva de Claude Debussy (1862-1918) e dedicatória e intérprete de *La Bonne Chanson* de Gabriel Fauré (1848- 1924) – :

“Eu compreendi aquele dia o que se podia e aquilo que deveríamos nos permitir, mas também, e sobretudo, o que era necessário evitar. Há mil maneiras de interpretar Debussy sempre o respeitando. Uma só é má: aquela de trair o seu estilo”¹²¹.

Constata-se a ambiguidade da palavra estilo. Ela designaria, no caso, a característica essencial do pensamento de Debussy, o primeiro compositor a tudo marcar quanto aos seus propósitos. Nesse campo voltado às sinalizações, a precisão de todas as intenções do autor francês determinaria uma

¹²¹ Jacques Février. “Interpréter Debussy”. In: *Claude Debussy*. France, Hachette, Collection Génies et Réalités, 1972, p.186.

postura do intérprete que deveria, doravante, respeitar todos esses sinais, e daí partir para a execução individual.

Nas sucessivas gerações, pianistas preservaram basicamente a tradição, e a execução pública, assistida e ouvida por diletantes e críticos, formou um tipo de “censura” ao que deveria ser entendido, guardadas as diferenças naturais entre os intérpretes. Paradoxalmente, seria o “leigo” que determinaria essa preservação. É o executante “policiado” em suas intenções frente ao público? É-o, na medida em que não pode transigir frente a estruturas fixas. É-o, na dimensão em que o ouvinte, apesar de diletante em sua maioria, aceita ou não a mensagem transmitida. O que resultaria de um pianista, mesmo na notoriedade plena, se em recital alterasse radicalmente acentuações da frase inicial do *allegro* da *Sonata em dó maior* K.545 de Mozart? As consequências seriam imprevisíveis, pelo fato de que a convenção que se entende por tradição foi quebrada. Se a repetição repertorial é um fato, devido ao grande temor que o leigo tem em relação ao novo, ela é, sob aspecto outro, a salvaguarda da perenização, entendendo-se que a tradição se expande, do intérprete para a *opera omnia* de qualquer compositor estudado.

Pianistas de personalidades distintas e geograficamente formados em Conservatórios e Escolas as mais diversas mantêm uma chamada unidade da obra preservada. Tipificar o fato seria considerar o Concerto para piano e orquestra. Intérpretes das mais diferentes formações e de níveis altos de notoriedade percorrem o mundo, apresentado-se com orquestras e não trazendo básicos problemas de *performance* graças à preservação, que se faz ainda mais acentuada pela ampla difusão global representada pelas gravações e outros meios de divulgação.

Quando um intérprete provoca as “regras” aceitas e auditivamente apreendidas, causando uma autêntica ruptura da tradição vigente, esse executante pode ter a admiração plena por parte de segmento de seus pares, do público e da crítica. Permanecerá como um *sui generis* mais ou menos qualitativo, mas não servirá de modelo, pois a consequência resultará em grotesca imitação, o que não seria aceito pelas categorias citadas. Glenn Gould (1932-1982), pianista dos mais significativos do século XX, ao criar convenções personalistas, causou forte impressão, mercê de seu potencial como instrumentista e de suas ideias arrojadas. Se dados novos e salutares

apontados por Gould foram acrescidos àquilo que poderia ser entendido como a ondulação constante da *traditio*, sob aspecto outro a sua herança teria ficado como impacto através das gravações, mas restrita a ele. Gould não teria sido o primeiro. Observe-se que, anteriormente, Ferruccio Busoni (1866-1924) causaria grande comoção entre os ilustres músicos que o ouviam, graças aos *approaches* inusitados que imprimia às obras executadas, sempre a dimensionar o piano em seus limites polifônicos máximos, sendo todavia um intervencionista em relação à obra de autores que o precederam. Contudo, Busoni teve alguns princípios de “ruptura” preservados pelos pósteros. Entre estes elementos, diferenciação da dinâmica onde se destacava a pujança de seu toque e a execução entendida como orquestral.

O caminhar da tradição tem, ao longo dos últimos dois séculos, sofrido influência do virtuosismo, a atingir sobremaneira os *tempi* dos andamentos mais rápidos. O repertório cravístico executado ao piano seria, ao longo, atingido pelos tempos mais vivos, mercê da ação de mestres que impulsionaram a técnica-pianística nos inícios do século XIX, como Muzio Clementi (1752-1832), Johann Baptist Cramer (1771-1858), Ignaz Moscheles (1794-1870) e, preferencialmente, Carl Czerny (1791-1857), pianista e professor de Liszt. A literatura para piano escrita por Chopin, Liszt, Charles-Valentin Alkan (1813-1888), Weber, Schumann está plena de andamentos agitados. A *performance* com características de impacto, motivada em grande parte pela capacidade que o novo instrumento, o piano, proporcionava, aliada a todas as implicações dela decorrentes – aceitação pública e culto ao *virtuose*, entre outras –, deram o ferramental necessário ao compositor, intérprete também nos casos de Chopin e Liszt, para a criação de novos códigos de dificuldades técnico-pianísticas. A escrita de *tempi* mais “rápidos” tornar-se-ia o desafio para muitos *virtuoses*, que buscariam no limite dos andamentos a própria glorificação. A constância interpretativa, nessas alterações visando à quebra de “recordes” atingidos anteriormente, seria um dos motivos de determinadas flexibilizações da tradição. Mesmo no repertório do século XX, quando autores indicam basicamente todas as intenções necessárias, a volúpia da rapidez é buscada por inúmeros pianistas e, no caso da maior notoriedade deste, haverá sempre o risco de novas gerações almejem a alternativa alcançada, como parâmetro para renovados desafios.

Esse desejo voltado ao choque atinge, conseqüentemente, um compartimento da tradição pianística que é basicamente preservado. Dir-se-ia que, apesar dessa frequência ao repertório do século XIX – inundado de exemplos que exercitam a virtuosidade –, determinada categoria de intérprete altera os *tempi*, entendendo a obra à maneira de um malabarista frente a um público atônito. Susan Bernstein externaria essa transmissão:

“O *virtuose* substitui a figura do passado por uma do presente através da qual o passado ressoa”¹²².

Acrescente-se, do virtuosismo do passado aos limites de uma nova configuração.

A permanência da tradição através dos séculos XIX e XX, no que se relaciona à obra escrita para cravo interpretada ao piano, assim como todo o repertório posterior escrito para este instrumento, deve muito àqueles executantes que, do romantismo à atualidade, pensaram a fidelidade à obra como um fim, entendendo-se as diferenças individuais.

Alguns aspectos mereceriam um pormenorizar mais atento: a leitura iconográfica; as edições comentadas, prenúncio das edições críticas; os relatos de pianistas nascidos na segunda metade do século XIX, a traduzirem o executante frente à formação, ao ambiente musical ou não, ao repertório e à carreira desenvolvida; os textos de professores-intérpretes que permaneceram.

Ao ser observada a ampla iconografia de pianistas que perduraram, pode-se captar uma decorrência dessa fidelidade à tradição. As fotos dos intérpretes representativos apresentam o executante, muitas vezes, em poses em que o ideário romântico estaria presente. Sentado ao piano, Liszt tem o seu olhar fixado em algum ponto imaginário, queixo ligeiramente elevado, olhar sonhador. Seguindo esse princípio, verificam-se, nas gerações que seguiram, olhares “perdidos” – nesse universo interior – de pianistas como Walter Gieseking (1895-1956), Cláudio Arrau (1903-1991), Arthur Schnabel (1886-1982), Artur Schnabel (1882-1951), Guiomar Novaes (1896-1979), Wilhelm Kempff (1895-1991), Alfred Cortot (1877-1962), Marguerite Long

¹²² Susan Bernstein. *Virtuosity of the nineteenth century*. Stanford, Stanford University Press, 1998, p.95.

(1874-1966), Edwin Fischer (1886-1960), Dame Myra Hess (1890-1965), e legião de pianistas fotografados da segunda metade do século XIX à – menos frequentemente – atualidade¹²³. Não seria essa constância um elemento característico de uma tradição? O repetir a mesma pose, em dezenas de intérpretes de valor, não representaria, sob outro aspecto, que a tradição sonora-repetitiva mantém a sua aceitação básica consagrada? Não seriam esses registros a referência ao próprio repertório romântico relacionado ao poético, ao sonho, à divagação, ao noturno? A fixação do olhar vago exclui na iconografia o fator virtuosismo, reservado à ação sonora.

O ideário romântico da interpretação dos autores consagrados não passaria ao largo para alguns pianistas-pensadores. Considerando-se a edição das obras para piano pré-*Urtext*, pré-críticas, observa-se a presença do senso do pormenor a ser transmitido, assim como, em alguns casos, o culto ao literário poético. Todas essas edições serviam, mercê do peso da respeitabilidade do único revisor, à manutenção das estruturas da tradição do repertório consagrado. Havia a intervenção técnico-interpretativa, a sugerir intenções, a “criar” sinais relativos à agógica, à dinâmica e às acentuações, a propor dedilhados e alternativas, pedalização, assim como, nas abordagens dos autores românticos, a necessidade de explicar inspirações, intenções e essencialidades subjetivas. A edição das obras de J. S. Bach para cravo, a serem tocadas ao piano, realizada por Ferruccio Busoni, tinha inclusive o título Bach-Busoni, pois a interferência era plena de todas as intenções pensadas pelo mestre italiano¹²⁴. Alessandro Longo intervém igualmente, inserindo todas as sinalizações em curso quanto à edição completa das obras de D. Scarlatti¹²⁵. Alfredo Casella, interfere muito menos, sugere contudo intenções

¹²³ *Les grands Interprètes. Portraits de Roger Hauert*, texte de Bernard Gavoty. Genève-Monaco. Éditions René Kister et Union Européenne d'Éditions. 1953-55. A coleção francesa revela, nos limites dessa tendência romântica, fotos cuidadosamente tiradas para a edição. Entre os intérpretes pianistas em múltiplas fotos, têm-se: Alfred Cortot, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff, Arthur Rubinstein, Samson François. Consulte-se igualmente: *The great instrumentalists in historic photographs*, onde 274 fotos foram selecionadas, entre aquelas encontradas de 1850 a 1950. New York, Dover, Edited by James Camner, 1980.

¹²⁴ Johann Sebastian Bach. *The Well-Tempered Clavichord*. Revised, annotated, and provided with parallel examples and suggestions for the study of modern pianoforte-technique by Ferruccio Busoni. New York, G. Schirmer, 1929.

¹²⁵ Scarlatti. *Opere Complete per clavicembalo*. Revisão, Alessandro Longo. Itália, Ricordi, s.d.

na edição das Sonatas de Beethoven¹²⁶, sendo que Artur Schnabel, intérprete consagrado das referidas Sonatas, é bem mais intervencionista¹²⁷. Poder-se-ia considerar os textos escritos por Alfred Cortot quanto às revisões das obras de Chopin, Liszt e Schumann como a plena presença de alguns dos mais subjetivos atributos do romantismo. Cortot sobrevoa as intenções, flexibiliza os *tempi*, sugere dedilhados, propõe fórmulas para o domínio técnico, recria o universo metafórico, possibilita ao intérprete partir do extramusical poético, irreal e sensível¹²⁸. Seria possível entender todas essas edições mencionadas como a tradução de algo imperativo no momento histórico, corroborando o preservar a tradição. Seria a partir da segunda metade do século xx que a presença da edição crítica – a maioria delas realizada por equipes de estudiosos, onde não faltam intérpretes – a confrontar fontes primárias e outras, trazendo ao executante a quase certeza da fidelidade ao texto e a possibilidade de manter a tradição através dos acúmulos da oralidade, das leituras das edições precedentes, da comparatividade e... do alumbramento.

O entendimento dessa passagem da tradição através das gerações teria maior compreensão, nesse elo imprescindível criador-intérprete, menos a partir dos textos analíticos de quaisquer orientações, mas sim na apreensão da práxis vivida, exercida e transmitida por mestres e intérpretes que perduraram na memória. Muitos deles souberam, em livros, expor unicamente o alisamento do ego, a experiência exterior de conteúdos inerentes à música e a recepção dele, intérprete, nas salas e teatros onde a sua qualidade de executante foi exposta. Há certamente valor nesses relatos, alguns a passarem ao leitor o ambiente vivido em determinadas circunstâncias. Contudo, a experiência interior e a relação íntima com a música, com a obra e seu resultado sonoro e poético ficariam à margem. Poder-se-ia entender como crônicas sobre a vida do intérprete. Haveria, nesses casos, forte dose de vaidade, inerente ao executante, mas em inúmeros casos compreendida,

¹²⁶ Beethoven. *Sonatas. Revisão*, Alfredo Casella. Ricordi Americana, Buenos Aires. s.d.

¹²⁷ Beethoven. *32 Sonate per pianoforte*. Edizione técnico-interpretativa de Artur Schnabel. Milano, Edizioni Curci, s.d.

¹²⁸ Obras de Chopin, Liszt e Schumann. Basicamente as obras principais dos autores mencionados em separata. As Éditions Salabert de Paris, fariam publicar na *Collection Maurice Senart* para a *Édition Nationale de Musique Classique* as *Éditions de Travail* realizadas por Alfred Cortot. Anos 50.

mesmo que inconscientemente, como uma verdade absoluta. Não por acaso, Saint-Exupéry, ao escrever sobre a vaidade, observa:

166

“Vieram-me reflexões sobre a vaidade, pois sempre ela se me afigurou não como um vício, mas como uma doença”¹²⁹.

Sob outra égide, a presença, quase sempre mais pronunciada, do intérprete prevalecendo sobre a obra não poderia ser pensada como um desvio de trajetória?¹³⁰. A necessidade imperiosa dos holofotes, de um público aguardando as mesmas obras – entenda-se também, os mesmos gestos – não teria cerceado a expansão repertorial? Artur Honegger observa com agudeza a respeito desse culto à *performance* :

“A obra não é senão uma corda esticada que serve ao acrobata, regente ou pianista, e como existem certas obras reprogramadas, das quais nos cansamos, o repertório encolhe ao invés de ampliar”¹³¹.

E no desiderato da necessidade de transmitir o Eu, o executante teria buscado quase sempre, paradoxalmente, uma culminância interpretativa que serviria à trajetória da tradição. Frise-se que, nesses casos estereotipados, nos mais variados testemunhos literários – autobiografias, depoimentos, entrevistas – sempre há conteúdos de valia que podem servir a reflexões¹³².

¹²⁹ Antoine de Saint-Exupéry. *Citadelle*. Dijon, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p.655.

¹³⁰ José Eduardo Martins. “As mortes do intérprete”. In: *Encontros sob Música*. Textos reunidos. Belém, Cejup, 1990, p.146-163.

¹³¹ Arthur Honegger. Op.cit. p.21.

¹³² Entre as muitas narrativas de vida ou entrevistas substanciais, podem ser mencionadas: Artur Schnabel. *My life and music*. New York, Dover. Gerrards Cross, Colin Smythe. 1988, reedição. Arthur Rubinstein. *Les jours de ma jeunesse*. Paris, Robert Laffont, 1976. Arthur Rubinstein. *Grande est la vie*. Paris, Robert Laffont, 1980. Rubinstein narra a sua trajetória, pormenorizando figuras ilustres da criação e da interpretação, à medida em que ele as conhece, pessoalmente ou através da apresentação. Marguerite Long. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris, René Juillard, 1960. Marguerite Long. *Au piano avec Gabriel Fauré*. Paris, René Juillard, 1963. Marguerite Long. *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris, René Juillard, 1971. Os livros de Marguerite Long devem ser lidos com cautela, pois muitos de seus relatos, escritos bem tardiamente, sofreram tendências imaginárias. Cziffra. *Des canons et des fleurs*. Paris, Robert Laffont, Collection “A jeu découvert”, 1977. Elyse Mach. *Great contemporary pianists speak for themselves*. New York, Dover, vol. I 1980, vol. II, 1988. Tem-se um depositário de informações dos intérpretes mais significativos do século XX. Prefácio de Georg Solti. James Francis Cooke. *Great pianists on piano playing*. Dover, New York, 1999. Os relatos biográficos referem-se aos

A tipificação, como amostragem dessa captação das mensagens recebidas e a serem transmitidas, pode-se aferir mais intensamente em três intérpretes consagrados, saliente-se, como exemplos que, absolutamente diferenciados, deixaram registrados os seus pensares a respeito do aprendizado, do início das atividades, do peso, mesmo que inconsciente, da tradição, assim como de algumas obras em particular. Nota-se que a essencialidade da transmissão desses pianistas da *Idade de Ouro* residiria numa qualidade una reflexiva. Wilhelm Kempff, Vladimir Horowitz (1903-1989) e Claudio Arrau, oriundos de geografias diferentes, Alemanha, Rússia e Chile respectivamente, passam ao leitor significativas posições quanto à herança recebida e a ser transferida aos pósteros, pois tiveram longas carreiras pianísticas.

Poder-se-ia considerar os textos de Wilhelm Kempff, ao escrever sobre os seus anos de aprendizagem, como a plena captação das mensagens anteriores sob um aspecto místico. Há nos seus relatos essa apreensão, misto de admiração-veneração e deslumbramento pelos maiores. Kempff, tendo uma formação completa a partir de seu pai, músico de expressão na comunidade, estudou órgão, piano e composição, praticou canto coral como criança de coro e, já na tenra idade, como uma tradição musical vigente, dominava várias áreas musicais. A oralidade e a escuta atenta seriam fundamentais para a sua formação. Ter ouvido Eugène D'Albert (1864-1932) e Ferruccio Busoni causou profundo impacto no jovem aprendiz. Escreveria mais tarde a respeito de seu primeiro encontro com Busoni, levado que foi pelo pai a fim de ser ouvido pelo mestre italiano. Após ter tocado para o ilustre músico, este sentou-se ao piano e Kempff atento relata:

“E como se não bastassem as palavras, o mestre instalou-se ao piano e me disse alegremente: Você vê, ‘nosso’ órgão tem apenas um teclado; mas ao mesmo tempo ele tem muitos. Eu sou mesmo herético ao ponto de pretender que a maioria dos Prelúdios corais de Bach se exprimem melhor sobre nosso piano moderno, preferencialmente ao órgão, bem

pianistas que atuaram nas últimas décadas do século XIX e durante a primeira metade do século XX. Magdalena Tagliaferro. *Quase tudo...* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979. Souza Lima. *Moto perpétuo*. São Paulo, Ibrasa, 1982. David Dubal. *Conversas com João Carlos Martins*. São Paulo, Green Forest do Brasil, 1999.

mais pujante e maciço para as jóias da música'. E já suas mãos voavam sobre as teclas para fazer ressoar o Prelúdio do coral: *Réjouissez-vous, frères chrétiens*. Nunca ouvira tamanha ressonância ao piano. Bach aqui escrevera um cantochão para tenor, exibindo a melodia colcheias alertas tocadas pela mão esquerda e uma filigrana prateada de notas mais breves ainda, tocadas pela mão direita. Eu acreditei ter ouvido uma trindade sonora, um órgão do futuro. Logo que ele terminou, consegui tão somente inclinar a cabeça em silêncio. Eu tinha compreendido. A porta se fechara sobre nós quase sem fazer barulho. D'Albert teria tocado essa peça num *sforzato* bem *à la* Beethoven, pensei irresistivelmente. E, bruscamente, meu pai fica estático. Ele, rotineiramente tão expansivo, estava novamente perplexo, pois algo grandioso tinha-o tocado; o manto do Santo resvalara sobre ele. 'Jamais ouvi Bach como este tocado ao órgão', murmura meu pai sem poder reprimir sua emoção. 'Se houvesse mais homens dessa categoria, os simples *virtuoses* e os autômatos vivos do piano desapareceriam"¹³³.

Wilhelm Kempff, apesar de jovem, trazia uma bagagem musical necessária a bem captar mensagens recebidas. O seu carácter pleno do imaginário, mais essa visão romântica e metafórica, fariam com que a tradição ouvida fosse filtrada numa aura espiritualizada. As gravações do pianista, executando Sonatas ou os Concertos de Beethoven, ou ainda obras de Mozart, Schubert ou Liszt, traduzem essa captação da tradição sob uma égide extremamente poética e flexível, pairando as suas interpretações entre aquelas que fixam um período histórico em leituras das mais autênticas. Quanto às obras de Liszt, privilegiaria aquelas nas quais espiritualidade, poética e imaginário estivessem inseridos.

Diferentemente de Kempff, Vladimir Horowitz primou pelo permanente perfeccionismo técnico-pianístico. Em tendo sido um dos mais capacitados *virtuoses* na acepção plena da palavra, buscou sempre, como uma obsessão, não só a qualidade excepcional técnica, mas a abrangência da feitura

¹³³ Wilhelm Kempff. *Cette note grave. Les années d'apprentissage d'un musicien*. Paris, Plon, 1955, p.193.

sonora da frase. Apesar de críticas de segmento purista, Horowitz seguiu a tradição do pianismo transcendente representado por Liszt, acrescentado de um vigor característico de parcela considerável da escola russa de piano. Ao ser entrevistado por David Dubal durante alguns anos, externou aspectos importantes de sua formação, suas preferências – o saber ouvir – e *approaches* de determinadas obras consagradas. Horowitz destacaria, com profunda nitidez, as características de pianistas que o antecederam, seus coetâneos, e a nova geração de intérpretes. Distancia-se o pianista, paradoxalmente, do intérprete para o qual o holofote e a mídia são imperativos.

Para Horowitz, “o piano é o mais fácil instrumento para se tocar no aprendizado e o mais difícil de ser dominado na maturidade”¹³⁴. Essa consciência crítica atinge as obras executadas. Possuidor da possivelmente maior técnica do século XX, Horowitz, ao contrário de outros *virtuoses*, mostra nas obras que são representativas do repertório pianístico uma economia no emprego dos *tempi* rápidos. Talvez uma de suas múltiplas qualidades tenha sido a de imprimir às ondulações agógicas e, sobretudo, às dinâmicas, os limites extremos. Essa característica, menos do que reprimir andamentos, evidencia o respeito a uma tradição interpretativa. Não por um acaso, o pianista gravava e tocava em público em pianos *Steinway & Sons* previamente selecionados. Anteriormente foi comentado o estilo e a impressão digital. Sabe-se ser Horowitz o intérprete de uma peça através do personalíssimo estilo de execução. Quando uma obra era por ele transcrita, nesse compartimento raro por ele frequentado, demonstrava, à maneira de um dique rompido, uma pujança e *tempi* num limite extremo. O pianista tem consciência plena da tradição ao afirmar que não apreciava a sua única gravação da Sonata op. 27 n° 2 de Beethoven, considerando o primeiro movimento dessa Sonata, conhecida como *Ao Luar*, demasiadamente lento. E observa, o que é importante: “Eu segui muito a tradição”¹³⁵. As interpretações de Horowitz, pianista de uma herança romântica, estão sempre, sob aspecto outro, no século XX. Afirmaria:

¹³⁴ David Dubal. *Evenings with Horowitz*. New York, A Citadell Press Book, 1994, p.61.

¹³⁵ David Dubal. Op.cit. p.69.

“Se somente nos fosse possível ouvir Mozart tocar, muitos mistérios estariam resolvidos. Talvez ele gostasse de ouvir o som do piano moderno”¹³⁶.

E em outro momento:

“Devo dizer aos estudantes que Mozart, Chopin, Schumann, Bach e Haydn têm o mesmo sangue, veias, pulso, o mesmo coração, o mesmo cérebro, como nós hoje. O meio pode mudar, mas o ser humano continua o mesmo. Desde que ouvem, pela primeira vez, os pássaros cantando, os seres humanos amam a música. Nada muda. Por que hoje nós temos tanto medo de expressar nossos sentimentos em relação à música? Mozart tinha os mesmos defeitos nossos. Ele teria morrido porque estava a beber em excesso, mas em sua música ele estava voando. Estava cantando como os pássaros. Os grandes compositores eram pessoas e eu as aprecio como pessoas”¹³⁷.

Esse alumbramento competente fá-lo distanciar-se da literatura mais árida sobre música. Horowitz é crítico em relação ao que ouve, preferenciando, sempre, as interpretações onde há a recriação, casos, como exemplos, de Walter Gieseking e os *pianissimos*, Alfred Cortot e Alicia de Larrocha (1923-)¹³⁸ como intérpretes ideais de Schumann e os espanhóis, respectivamente. Perguntado sobre um livro que acabara de sair, denominado *The Physiology of Piano Playing*, de Otto Ortmann, observaria sem constrangimento:

“Sim, eu conheço. Eu não consegui ler um parágrafo. Após a leitura desse livro ninguém mais poderia tocar piano”¹³⁹.

Da tipificação de intérpretes consagrados da *Idade de Ouro*, possivelmente Claudio Arrau, em suas conversas com Joseph Horowitz, tenha sido o pianista

¹³⁶ Idem.Ibidem.p.68.

¹³⁷ Id.,ib., p.93.

¹³⁸ Alicia de Larrocha viria a falecer em 2009.

¹³⁹ Id.,ib., p.80.

que mais fundo chegou, nessa problemática relação criador-executante, quanto à preservação da *tradio*. Temperamento mais introspectivo, que o levou inclusive a ser analisado durante cerca de meio século pelo Dr. Hubert Abrahamsohn, dá às suas reflexões essa busca às convicções serenas. Há em seus depoimentos a necessidade de expressar o respeito à obra, às suas intenções e à individualidade reflexiva, longe de clãs, sobretudo daquele formado por colegas pianistas. É um crítico mordaz das interpretações estereotipadas. Tendo tido uma das mais prodigiosas memórias da história da interpretação, confessa que apenas tinha receio de falhar nesse item. Sob égide outra, Arrau aborda a música como um todo e, apesar dessa “reclusão” pianística, sabe ouvir, apreciar e criticar outros gêneros. Entrevistado por Joseph Horowitz, *sur le tard*, Arrau compreende o enorme depositário que é a maturidade, com o olhar diferenciado. Poder-se-ia afirmar que seus depoimentos revelam plena consciência da carreira brilhante e vivida sem a procura da notoriedade excessiva. Ele foi um intérprete referencial.

Importa entender a trajetória de Arrau desde os primórdios do aprendizado. Joseph Horowitz, que soube captar as intenções as mais profundas de Claudio Arrau, observaria que o professor do pianista, Martin Krause: ...

“não deixava jamais de citar seus próprios mestres, Liszt e Carl Reinecke (1824-1910). Ele ensinava num espírito de uma tradição a ser mantida. Seus alunos eram para ele uma sociedade de aprendizes”¹⁴⁰.

Tal afirmativa corrobora essa transmissão aceita e incensada da trajetória percorrida pela *tradio*. Arrau tem consciência da atitude do intérprete frente à apresentação pública:

“Antes de poder tocar, necessário se torna aprender a querer tocar”¹⁴¹.

¹⁴⁰ Claudio Arrau. *Arrau parle - conversations avec Joseph Horowitz*. France, Gallimard, 1982, p.54.

¹⁴¹ Id.,ib., p. 77.

Assim como ocorreu com Kempff, Horowitz, Arthur Rubinstein, fascina-o Ferruccio Busoni, descrevendo-o como aquele intérprete cuja mensagem é rigorosamente pessoal, mas de enorme importância:

“Tinha ideias que eram só dele. Você não poderia dizer a um aluno: toque este concerto como ele. Mas era tão maravilhosamente realizado – uma criação autêntica – que você não poderia ter outra atitude que a de se submeter. Mas não era uma interpretação definitiva. Era incrível. Lembro-me de uma incomparável sonata de Liszt e de uma incomparável *Hammerklavier*”¹⁴².

Amplia Arrau o quadro do repertório, possibilitando ao intérprete visualizar outros segmentos da vasta produção existente, e direcionando-se contrário às repetições de programas, prática comum:

“O verdadeiro intérprete é aquele que sabe se transformar naquilo que ele não é. Você sabe, os alemães diziam: ‘*Das liegt ihm*’ – isto lhe vai bem. Mas interpretação é outra coisa. Seria como entendermos um ator representando ele próprio. O melhor Debussy que eu ouvi foi tocado por Furtwängler e não por um regente francês. Quem conseguiu reger a *Patética* de Tchaïkovski melhor do que Furtwängler? Se eu pudesse citar exemplos verdadeiramente eminentes de especialistas, como os denominam... Mas como regra geral eles tocam sua especialidade de maneira mais superficial que aqueles que tocam o repertório eclético”¹⁴³.

A respeito do público, abordado anteriormente neste texto, Arrau tem nítida opinião:

“Preocupar-se com a reação do público é algo que pode realmente assassinar a interpretação”¹⁴⁴.

¹⁴² Id.,ib., p.114.

¹⁴³ Id.,ib., p.155.

¹⁴⁴ Id.,ib., p.162.

Daí entender que “a interpretação é uma síntese entre o mundo do compositor e aquele do intérprete”¹⁴⁵. Esse distanciamento da reação do público foi um dos motivos que levaram Arrau, pouco a pouco, a diminuir o gestual impactante em benefício de uma profunda concentração ao tocar, pois aquilo que deveria ser transmitido era a obra, não o gesto causador da impressão. Igualmente, direcionou-o a lutar contra a vaidade – já mencionada:

“...é necessário lutar contra a vaidade, com toda a sua alma. Mais nos tornamos idosos, mais a personalidade torna-se harmonizada – então eu acredito que certas inibições devidas à vaidade podem ser combatidas com alguma chance de sucesso”¹⁴⁶.

A composição, fulcro central do trabalho de um intérprete, só será captada através do entendimento o mais completo – acúmulo de conhecimentos – não apenas da obra a ser preservada, mas também da apreensão técnico-pianística, única possibilidade de a mensagem musical ser transmitida em sua integridade. Toda criação carrega carga intensa além da própria escrita, daí não existirem obras fáceis, pois a execução de qualquer composição requer o desvelamento de um código oculto, a fim de se tornar resultado sonoro. Poder-se-ia entender todo o arsenal técnico-pianístico, assim como a leitura extra-pauta, como pertencentes, historicamente, a uma outra tradição. Aquela concernente à interpretação final de uma obra, na realidade, passaria pelo imperioso aprimoramento do técnico-pianístico e da compreensão maior da composição. Disso, sob outra égide, beneficiou-se o compositor que, a cada avanço da técnica ao piano, adaptava suas ideias, em casos específicos, às novas configurações. Há que se considerar pois, que a apreensão dessa abrangência crescente, por parte do autor, determinava a sua própria aplicação relacionada às novas formulações por ele propostas. Poder-se-ia entender o piano, pois, como um imenso laboratório.

Uma outra literatura, geralmente direcionada à didática pianística, mas preferencialmente redigida por pianistas relevantes, em um domínio pleno da

¹⁴⁵ Id.,ib., p.157.

¹⁴⁶ Id.,ib., p.241.

teoria e da práxis, enriqueceria conhecimentos. Através dos séculos, alguns mestres deixaram obras que se tornariam referências. A abordagem iria desde a feitura técnico-pianística da chamada mecânica dos “cinco dedos” à mais introspectiva possibilidade da realização inefável de uma obra. Essa tradição da tradição, sempre *in progress* igualmente, determinaria, sob outro prisma, a edificação de escolas diferenciadas quanto à abordagem técnica. Poder-se-ia entender, como exemplo, que a escola russa de piano apresenta diferenças se comparada for àquela denominada francesa. Se a feitura final resultará distinta, basicamente a estrutura da obra a ser preservada manteria uma unidade. Ressaltou-se, anteriormente, a presença de solistas de Concertos para piano e orquestra, formados nas mais diversas escolas pianísticas, geograficamente outras, mas que mantêm, mercê da preservação de dados essenciais à obra, atitudes bem próximas. Se anteriormente foi tratada a oralidade como fator relevante à transmissão, escritos de mestres sobre essa passagem do conhecimento tornaram-se fundamentais. Considerando-se a obra referencial de François Couperin (1668-1733), *L'Art de toucher le clavecin* de 1716, pode-se verificar que as bases sólidas para a boa execução do repertório cravístico lá estavam, inclusive o extra-musical, como o tocar olhando para a platéia, num sentido de descontração. Tirariam proveito os seus pares, não só em relação às fórmulas tecladísticas, como à ornamentação e feitura de passagens. Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), em sua obra *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* de 1759, normatiza realizações técnico-tecladísticas, fundamentais à boa compreensão da música do período, explicitando-as. Num contexto amplo práxis-teoria, Carl Czerny deixou, paralelamente à monumental produção de estudos para todos os níveis de conhecimento pianístico, obras teóricas a explicarem a maneira de se interpretar criações de coetâneos ilustres, das quais se ressalta *Kunst des Vortrags*. Foi professor de Liszt que, com Czerny, pianista de méritos, captou os ensinamentos obtidos por este último no convívio com Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Beethoven e Clementi.

O período a partir da primeira metade do século XIX se caracterizaria pela expansão, a mais ampla, do técnico-pianístico, mercê das conquistas propostas por Clementi, Beethoven, Liszt, Chopin, Alkan e Schumann mais especificadamente; assim como, aquele das décadas antecedendo o século XX,

nele penetrando, as dimensões estabelecidas por Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Alexander Scriabine (1872-1915), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Maurice Ravel (1875-1937), Béla Bartok (1881-1945), Sergei Prokofiev (1891-1953), Olivier Messiaen (1908-1992), entre outros, impulsionariam o piano a novos horizontes, a solicitar de estudiosos, professores-intérpretes, procedimentos visando a desafios inusitados. Nesse desiderato, objetivando a difusão de ideias técnico-interpretativas, salvaguarda da tradição, surgiram muitos livros importantes que dão um panorama dessa preocupação¹⁴⁷.

A técnica pianística sofreria acréscimos significativos basicamente a partir da segunda metade do século XX, quando processos ousados, em relação à tipificação habitual, apresentam-se em obras de autores geograficamente distintos. Poder-se-ia ponderar tratar-se de um trilhar natural, maneira prática outra de se enfrentar ideias novas. Essa feitura de obras multidirecionadas configurar-se-ia mais complexa para uma aferição, devido ao recuo exíguo do tempo e à proliferação daqueles procedimentos. Os autores pois, do século XIX à atualidade, foram acrescentando aos seus acervos criativo-pianísticos formulações impulsionadoras, a requisitar dos intérpretes a atualização constante, a contraproposta motivada pelo perfeccionismo.

Considere-se que, no limiar do século XX, a gravação viria revolucionar princípios voltados à tradição, pois perdurava ainda certo amadorismo nas elaborações de programas, “rigor” discutível quanto à qualidade do intérprete e na escolha das obras que este executava, a ponto de Ferruccio Busoni, ter observado nos termos:

¹⁴⁷ A menção a diversos trabalhos do século XX faz-se necessária. Considerando-se a literatura acrescida de ampla exemplificação prática, exercida por tantos mestres da segunda metade do século XIX, como Marie Jaëll, mencionada por Debussy, reservou-se, como breve citação panorâmica, alguns livros referenciais escritos por professores-pianistas. Alfredo Casella. *El Piano*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946. Walter Gieseking e Karl Leimer. *Piano Technique*. New York, Dover, 1972. Alfred Cortot. *Curso de Interpretación*. Buenos Aires, Ricordi Americana, s.d. Alfred Cortot. *Principes Rationnels de la technique pianistique*. Paris, Maurice Senart, 1928. Marguerite Long. *Le Piano*. Paris, Salabert, 1959. Alfred Cortot e Marguerite Long, se bem que visassem ao técnico-pianístico, dir-se-ia essencial, comentam a problemática pianística. Josef Hofmann. *Piano playing*. New York, Dover, 1976. Heinrich Neuhaus. *L'art du piano*. France, Van de Velde, 1971. Referenciais os capítulos que abordam: “L'image esthétique de l'oeuvre musicale”, “Le maître et l'élève” e “L'activité de concertiste”. As obras mencionadas são reedições. Guilherme Fontainha. *O ensino do piano*. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1956. Após a atividade pianística, Fontainha dedicou-se exclusivamente ao magistério e seu livro tem interesse.

“Os *virtuosi* que viveram antes da última geração, de fato, não tocavam nada a não ser suas próprias composições e outras, com suas próprias alterações; tocavam o que tinham preparado unicamente para eles, aquilo que lhes era conveniente e só o que poderiam realizar no que tange técnica e sentimentos”¹⁴⁸.

Se a tradição dava mostras de uma existência até intra-muros, na relação professor-aluno-intérprete a programação de basicamente todo o século XIX apresentava essa conotação até amadorística, onde proliferaram espetáculos plenos de diversidade no âmbito do que devia ser visto ou ouvido.

O advento da gravação e o desenvolvimento amplo da tomada dos registros fonográficos fizeram com que mais e mais o intérprete ficasse fixado naquele momento único, instante do acontecido, que ocorre uma vez e, a partir da edição, permanece congelado. O século XX assistiu, desde a primeira década, aos registros de intérpretes que teriam sido esquecidos, não fosse o invento. Ouvir-se gravações de pianistas como Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Alexander Scriabine, Maurice Ravel, Sergei Rachmaninoff, Sergei Prokofiev e tantos outros dá uma medida aproximada das intenções desses compositores-intérpretes. Sob outra égide, a interpretação de pianistas como José Vianna da Motta (1868-1948), Joseph Lhevine (1874-1944), Ossip Gabrilowitsch (1878- 1936), Ignaz. Friedman (1882-1948), Vladimir de Pachmann (1848-1933), Harold Bauer (1873-1951), Marcelle Meyer (1897-1958), possibilita observar o estágio da tradição e a sua caminhada posterior. Poder-se-ia acrescentar que fatores influentes à trajetória da *traditio* em seu curso natural já se mostravam fixados em seus devidos estágios. Seria lógico supor que o avanço notável da área impulsionasse o perfeccionismo, sempre meta a ser alcançada. Seria igualmente transparente observar que, à medida em que as gravações ficaram mais perfeitas – sonoramente – e que os intérpretes buscaram a ausência total da falha humana, através das possibilidades das masterizações e edições, a obra passou a ter uma outra referência, beneficiando, em parte, o preservar tradições. O público ganharia parâmetros outros de aferição, pois haveria maior frequência auditiva no que

¹⁴⁸ Ferruccio Busoni. *The essence of Music*. New York, Dover, 1987, p.86.

tange às obras, assim como a possibilidade das comparações. Paradoxalmente, tem-se uma armadilha sob aspecto fundamental. Se, antigamente, devido ao alto custo das gravações – cera, rolos, 78 rotações e até aos Lps –, selos importantes promoviam os intérpretes de relevo, ultimamente todos podem ter acesso ao registro fonográfico, o que acarreta, até, uma certa irresponsabilidade de quem grava – vaidade, desconhecimento do aprofundamento mais amplo – e, sobretudo, de quem contrata. Difundidos, a aparência de uma imagem da tradição pode-se concretizar. Contudo, prevalecem as gravações referenciais, o que é uma categoria de salvaguarda.

Antolha-se que apenas foram mencionados intérpretes que perduraram através da excelência das execuções. Frise-se que a tradição se mantém igualmente através de pianistas da maior importância que, por motivos absolutamente outros, desenvolveram e continuam suas atividades como executantes e professores em seus redutos de influência, muitas vezes realizando mínimos deslocamentos geográficos. Essa existência “oculta” para as Sociedades de Concerto pode ter sido a opção natural de determinados pianistas. Não obstante, mercê da informação global, estão esses mestres e intérpretes cômicos do que é realizado em outros centros do mundo, e a tradição recebida é mantida, até de maneira mais generosa, pois distante dos holofotes. Para o presente texto estão tipificados apenas aqueles intérpretes da *Idade de Ouro* que ficaram na memória por motivos vários, como a aura instaurada em torno deles, e o tempo de reflexão possível para muitos. Toda essa maturação processou-se num período em que a carga poético-filosófica podia ser pensada e transmitida com uma maior naturalidade, no convívio com um ambiente social em que as trocas de ideias, ou mesmo os solilóquios, tinham outra dimensão. Não se trata de juízo de valor entre momentos históricos distintos. A constatação resulta, inclusive, na dimensão das autobiografias de intérpretes possuidores dessa aura, e da escassez desse tipo de literatura entre os da atual geração. Se houve um aumento geométrico em termos de pianistas, a partir sobretudo da segunda metade do século xx, constatar-se-ia que a progressão não teria sido sequer aritmética quanto a essa literatura específico-qualitativa, decrescente entre os intérpretes de gerações posteriores. As atuais revistas específicas de música, ao entrevistarem um executante, têm hoje como respostas mais a

própria trajetória desse pianista e menos conceitos emitidos sobre música, sociedade e outros tópicos relevantes. Dir-se-ia existir um vazio de ideias para tantos intérpretes. Se exceções há, e elas existem, casos específicos de Daniel Barenboim, ou mesmo, sob outro enfoque, Maurizio Pollini, elas são raras. Os pianistas atuais mais ventilados ou não se expressam através da fala ou da escrita ou, na maioria das vezes, discorrem sobre suas trajetórias, recepção de suas interpretações ou projetos pessoais, repertório repetitivo *ad nauseam*, evitando o debate de ideias. Considere-se que a dimensão da segunda metade do século XX ainda não foi devidamente estudada, mas verifica-se que, após a Segunda Grande Guerra, os laureados em Concursos Internacionais de Piano inundaram de propostas as Sociedades de Concertos, legiões de excelentes pianistas, sob a configuração técnico-pianística. Aquelas competições não passaram despercebidas ao olhar e aos ouvidos atentos do pianista panamenho Jaime Ingram:

“A oportunidade de termos sido jurados de Concursos Internacionais levou-nos a ouvir, com assombro, a toda uma geração de pianistas que, apesar da juventude, possuem preparação técnica respeitável. A concorrência relativa à execução é cada vez mais feroz para aqueles que têm como objetivo fazer uma carreira de concertista nos cenários internacionais”¹⁴⁹.

Seria pois esse embate, a necessidade da disputa de locais de execução pelo mundo, e interesses os mais variados que desviam a atenção desse novo intérprete, ao eclodir nas Sociedades de Concerto, fazendo-o refém de um meio ávido em descobrir novos valores mas, paradoxalmente, selecionando pouquíssimos a serem aproveitados e prestigiando, no limite extremo, os consagrados. É possível compreender que pouco sobraria para a reflexão...

As mutações constantes certamente serão fatores influentes nessa flexibilização, maior ou menor, da tradição. Criador e intérprete formam uma união basicamente inseparável, que só se tornará fragilizada se o executante não

¹⁴⁹ Jaime Ingram. *Historia, compositores y repertorio del piano*. Panamá, Editorial Universitaria, 1993, p XVI.

tiver consciência plena da criação, não transmitindo a mensagem íntegra ao destinatário final, o público. Claudio Arrau, que repugnava qualquer tipo de artifício para a interpretação, observaria com profunda agudeza:

179

“O artista criador é, parece-me, um dos raros homens que podem esperar obter a união dos contrários, até essa integração total que é a finalidade mesma do processo de individualização. Maiores as tensões que o artista tem de suplantar, mais a união e a totalidade serão também de uma perfeição maior”¹⁵⁰.

2007: In *Interpretação Musical – Teoria e Prática*. Lisboa, Colibri, págs. 177-202.

¹⁵⁰ Claudio Arrau. “Regards d’un interprète sur la psychanalyse”. In: *Arrau parle*. Op.cit. p.298-299.

(Página deixada propositadamente em branco)

“HISTÓRIA BREVE DA MÚSICA OCIDENTAL” – JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO

Aos meus alunos, esta síntese máxima, do que disse e deixei de dizer.

José Maria Pedrosa Cardoso (dedicatória)

A publicação de livros especializados no Brasil pode criar armadilhas para o visitante desavisado. Se o autor é do *métier*, tem-se, em princípio, a garantia do conhecimento da matéria. Quem escreve, a ter sob controle tema determinado, geralmente o faz com competência. Impossível não se captar sua intimidade com o roteiro traçado. Em senso inverso, todo aquele que escreve sobre área da qual desconhece fundamentos básicos, o que o levaria a ser entendido como amador ou *soi disant*, em determinado momento da narrativa evidencia a falha estrutural, mesmo que o discurso possa ter certa sedução. Infelizmente, a literatura sobre música de concerto, erudita ou clássica, no Brasil, tem apresentado acentuados exemplos dessas incursões não competentes, que preenchem estantes das livrarias e que se contrapõem a outras, felizmente de músicos ou musicólogos. Se os primeiros chegam a ter guarida junto a meios de comunicação não protegidos pela competência, sob aspecto outro não servem de referência, pois conceitos ou são “extraídos” de tantas obras consagradas, ou derivam de considerações arbitrárias. E todo o mal está feito. Sob outra égide, nem sempre se deve dar crédito a livros da Academia oriundos de dissertações ou teses. Quantos não são os temas escolhidos afoitamente, obedecendo à necessidade da titulação e ao inexorável prazo, que, se aprovados, convertem-se em livros? A evidência da ansiedade, tanto na seleção de temas abordados como na consecução de determinados trabalhos acadêmicos, eclode no *day after*,

quando, a pretexto de nova tese, o que foi pesquisado é abandonado sem pudor. Temáticas tendo o Estado a subsidiá-las são preteridas em favor de outras, que servirão a novos concursos acadêmicos. E a relação íntima que deveria existir entre estudo e determinado rumo traçado na vida se esvai. E novo mal se estabelece.

A construção de uma história de área específica necessita do conhecimento insofismável e acumulado do autor. Outrora, compêndios que se debruçavam sobre segmentos do conhecimento eram escritos por um responsável. Essa missão perdurava, por vezes a envolver uma existência inteira dedicada ao mister. Hoje, equipes geralmente subvencionadas e sob coordenação “precisa” encarregam-se da extensa coleta e organização de dados. A cada especialidade, o autor designado deixa sua assinatura e a obra é edificada com certa unidade.

Abordar a história da música, utilizando como fundamento o espírito de síntese, é tarefa apenas para poucos. Essa assertiva faz entender a publicação da *História breve da música ocidental*, de José Maria Pedrosa Cardoso, professor da Universidade de Coimbra, como autêntico livro de síntese (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010). Pedrosa Cardoso tem estudos da maior relevância publicados. Se concentrações são estabelecidas em trabalhos musicológicos cerceados pelo espaço da publicação, exemplificados por *A justificação histórica do compositor Damião de Góis* (Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia – Universidade Católica Portuguesa, 2003), ou *O Réquiem e a profissão de fé de Lopes-Graça* (Coimbra, Centro Acadêmico de Democracia Cristã, Nova Série n.6, 2006), há de apreender-se o conhecimento embasado do autor de todo um largo período histórico da música portuguesa. Ao vir a público a monumental obra *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII – A singularidade portuguesa* (Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, 560p.), Pedrosa Cardoso estabelece bases seguras para a compreensão da música sacra em Portugal e penetra com acuidade na ourivesaria musical por meio da documentação preservada nos passionários polifônicos de Coimbra e Guimarães. Ao escrever *Cerimonial da Capela Real – Um manual litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577) Princesa de Parma* (Coimbra, INCM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, 157p.), o ilustre professor aprofunda-se em tema de difícil prospecção e revela parte do cerimonial religioso da Corte.

Em 2009 (18/4) saudara em meu *blog* o excelente livro de Júlio Medaglia (*Música, maestro! Do canto gregoriano ao sintetizador*, Globo, 2008), em que o autor, com pleno conhecimento da história da música, percorre prazerosamente os vários períodos, explicando, a partir da experiência pessoal junto a uma infinidade de partituras, os muitos meandros que levaram a arte dos sons à contemporaneidade. Em *História breve da música ocidental*, Pedrosa Cardoso, latinista impecável, ratifica a premissa da presente resenha ao se posicionar:

“Não se pode entender e apreciar correctamente uma peça gregoriana sem conhecer o seu texto e reconhecer a funcionalidade da mesma dentro da liturgia cristã”.

Medaglia igualmente, no capítulo “Nasce um maestro”, dá uma verdadeira aula, mercê de acúmulos de rica experiência ao longo das décadas. Afirmação que leva o leitor a confiar na competência de ambos os autores, *conditio sine qua non* para a referência nessa categoria de exceção, a síntese.

Quanto ao autor da *História breve da música ocidental*, está-se diante de um emérito conhecedor da música da cristandade, do gregoriano aos dias atuais. Pesquisador autêntico, distante das superficialidades, tendo como acréscimo o raciocínio criativo, Pedrosa Cardoso conduz o leitor, sem nenhuma empáfia, à visitação, fazendo-o viajar até a Renascença com leveza. Enfatiza a música desse período por meio de três fatores básicos: o mecenas, o compositor e os executantes, e comenta a importância da música sacra e da profana no Renascimento. Período rico na descoberta instrumental, que se expande às várias camadas sociais, e no emprego de sistemas de escrita musical que facilitariam a compreensão e divulgação da música. Em poucos termos, enquadra todo um período ibérico, foco de suas obras analítico-musicais antes citadas:

“Quanto a Espanha e Portugal, a música renascentista brilhou nas capelas reais e também em quase todas as catedrais, onde se praticava uma música litúrgica de grande qualidade e também um gênero misto de popular e erudito, o villancico, que, de algum modo, ocupou o espaço

da música profana espanhola, embora em nível mais reduzido que o madrigal. Deve referir-se a Capela dos Reis Católicos (1479-1505), a *Capilla Flamenca* de Carlos V (1516-1556) e a Capela Real Portuguesa, que, já no tempo de D. Manuel (1495-1521), era ‘uma das melhores capelas de quantos reis e príncipes então viviam’ (Damião de Góis).”

Portugal e Espanha mostrariam em seu histórico musical influências mútuas, tantas oriundas da longa ocupação árabe.

Divide-se o livro em quatro capítulos e inúmeros subcapítulos, tendo o som como epicentro: “O som místico da época medieval”, “O som humano da época moderna”, “O som livre da época contemporânea” e, o mais longo, “O som plural da época atual”. Nesses breves capítulos, Pedrosa Cardoso caminha com o leitor, ilustrando-o, sem ser enfático. As 159 páginas da *História breve da música ocidental* têm pois o mérito da síntese. Não se trata de um resumo, mas de sementes fecundas plantadas, pois esses capítulos fornecem farto material – no caso, *multum in minimo* – destilado de maneira sequencial, sem quaisquer rupturas. Pequenos textos que podem propiciar ao leitor olhares outros, convite ao aprofundamento. Se as tantas histórias da música, das caudalosas às mais concentradas, percorrem os períodos, muitas delas a evidenciar o conhecimento maior ou menor dos autores, não poucas vezes tem-se o conteúdo doutoral. Tornam-se referência, mas dificilmente o leigo poderá compreendê-las.

Se do barroco, passando-se pelo classicismo e pelo período romântico – que na realidade, conforme posição que defendo desde os anos 1980, não tem interrupção do início do século XIX a meados do século XX, mas sim vertentes diferenciadas, mas românticas sempre, sem prefixos agregadores, pois –, ao século XX, naquilo que Pedrosa bem define em subcapítulo como “pluralismo cultural”, seria todavia a música do último cento que atrai um olhar ainda mais pormenorizado do autor. Dir-se-ia que as múltiplas tendências surgidas após a desagregação da tonalidade fascinam Pedrosa Cardoso, pelo multidirecionamento a envolver técnicas composicionais, convivência do erudito com o popular, tecnologia, sintetizador, o concerto democratizado a abrigar em fronteiras distintas todas as correntes e, paradoxalmente, em situações de conagração, sob um mesmo teto. E como fonte viva e até

“independente”, a presença da música de raiz, o folclorismo que pulsa e que teria um olhar diferenciado sobre a sua autêntica manifestação, mais acentuadamente a partir da segunda metade do século XIX.

O fato de a música até o século XX ter sido extremamente ventilada em infindáveis compêndios propiciaria a Pedrosa Cardoso – mera suposição – um debruçamento maior em personalidades da criação musical, sobretudo da segunda metade do século XX, não se alongando sobre determinadas figuras basilares dos séculos precedentes. Entende, contudo, ter sido Debussy “o grande nome da charneira dos séculos XIX-XX, tal como Monteverdi foi para os séculos XVI-XVII e Beethoven para os séculos XVIII-XIX”. Agregaria, no decurso da história, Schönberg.

A facilidade com que os vários temas são tratados por Pedrosa Cardoso, assim como a sua capacidade para tornar segmentos complexos ou controvertidos da história da música palatáveis ao estudante e ao leigo já bastariam para a recomendação da obra. Uma pequena observação apenas, que deveria ser entendida como um desafio. Teria faltado no significativo livro capítulo reservado à música em Portugal. Aguarda-se sempre a sua inserção definitiva nos repertórios internacionais. Nesse cenário global irreversível, em que a música se coloca como uma das mais importantes fontes do pensar humano, urge o esforço coletivo nesse desiderato de divulgação mais ampla, interna e externamente, da música criada em terras lusíadas. E Pedrosa Cardoso tem-se mostrado, por meio de obras anteriores, um grande defensor da música portuguesa. Quem sabe não dedique a sua pena a uma próxima História breve da música em Portugal?

Instigante a frase final de *História breve da música ocidental*:

“Não se sabe como será a música do futuro. Talvez esta ignorância, humildemente assumida, explique o mistério do som, que mudará, ou não, à justa medida do ser humano”.

(Página deixada propositadamente em branco)

“CANTO DE AMOR E DE MORTE” PARA PIANO SOLO –
“CANTO...” PRIMEIRO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA

A vasta produção composicional de Fernando Lopes-Graça apresenta cumeeiras que longe estão de um debruçamento mais expandido. Livros e artigos competentes, edições que estão a merecer doravante o acompanhamento de equipes especializadas, gravações a resgatar a cada ano criações que causam admiração pela feitura, interpretação junto ao público dos muitos gêneros praticados por Lopes-Graça, são fatores que impulsionam homeopaticamente o conhecimento de um vasto manancial, certamente um dos mais expressivos *corpus* da segunda metade do século xx. Melhor seria a divulgação se alguns dos nomes mais ventilados da interpretação portuguesa no Exterior se propusessem a um mínimo debruçar. *Hélas*, isso basicamente não acontece.

As consultas aos catálogos da obra de Fernando Lopes-Graça¹⁵¹, levaram-me ao interesse por *Canto de Amor e de Morte* (1961) em seu original para piano solo e suas duas versões para quarteto de câmara e piano (1961) e para orquestra (1962). Solicitei cópias a Romeu Pinto da Silva, responsável pela fundamental *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes-Graça*, e que tem o mérito, inclusive, de colher durante anos de convívio, intenções do mestre tomarense. Gentilmente me enviou reproduções fotocopiadas dos três manuscritos em questão. Considere-se inicialmente que Lopes-Graça ao

¹⁵¹ Teresa Cascudo. Fernando Lopes-Graça. *Catálogo do espólio musical*. Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997; *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes-Graça*. Iniciada pelo compositor. Concluída e acrescentada com documentação e informações várias por Romeu Pinto da Silva. Portugal, Caminho, 2009.

realizar as duas versões de *Canto de Amor e Morte para piano*, já as deveria ter em mente num sentido de expandir a criação essencial. Ter abandonado o manuscrito original em sua configuração básica a admitir rasuras e palavras concernentes às correções que deveriam ser feitas, anotar com firmeza quantidade abundante de dedilhados em segmentos precisos, a contrapor uma ainda provável indecisão no que tange outras indicações, teriam levado Lopes-Graça já a entender *Canto de Amor e de Morte* como uma obra que ultrapassaria, em sua visão pessoal macroscópica, os limites do piano. As inserções na página de rosto do original para piano da palavra “inutilizar” e da frase “há versão de câmara e versão de orquestra”, com caligrafia hesitante - tardias ? - fariam supor, que o autor já estivesse satisfeito com a expansão, não retornando ao material de origem.

A leitura do manuscrito de *Canto de Amor e de Morte* para piano, primeiro momento do pensar criativo do autor vertido para o papel pautado, trouxe nessa vestimenta inicial uma série de problemas. As rasuras tornaram-se menos importantes do que o termo “corrigir” escrito pelo mestre de Tomar em tantos segmentos. As notas colocadas no pentagrama no jorrar da criação, inúmeras vezes inseridas de maneira a possibilitar a dúvida, a ausência de muitos sinais referentes à agógica, dinâmica e articulação – presentes nas versões –, igualmente a suscitar outros questionamentos, tornaram imperativo o cotejamento desse primeiro impulso com os manuscritos copiados cuidadosamente por Lopes-Graça para as versões transcritas adequadamente e aprovadas para serem executadas. Sob outro aspecto, concernente a uma das características da *anima*, as indicações metronômicas da versão camerística serviram de orientação quando há ausência dessa marcação no original. Seria, contudo, a imensa possibilidade decorrente do som do quarteto e dos instrumentos de orquestra que faz entender a magia do manuscrito original, momento em que ideias “amplificadas” já se mostravam subjacentes. Só após o pormenorizar esses aspectos fulcrais da leitura foi possível verificar que *Canto...* está absolutamente completo, a não faltar rigorosamente nada essencial. A diferença de cerca de vinte compassos entre o original para piano e as versões conhecidas seria consequência de determinados prolongamentos sonoros existentes nas visões posteriores. Sob égide outra, já prefigura o original todos os anseios timbrísticos que vieram a partir da instrumentação.

Pode-se entender o “orquestral” em tantas intenções no *Canto...* primeiro. Essa assertiva não apenas dimensionaria uma visão abstrata não desprovida de emoção, mas também a longa permanência nas baixas intensidades, evidenciando mais agudamente as dissonâncias mínimas e os contrastes dinâmicos. A de-dinamização prolongada em segmentos longos e lentos de *Canto...* implicaria um cuidado diferenciado quanto à interpretação. O todo da criação primeva indicaria sensível percepção do equilíbrio a produzir em *Canto de Amor e de Morte*, no original para piano, efeitos desconhecidos em outras obras de Lopes-Graça.

A manutenção dos dedilhados de *Canto...* original na versão camerística, é prova incontestante de que o primeiro manuscrito esteve sempre presente na edificação da visão subsequente

The image displays three staves of handwritten musical notation for piano. The top staff shows a complex texture with many notes. The middle staff is marked '230' and includes performance instructions: "affetando", "in tempo (♩=42)", and "poco cres...". The bottom staff is marked '239' and includes the lyrics "con - do - ed a - ni - man - do" and the instruction "Con trasporto ma sem pre un poco rubato (♩=36)". A diagonal line connects the first staff to the second, and another line connects the second to the third.

(Exs.1 - original e 2 - versão).

Frise-se, também, que procedimentos técnico-pianísticos e outros apresentando semelhanças no original e na versão – dinâmica, agógica e articulação –, caracterizam essa fidelidade à partitura básica, apesar de certas indefinições do manuscrito para piano nesses aspectos. Essas constatações levaram o intérprete a recorrer sempre à versão de câmara quando dúvidas surgiram, inclusive amparando-se nas notações dos instrumentos de corda.

Logicamente, as duas versões apresentam diferenças, sendo que a segunda, para grande orquestra, Lopes-Graça considerou-a não uma versão orquestral, “mas como uma nova obra”¹⁵². A comparação entre os três manuscritos fez-se pois imprescindível, mercê do fato de que Lopes-Graça não passou a limpo o primeiro ímpeto criativo para piano solo. Sob outra égide, o mestre tomarense, graças à versão camerística definitiva e copiada com esmero, tem o cuidado de assinalar com precisão – como era seu hábito – a trama musical e a rica sinalização, a tornar o piano, que percorre parte considerável da versão, salvaguarda para cotejamentos. Se essas observações se fazem necessárias, frise-se, não influem na coesão do original frente à versão. Transferir determinadas indicações existentes na versão para o original tornou-se imperativo. O fato primordial é a certeza de nos depararmos com uma obra conclusa, original para piano e rigorosamente estruturada na mente e na pena de Lopes-Graça. A timbrística das versões apenas enriqueceria a construção interpretativa do original para piano. Demonstra essa polivalente presença instrumental no pensar do autor.

A leitura de dois textos emblemáticos, escritos por Jorge Peixinho e Mário Vieira de Carvalho a respeito de *Canto de Amor e de Morte* (1961) em sua versão camerística com piano, leva o leitor a querer conhecer mais profundamente essa obra. O porquê dessas menções assinadas por duas figuras essenciais na modernidade musical portuguesa? Lembre-se que ambos desconheciam o original para piano. *Canto...* pairaria no cimo da produção musical em toda a história da música em terras lusíadas, segundo os ilustres autores. Em análise competente, o compositor Jorge Peixinho observa com contundência: “*O Canto de Amor e de Morte* é, de facto, uma cúpula na música portuguesa: o ponto final de uma dialéctica entre diatonismo e cro-

¹⁵² Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes-Graça, op.ct. p.181.

matismo, resolvida ainda no âmbito de um contexto tonal levado às últimas consequências e por isso mesmo expressão dramática da incapacidade de ‘síntese’ que só uma nova organização do espaço sonoro poderia atingir; e, ao mesmo tempo, a obra mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verossimilhança, terá alguma vez logrado”¹⁵³. Mário Vieira de Carvalho busca captar esse *de profundis* que caracteriza a obra: “Movimento em suspensão. Profunda tristeza. Introspecção pungente. Valeram a pena o sonho, a luta, a esperança? A experiência íntima da pessoa que sofre, do artista que se põe em causa e à sua trajectória e ao seu destino, do cidadão frustrado pelo falhanço de alternativas socialmente libertadoras – é essa experiência íntima, onde tudo se mistura e tudo se condensa num sofrimento maior, que está incorporada em cada nota do *Canto de Amor e de morte* (1961)”¹⁵⁴. Jorge Peixinho escreve ainda que, em *Canto de Amor e de Morte*, “não é legítimo falar de funções tonais hierarquicamente definidas e muito menos de tonalidades, mas sim de centros virtuais de polarização tonal. A dialéctica entre diatonismo e cromatismo é, por conseguinte, resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal, mas de um processo sistemático de organização intervalar, coerente e unificador”¹⁵⁵.

Canto de Amor e de Morte torna-se, numa apreensão técnico-pianística, glossário de fórmulas existentes ou que percorreriam outras criações. Detectam-se na obra elementos recorrentes e vindouros. Poder-se-ia acrescentar, sob égide outra, que há a presença de um idiomático tipificado, atuante na obra de Lopes-Graça destinada ao piano quando a temática é a morte. Processos que caminham desde os *Três Epitáfios* de 1930 estariam a demonstrar um arquivo técnico-pianístico. A proposta para o terceiro dos *Epitáfios - Para o Autor* - não anunciaria a presença da morte, acompanhante do compositor em sua trajetória como homem, músico e pensador, *mors certa*

¹⁵³ Jorge Peixinho. *Canto de Amor e de Morte – Introdução a um Ensaio de Interpretação Morfológica*. Porto, Maio de 1966, p.35; Mário Vieira de Carvalho. *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto, Campos das Letras, 2006, p.95.

¹⁵⁴ Mário Vieira de Carvalho. *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto, Campos das Letras, 2006, p.95.

¹⁵⁵ Jorge Peixinho. *Op.cit.* p.35.

bora incerta? Alguns motivos - ou mesmo células geradoras - que tendem ao desenvolvimento estariam a evidenciar que Lopes-Graça tem impregnado esse código voltado à morte, sendo possível supor que a ideia, ao surgir, já encontraria formatações definidas aprioristicamente. Se algumas são originais em *Canto...*, encontra-se-iam *sur le tard* nas *Músicas Fúnebres* (1981-1991), sob diferentes vestimentas.

Uma situação singular surgiu quando pensei gravar e apresentar *Canto de Amor e de Morte* para piano solo. Pode o intérprete desrespeitar a intenção do compositor que assinalou - seria possível supor - tardiamente “inutilizar” no frontispício do manuscrito? Esse questionamento esteve presente de maneira até conflitante, mercê da leitura prévia do que reza a *Tábua...* concluída por Romeu Pinto da Silva:

“O *Canto de Amor e de Morte* começou por ser uma peça para piano solo que o compositor decidiu inutilizar, logo após a conclusão da versão de câmara, com o intuito de impedir a sua execução futura. Mas, talvez por esquecimento, não consumou a destruição da partitura que foi encontrada intacta em 1994 pelo próprio Lopes-Graça, durante as pesquisas que precederam a organização desta *Tábua*. Manifestando a sua total oposição a que a obra fosse executada, o compositor aceitou mantê-la mas sem número de opus”¹⁵⁶.

Ao concluir a leitura de *Canto de Amor e de Morte*, na certeza de que ela estava rigorosamente conclusa, corroborava os pensamentos de ilustres predecessores no julgamento da obra na versão camerística, Jorge Peixinho e Mário Vieira de Carvalho. Acrescentaria que não apenas é uma das cumeeiras da criação em Portugal, como uma das mais significativas composições para piano solo da segunda metade do século XX em termos mundiais. Numa outra visão, considerando o exposto na *Tábua...*, que introduziu-me em incômoda posição de consciência, mormente se considerar o afeto pessoal que sempre tive pelo grande mestre Lopes-Graça desde o convite que ele me fez para um primeiro recital na Academia de Amadores de Música em Lisboa, no

¹⁵⁶ Romeu Pinto da Silva. Op. Cit. P. 181.

distante 1959, fiquei mergulhado num turbilhão de ideias contraditórias. Ao me decidir por apresentá-la em público em Maio de 2010 em várias cidades portuguesas, sendo que a primeira se deu no templo de Lopes-Graça, a A.A.M., fui levado por duas decisões após longos solilóquios: pode uma obra prima ser escondida? Veio-me pensamento expresso em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco “a ciência usada para ocultar, ao invés de iluminar”¹⁵⁷. Qual a razão de Lopes-Graça, um memorialista nato, não ter destruído de vez o original para piano, recomendando a Romeu Pinto da Silva que mantivesse esse primeiro *Canto...* sem opus? Poetas, escritores, pintores e compositores destroem tantas vezes criações que não lhes agradam. Não rasgada ou jogada ao fogo, fatalmente *Canto...* iria para o acervo do compositor no fundamental Museu da Música Portuguesa, o que realmente ocorreu. Num futuro sem data serviria para possível tema de mestrado ou doutorado, com envolvimento maior ou menor por parte de um orientando. Antecipei-me, é certo, jamais movido por interesse outro que não a qualidade ímpar de *Canto de Amor e de Morte* para piano solo, como também pela mais profunda admiração, respeito e gratidão pelo extraordinário compositor Fernando Lopes-Graça¹⁵⁸.

Artigo igualmente a ser publicado na Revista Glosas, mpmp - movimento patrimonial pela música portuguesa. Lisboa, número 4, Novembro de 2011.

¹⁵⁷ Umberto Eco. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, 7ª ed., p. 206.

¹⁵⁸ *Canto de Amor e de Morte*, as integrais das *Músicas Fúnebres* e de *Cosmorame* e mais a coletânea *Música de Piano para as Crianças* foram por mim gravadas em Maio de 2010 na cidade de Mullem, na Bélgica Flamenga, tendo como engenheiro de som Johan Kennivé. Os dois CDs já se encontram masterizados.

(Página deixada propositadamente em branco)

TEXTOS PUBLICADOS NO SÍTIO
WWW.JOSEEDUARDOMARTINS.COM

(Página deixada propositadamente em branco)

LISBOA – ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA

Lisboa propicia infinitas leituras. Tantos são os direcionamentos histórico-culturais que é difícil entendê-la em sua abrangência. São necessárias muitas vidas. Certeza uma só: a cidade é fascinante.

Ao longo de quase meio século apresentei-me em muitos locais de concertos de Lisboa: Teatro São Luís, Biblioteca Nacional, Grêmio Literário, Instituto Gregoriano de Lisboa, Conservatório Nacional, Institut Franco-Portugais, Auditório B da Fundação Gulbenkian e Academia de Amadores de Música. Em alguns, repetidas vezes. Contudo, por motivos rigorosamente pessoais, tenho um carinho especial pela Academia.

Foi aos 14 de Julho de 1959 que, a convite do grande compositor Lopes-Graça, dei meu primeiro recital em Lisboa. Experiência inesquecível. Esse acontecimento, acalentado ao longo da trajetória, fez com que compreendesse a sala da Academia como um recinto quase sagrado. Visitava o compositor quando de minhas viagens e ele, sempre atencioso, oferecia-me fotocópias de suas obras. Os encontros davam-se na Academia. A aura que emana de suas paredes tem indelével presença de Lopes-Graça ainda hoje, quando são outras as propostas, outras as gerações. Há, contudo, imbuído em alguns professores que lá estão, o culto ao grande mestre.

A entrada da Academia é estreita e, durante o dia, o espaço que leva às escadas é preenchido por livros de um alfarrabista. Há sempre obras que interessam ao intérprete. À noite, tudo desaparece atrás de portas ou de proteções compactas e a área fica livre. Penso nessas escadas de madeira desgastadas pelo tempo que levam ao segundo andar, onde a Academia se situa, e que sentiram os passos de tantas gerações, como aquelas do tempo

de Lopes-Graça. Ficaram fixados através da captação atenta do grande poeta José Gomes Ferreira, que teve tantos poemas musicados pelo compositor (*Música – Minha Antiga Companheira desde os Ouvidos da Infância*. Lisboa, Campo das Letras, 2003). Em parte considerável dos textos recolhidos por Raúl Hestnes Ferreira e Romeu Pinto da Silva, o poeta, que estudara piano e composição, menciona a Academia e o auditório, onde as obras de Lopes-Graça eram apresentadas e discutidas, por vezes acaloradamente.

Na Academia apresentei, ao longo dos anos, várias primeiras audições, entre as quais *Adamastor o Gigante das Tempestades*, obra de Francisco Mignone dedicada a Portugal, e o magnífico *Estudo nº 5 Die Reihe Courante*, de Jorge Peixinho, com a presença do saudoso compositor e amigo.

O presente recital apenas ratificou minha ligação amorosa com a Academia. Recebi, ao final, duas obras a respeito da criação de Lopes-Graça: de Alexandre Branco Weffort, *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça* (Lisboa, 2006), fundamental para o aprofundamento nesse segmento importante da *opera omnia* do compositor; de José Maria Pedrosa Cardoso, *O Requiem e a Profissão de Fé de Lopes-Graça*, preciso estudo sobre o *Requiem para as Vítimas do Fascismo em Portugal*. Ambas valiosas contribuições para o desvelamento das composições do grande mestre de Tomar.

Desço as escadas envelhecidas da Academia. Sinto uma alegria interior. Voltaremos a nos encontrar um dia. Tenho certeza.

(26 de maio de 2007)

IMPRESSÕES DE VIAGEM – BREVES II

Firmino é um homem do mar. Pescador durante 60 anos, só bem recentemente vendeu seu barco. Septuagenário, vê as águas marítimas com amor e saudades do ondular da embarcação. Sente quaisquer alterações que interfiram no mar: fases da lua, ventos, aguaceiros, mudanças de temperatura. Firmino é uma enciclopédia do oceano algarvio. É, contudo, ao falar das pescarias vividas durante decênios que sua voz se altera e seus olhos brilham. Não há exageros. Sua competência, mercê de longa experiência, impede a empáfia, tipicidade do amador. Quando a noite descia, Firmino buscava o mar, só regressando pela manhã, aquinhado ou não.

Conheci Firmino em Lagos, ao sul do Algarve. Em um fim de semana livre, aceitei o convite do colega e amigo, professor da Universidade de Coimbra, José Maria Pedrosa Cardoso. Firmino é pai de Maria Manuela, esposa do amigo musicólogo. Em casa dos sogros lacobrigenses ficamos hospedados. Igualmente mestre na culinária pesqueira, Firmino apreendeu o momento exato da perfeição ao assar sardinhas, carapaus, peixes-espada, cavalas. Algo inesquecível apreciar o que o velho homem das noites marítimas prepara. Há ciência, da escolha dos peixes à exatidão do ponto em que devem estar prontos.

Fiz-lhe muitas perguntas. A todas respondia com serenidade, mas amorosamente. Algumas poucas vezes sua vida esteve em risco, pois amalgamou-se ao mar e a intimidade se fez. Quando estivemos no Cabo de São Vicente, ponto referencial do ciclo das navegações em Portugal, falou-me do medo. Sim, nas primeiras viagens entre Sagres e o Cabo, a fim de pescar sardinhas, não decifrara ainda as correntes desse oceano que encontra em terra as grandes

falésias. Insisti, e depois? Tornamo-nos íntimos, respondeu tranquilamente. O que você encontrou durante aqueles sessenta anos passados diariamente nessas águas tantas vezes bravias? Qual o segredo do mar? Firmino olha-me e responde com sabedoria: O segredo do mar é o vento.

Na austera Igreja de Santa Maria, em Lagos, José Maria e eu ouvimos um belo concerto em que foi apresentado o *Magnificat em Talha Dourada op. 17*, de Eurico Carrapatoso. Dois corais, soprano, orquestra de cordas e cravo deram à obra uma interpretação entusiasmada. O *Magnificat* visita formas antigas, alternando-as com a modernidade. Esta associação proporciona um rico interesse. Carrapatoso é um dos compositores de destaque em Portugal. Quanto à Igreja de Santa Maria, foi construída no século XVI, tendo havido intervenções posteriores.

José Maria e eu, com as nossas respectivas esposas, não retornamos a Lisboa pela auto-estrada. Fomos serpenteando até bem além do Alentejo, para depois atingirmos novamente a rodovia principal. Ele quis que conhecêssemos duas das cidades que constam das *Viagens na Minha Terra*, de Lopes-Graça, coletânea de 19 peças por mim gravadas em CD pelo selo Portugaler. Silves, com sua cruz medieval trabalhada em pedra logo à entrada da cidade e sua bela Igreja ao alto, fez-nos lembrar de *Em Silves já não há moiras encantadas*. Ao visitar a lendária Ourique, veio-nos à mente *Em Ourique do Alentejo, durante o S. João*. Quanto a José Maria Pedrosa Cardoso, ele está presente em vários de meus textos. Inteligência rara, competência impecável no conhecimento da música do século XVI ao XVIII em Portugal e latinista profundo. Em Coimbra, fez os comentários de meu recital e apresentou um *data show* referente às *Sonatas Bíblicas* programáticas de Johann Kuhnau.

Ao conhecer, em 2004, João Gouveia Monteiro, Professor Associado da Universidade de Coimbra, pertencia o amigo à equipe reitoral da Universidade, como Pró-Reitor para a Cultura. Absolutamente ímpar na organização do Colóquio Carlos Seixas, que teve lugar nos próprios da Universidade, quando tive o privilégio de dar um recital na Biblioteca Joanina e uma conferência. Especialista em Estudos Militares, mais precisamente da História Medieval, Gouveia Monteiro é frequência obrigatória nas mais importantes universidades, dentro e fora de Portugal. Entre suas numerosas publicações, salientem-se *A Guerra em Portugal nos finais da Idade Média* (Lisboa, 1988) e *Aljubarrota*,

A Batalha Real (Lisboa, 2003). Sereno, com ampla visão da Universidade – senti bem essa qualidade quando até este ano esteve à frente da Pró-Reitoria – João Gouveia Monteiro é um estudioso vocacionado, voltado ao conhecimento profundo de sua área e conversar com o amigo é enriquecedor.

No dia do recital em Évora tive duas grandes alegrias. Almoçava com a diletta e competente amiga Idalete Giga, Diretora do Centro Ward Júlia D'Almendra em Lisboa e Professora da Universidade de Évora, quando, em dado momento, chegou o jornalista e historiador Joaquim Palminha Silva. Polêmico, é um apaixonado pela história de Évora. Li com profundo interesse seu livro *Évora – Cidade Esotérica e Misteriosa* (Lisboa, Europress, 2005, 270 págs.). Ofereceu-mo com bela dedicatória durante nosso encontro. Ouvi-lo contar as epopéias eborenses milenares é uma aula. Quanto à Idalete, foi em torno da saudosa gregoriana Júlia de Almendra, em cuja morada em Lisboa, à Rua d'Alegria, nº 25, hospedei-me diversas vezes na década de 80, que uma amizade se fez com a fidelíssima discípula da grande Mestra. Em todos os retornos à Lisboa, reencontro Idalete e sigo sua bela trajetória como educadora musical e especialista em canto gregoriano.

No recital no Convento dos Remédios estiveram presentes os amigos e professores da Universidade de Évora: João Vaz, organista, que está a realizar uma carreira consistente, e Manuel Moraes, Diretor e Regente do consagrado Segréis de Lisboa. Moraes ofereceu-me *Gil Vicente e Évora – nos alvares de Quinhentos* (Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005, 121 págs.), importante coletânea de textos. Moraes contribuiu com o estudo *Música para as peças de Gil Vicente* estreadas em Évora e um CD, encarte do livro, com as obras mencionadas no texto interpretadas pelo conjunto por ele dirigido.

Rui Vieira Nery é figura exemplar na cultura musical portuguesa nos dias de hoje. Solicitado pelo mundo, percorre a Europa e as Américas proferindo palestras e conferências em Congressos, Seminários e Colóquios. Professor da Universidade de Évora, é Diretor Adjunto da Secção de Música da prestigiosa Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa. Com a mesma facilidade, escreve sobre a música dos primórdios de Portugal ao Fado, essa expressão tão genuína do país. Ainda estou a ler o seu livro fundamental, *Para uma História do Fado* (Lisboa, Público, Corda Seca, 2004, 301 págs.), onde está depositado um profundo conhecimento, atávico certamente, pois seu pai,

Raul Nery, teve belíssima carreira de guitarrista de fado. Estivemos juntos, desta vez, em três oportunidades e sempre com uma alegria mútua. Disso tenho certeza.

Amizades mais recentes formaram-se a partir da Academia de Amadores de Música. Antônio Ferreirinho, professor de guitarra – violão, no Brasil – tem feito um belo trabalho visando à divulgação de Lopes-Graça e da música específica para guitarra em Portugal. No ano passado, fez-me conhecer parte da obra do excelente poeta José Gomes Ferreira, autor de poemas musicados por Lopes-Graça. Ferreirinho tem uma profunda admiração pela arte violonística do nosso Edelton Gloeden. Alexandre Branco Weffort, professor de flauta no Conservatório Nacional, desenvolve paralelamente um substancial trabalho de recuperação da obra de Lopes-Graça. José Carlos Florentino é entusiasta sereno do grande mestre nascido em Tomar. Generoso, sempre tem algo para mim. Desta vez, ofereceu-me o livro *Olga Prats – Um Piano Singular, conversas com Sérgio Azevedo* (Lisboa, Bizâncio, 2007, 369 págs.). Olga Prats divulga há décadas, com plena dedicação, as obras de Lopes-Graça e de outros importantes compositores contemporâneos portugueses.

Maria José de Souza Guedes e Luís Meireles formam um duo singular. Professores do Conservatório do Porto, a pianista e o flautista realizam uma carreira de mérito e já gravaram CDs referenciais, privilegiando a música contemporânea portuguesa. A atuação do casal estende-se a muitos países da Europa, mormente no Leste Europeu. Em todas as visitas ao Porto com eles me encontro e os temas interpretativos e didáticos dominam nossas conversas.

Através do amigo e arquiteto Benedito Lima de Toledo, conheci na cidade portuense seu colega António Menéres, Professor convidado da Universidade Lusíada do Porto. Figura de imensa cultura, apesar de não ser músico, tem prestado um contributo especial à música portuguesa na divulgação da obra de Óscar da Silva (1870-1958), compositor que pertenceu ao *saudosismo* – corrente estimulada pelo poeta Teixeira de Pascoais – e cuja obra é muito bem escrita. Menéres conheceu pessoalmente Óscar da Silva, tendo concebido o túmulo definitivo em Leça da Palmeira, homenagem ao ilustre compositor. A *Sonata Saudade* para violino e piano, de Óscar da Silva, tem

essa atmosfera decorrente do prolongamento romântico tão característico também em obras do nosso Henrique Oswald (1852-1931). Versátil, Menéres escreveu *Crônicas Contra o Esquecimento* (Matosinhos, Edium, 2006, 238 págs.). Lerei com prazer.

José Abel Carriço, Professor da Escola de Música da Póvoa de Varzim, atendendo a um apelo de Pedrosa Cardoso, apresentou-me a Igreja Românica de São Pedro de Rates na Vila de Rates, berço do Primeiro Governador Geral do Brasil, Thomé de Souza. Há décadas pretendia visitá-la. Pormenorizou a construção, exterior e interior, e suas múltiplas particularidades. Saí absolutamente encantado. Tendo recebido uma rica bibliografia, penso um dia escrever um texto sobre esse maravilhamento.

(14 de junho de 2007)

(Página deixada propositadamente em branco)

“PARA UMA HISTÓRIA DO FADO” – ORIGENS E TRAJETÓRIA

*Silêncio! Guitarra minha,
Deixa ouvir, deixa cantar,
À branda luz do luar
A virgem que adoro e sigo.
Rumores que ides passando
Pelos roseirais em flor,
Vinde ouvir o meu amor.
Sonhando amores comigo.*

Simões Dias

O Fado, como expressão significativa da alma portuguesa, tem sido objeto de estudos os mais diversos quanto à qualidade de aprofundamento. É menos provável a penetração, por musicólogos ligados à universidade em Portugal, na temática que tanto revela conteúdos da raça. Explica o fato a abundante ocorrência, em terras lusitanas, da manifestação da música denominada culta ou erudita, a levar quantidade apreciável de estudiosos a se debruçar sobre uma rica informação que se estende basicamente da Idade Média aos nossos dias.

Quando um musicólogo da dimensão de Rui Vieira Nery detém-se na temática do Fado, está-se diante da avaliação competente, do levantamento histórico-musical pormenorizado e do olhar crítico insofismável. Vieira Nery tem oferecido preciosos contributos à comunidade internacional, revelando e divulgando compositores eruditos conhecidos ou não, e até

mesmo anônimos que produziram em Portugal criações à altura do que se conhece em outros países da Europa, assim como observando conteúdos sociais pertinentes à Música como um todo. Escreveu mais recentemente um livro da maior importância para as culturas de nossos dias (Vieira Nery, Rui. *Para uma História do Fado*. Portugal, Público-Corda Seca, 2004, 301 págs.). A precedê-lo, cuidou da elaboração de 19 textos da preciosa coletânea de CDs publicada pelo diário o *Público*, penetrando no âmago da imagem sonora do universo do fado desde as origens gravadas (“O Fado do Público”. Lisboa, Público e Corda Seca, 20 CDs, 2004). Essa enciclopédia fadista, que teve publicação hebdomadária, levaria Vieira Nery à precisa sistematização que o tempo estreito exigia. O amálgama foi absoluto. A audição de fados registrados fonograficamente e textos lúcidos do musicólogo estabeleceram a ponte necessária a ser transposta, a fim de que a obra literário-musical a seguir adquirisse o sentido de abrangência, a atender às expectativas do leigo e daqueles que captam de maneira mais contundente a linguagem musical e literária do Fado. A revisão dos textos que acompanham os CDs levou à ampliação da pesquisa sob todos os fundamentos, a tornar *Para uma História do Fado* em seu formato livro, um marco nesse aprofundamento que se faz necessário em torno do gênero. Este – apesar de mutações naturais – traduz expressões da alma de um povo, genuinamente autênticas, resultando em salvaguarda para o estabelecimento de critérios alentadores.

O caminho escolhido por Vieira Nery tem o olhar acadêmico, sem contudo apresentar as armadilhas de um texto da Academia, invariavelmente frequentado por aqueles que a ela pertencem. Sem as regras que regem artigos e teses universitárias, dificilmente um candidato encontra o norte representado pela aceitação. Estar na Universidade de Évora e dela ser um expoente, mas entender a amplitude de um tema que, aceito na Instituição, tem, no caso de *Para uma História do Fado*, destinação mais ampla, é tarefa árdua, a transparecer, paradoxalmente, leveza, conteúdo e esclarecimentos, muitos deles definitivos.

O livro está dividido em sete capítulos. Neles, o autor, a partir daquilo que afirma no prefácio, como o estar ciente da “consciência tranquila no plano do rigor de fundamentação bibliográfica e documental”, estabelece das origens à contemporaneidade a trajetória do Fado. Curiosamente, data

de 1822 a primeira menção à palavra Fado com conotação musical, escrita por um geógrafo italiano, Adriano Balbi, que a ele se refere como uma das danças populares “mais comuns e notáveis do Brasil”. Alguns anos após, um capitão francês faria menção à dança em terras brasileiras. Poder-se-ia dizer que os capítulos da obra não sofrem descontinuidade e os aspectos fulcrais referentes ao Fado lá estão inseridos, estrategicamente articulados num sentido harmonioso. Lê-se a importância das danças afro-brasileiras, a penetração do Fado na capital portuguesa, todas as muitas transformações que sofreria o gênero, tanto sob o aspecto da própria estrutura como das ingerências políticas. Vieira Nery percorre o roteiro do Fado, suas “mutações” através da história, dos meios menos cultos ao Teatro de Revista, assim como a prática futura nas casas típicas onde pode ser ouvido. O autor acompanha a recepção pelos meios de divulgação, desde os primórdios. Quanto ao Teatro de Revista, aponta os direcionamentos, a eclosão do Fado em palco com rica coreografia, onde não faltam bailarinos, guitarristas e outros músicos. Pormenoriza também o Fado no cinema e sua aceitação.

Ao longo desse entrelaçamento nos capítulos, ressalte-se a intrigante associação, ou contágio, poder-se-ia acrescentar, das manifestações ideológicas, do olhar atento do Estado frente ao conteúdo das letras. Frise-se que Salazar teria confidenciado ser o Fado *deprimente*. Após o 25 de Abril de 1974, ideologias diferenciadas e efervescentes têm atuação no gênero como um todo, até o denominado “Novo Fado”. Em sendo o Fado uma categoria musical em que a letra é absolutamente entrelaçada à música, mesmo nos textos mais prosaicos, a possibilidade de mensagem que possa ferir susceptibilidades do *establishment* é enorme e tem seu preço a depender dos regimes.

Para uma História do Fado é farta e pertinentemente ilustrada. Poder-se-ia dizer que nenhuma das inúmeras ilustrações deixa de ter a sua importância. O olhar corrobora a absorção do discurso de Vieira Nery. O amálgama texto-iconografia encaminha o leitor a uma viagem ao universo do Fado. Frise-se a quantidade extraordinária de músicos e artistas outros que, na pena do autor, adquirem vida e estão a permear essa saga fadista, permanentemente libelo da alma portuguesa, tão rica em tantos outros gêneros musicais espalhados pelo território lusitano. A vasta bibliografia enriquece o conteúdo da obra, a indicar rumos aos interessados.

É significativa a dedicatória de Rui ao seu pai, Raul, “com carinho e admiração infinitos”. Grande guitarrista que é, transmitiu ao filho ilustre a relação amorosa com o Fado.

(23 de fevereiro de 2008)

ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA – LENDA VIVA

Comparada às instituições de ensino de música na Europa, a Academia dos Amadores de Música é pequena e instalada em local até acanhado, no segundo andar de velho prédio situado à Rua Nova da Trindade, 18, em Lisboa. Contudo, o que fez com que se tornasse verdadeira referência foi o fervor a impulsioná-la em períodos distintos.

Sua criação data de 1884. A partir da ação determinante de figuras ilustres de Portugal, nasceria a Real Academia de Amadores de Música, hoje designada Academia de Amadores de Música. Assistiu a instituição a inúmeros empreendimentos, que se tornaram exemplos na cultura musical portuguesa.

Logo após as guerras de 1914/18 e 1939/45, sofreria a Academia sensíveis declínios, que soube atenuar com o tempo. Frisem-se duas direções extraordinárias, integração absoluta na condução da instituição. Primeiramente, o Padre Tomás Borba (1867-1950) e, mais tarde, o grande compositor e pensador português Fernando Lopes-Graça (1906-1994). O ilustre músico entrou para o corpo docente da Academia em 1941, participando da direção juntamente com o Padre Tomás Borba até a morte deste.

A Academia está a complementar o ensino de Música em Portugal de maneira competente, corroborando a ação do Conservatório Nacional, situado bem próximo, do qual o Padre Tomás Borba foi igualmente um dos mais ilustres professores.

Em 1949, Lopes-Graça seria mentor da criação do coro misto. Durante o longo período em que essa figura maior da música portuguesa do século xx esteve à frente da Instituição, foram criados movimentos como a Sonata, realização de concertos históricos, guardiões da cultura musical de vanguarda

em Portugal. José Gomes Ferreira relata, em livro já mencionado no post de 26 de Maio passado, debates acalorados, nos quais personagens ilustres nas áreas de música, artes plásticas e literatura confrontavam ideias.

Reduto de resistência ao regime ditatorial de Salazar, a Academia teria sempre de enfrentar sérias dificuldades. Instalada há décadas no mesmo endereço, segue seu caminho honesto, dedicado, e o fervor impregnado em suas paredes, que tanto viram e ouviram, testemunha o compromisso.

Tantas vezes cá me apresentei... Nesta semana, dou pela primeira vez um curso na Academia. O ótimo professor Antônio Ferreirinho, violonista e músico sensível, organizou com cuidado, junto à Direção da Academia, a programação intensa: seis conferências e seis master classes. É comvente a participação de alunos tão interessados nas conferências, apresentando-se com imenso amor à música nos master classes. Ouço talentos autênticos, muito bem preparados por mestres competentes.

Revisitar a velha Academia e subir as escadas de madeira, gastas pelas passadas de tanta história, fazem-me refletir e perceber que valeu à pena trilhar um caminho amoroso, em comunhão total com a música. Lopes-Graça está lá a assistir. Não é difícil entender seus eflúvios. Basta liberar o pensamento.

(30 de março de 2008)

PINTURA ETNOCÊNTRICA – DOMINGOS REBELO (1891-1975)

Um 'não sei', nunca se escreve.

Adágio Açoriano da Ilha de São Miguel

Tomava café com meu amigo Luís Gonzaga e este, após ter lido o post *O Homem Inesperado*, perguntou-me sobre “Art”, a peça teatral da mesma autora, Yasmina Reza. Disse-lhe que o motivo central da peça, a determinar questionamentos amadorísticos sobre a Arte e o cotidiano existencial, baseava-se na aquisição, por um dos três personagens, de um quadro contemporâneo, tela toda branca, com determinada faixa basicamente da mesma coloração. O trio de personagens discute o preço, absurdo para um deles, pago pelo adquirente. Determinadas questões mercadológicas são colocadas em causa pela autora, como aquela de que uma tela, pintada em um período por um artista plástico, perderia o seu valor intrínseco se realizada, obedecendo ao mesmo estilo, muitos anos após. *Nuances* de um mercado ávido pelo lucro e dependente do impulso de compradores que seguem os ritos dos modismos e da globalização.

Voltei para casa intrigado com o teor da pergunta e também com o enredo da peça. Já de regresso, recolocava livros em uma estante quando tomei às mãos um catálogo comemorativo do centenário de nascimento do pintor açoriano Domingos Rebelo. Tratava-se da exposição realizada no Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, capital da Ilha de São Miguel, umas das nove ilhas do arquipélago dos Açores. O Museu mantém um acervo extraordinário de peças e utensílios utilizados durante séculos pela

brava gente açoriana e considerável quantidade das pinturas de Rebelo, algumas de grande dimensão. Visitei-o durante uma *tournée* para recitais e conferências em três das ilhas, no ano de 1992, e causou-me forte impacto a força viva daquelas telas.

Faz-se necessário tecer algumas considerações, advindas da premissa do post, a respeito da Arte como permanência. Sob um aspecto, as tendências das artes plásticas tiveram, desde o início do século XX, aceleração que se tornou multidirecionada, a apresentar criações inimagináveis nos séculos anteriores, o que propiciou a tantos artistas inovadores a plena guarida de *marchands*, da mídia e do público observador, ou daqueles voltados, como consequência, às coleções. Sob égide outra, uma categoria de pintura que remonta à antiguidade mais remota permanece a contar a história do homem, seu cotidiano, sua relação com a divindade ou com a natureza. A depender de tipicidades, encontram-se entre esses artistas aqueles que retrataram o seu rincão, o gestual rotineiro onde se alternam manifestações que não passam despercebidas ao olhar atento que finaliza a conexão no pincel sensível. Usos, costumes, a presença do povo podem ser apreendidos quando do pormenorizar etnográfico e social de pintores que se mantém fiéis à fixação do acontecido popular, voltando-se, quando talento e competência existem, à inteligibilidade da imagem, aos conteúdos imbuídos do sensível e das *nuances* emotivas.

Domingos Rebelo nasceu em 1891 em Ponta Delgada, capital da Ilha de São Miguel, a maior do arquipélago açoriano. Apesar de estudos em Paris, onde trabalhou com Jean Paul Laurens, Albert Laurens e Naudin, e dos contactos que manteve com os movimentos modernistas, Rebelo preocupar-se-ia com a pintura voltada ao povo, ao retrato de amigos, à caricatura. Mesmo o longo período passado em terras portuguesas continentais não desviou o seu arguto debruçar insular, que visava à captação das manifestações populares, das mais intimistas às coletivas. Essa característica de entendimento fê-lo um pintor universal, pois mais de cem anos após seu nascimento Domingos Rebelo está presente. Seu grande mérito foi o de ter, a partir da observação atenta, guardado a imagem, retida para sempre em suas telas, das circunstâncias do homem açoriano: sofrimento, tristeza, recolhimento, assim como o peristilo da morte, a festa natalina, a peregrinação atávica, o recanto do lar, a fé perene.

Se Domingos Rebelo não se constitui num artista modernista, tampouco num chefe de Escola, soube pormenorizar na excelência a atitude de seus conterrâneos coetâneos. Telas grandes, como *Camponeses Micaelenses*, *Viático*, *Tenda do Mestre Amâncio*, *Cozinha da Arquinba*, *Romeiros*, *Emigrantes* - em seus destinos plenos de incertezas em direção à América do Norte - e o tríptico *Natal* estariam a revelar a imanência contida nessas pinturas. Rebelo entenderia, conscientemente ou não, que o passar da história poderia perder para sempre cenas que o “progresso” realmente sepultou. Mesmo suas caricaturas de personagens insulares em situações divertidas, ou suas miniaturas em madeira, como a do *Cortejo do Espírito Santo*, traduzem o enraizado sentido do pintor fixado em sua terra com o olhar e o pensar atentos.

A universalidade de Domingos Rebelo deriva-se dessa particularização do *modus vivendi* do povo dos Açores. Pintor etnocêntrico a revelar, na abrangência, a própria raça como epicentro de suas aspirações. Sem o artista, perder-se-iam as imagens do açoriano em sua tradição especial. Curiosamente, a Ilha de São Miguel viu nascer em espaço tão curto dois outros notáveis homens das artes: o grande escultor Canto da Maya (1890-1981) e o poeta, etnógrafo e dramaturgo Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971). Este, na dedicatória de soneto ao amigo, escreve:

“A Domingos Rebelo – o Pintor: a ti, que vives o sonho da tua Arte, inútil para a maioria dos homens, a sinceridade destes versos. Janeiro de 1931”.

(5 de julho de 2008)

(Página deixada propositadamente em branco)

PORTUGAL, SEMPRE PORTUGAL – EM TORNO DE UM CINQUENTENÁRIO

Tempos que mudam. Ainda bem. Mas que isso não signifique a extinção de valores que, por insignificantes que possam parecer, não deixam de ser patrimônio e fazer parte da história de cada gente, de cada terra.

Sérgio Sá (Memórias de uma Aldeia)

A nova travessia do Atlântico atendeu a um apelo interior. No mais recôndito do *de profundis*, tem significado especial a 43ª visita a Portugal. Sempre asseverei que não faço diferença entre Brasil e Portugal. Aprendi a amá-los, nesse amálgama, desde a tenra infância.

Apresentações fazem parte da trajetória de um intérprete. Todavia, quando integrantes de rememoração expressiva, revestem-se de outra aura. Anteriormente já comemorara em texto o cinquentenário de meu relacionamento com a música portuguesa (*A Relação de Meio Século com a Música e Músicos de Portugal*, 2006). O regresso à terra paterna apreende um sentimento de inefabilidade, nessa lembrança que se faz de meu primeiro recital em terras portuguesas, no distante 1959. Gerações de músicos que conheci em Portugal, alguns desaparecidos, dão-me a certeza da extraordinária pujança da criação composicional do país, comparável ao que de melhor existe em outros economicamente mais pujantes na Europa.

Economia gera mercado, fortalece laços de intercâmbio e compositores de países ao norte e os latinos a leste de Portugal foram contemplados com maior divulgação. Isso é fato. Recitais estão a me esperar nesta *tourné* afetiva, que se estende do Minho ao Algarve. Tendo selecionado autores

portugueses da maior importância, do barroco à contemporaneidade, para as apresentações, incluí obra basilar na criação de Fernando Lopes-Graça. Interpretá-la na integralidade, em apresentação que está a apontar para pequena panorâmica da música portuguesa para piano, não se mostrava possível. Daí ter colocado algumas das peças de *Cosmorame*, coletânea composta em 1963.

Para a programação que inicio neste Maio, a partir de Tomar, a cidade dos templários, berço que viu nascer Lopes-Graça, incluí um texto explicativo. Inserir segmento no blog pode bem dar a visão do que se deve passar nesta *tournée* por solo lusíada:

“Carlos Seixas (1704-1742), o notável conimbricense, está representado por duas Sonatas significativas, rigorosamente contrastantes. Dos compositores portugueses constantes no programa, tardiamente conheci algumas obras de António Fragoso (1897-1918) e Óscar da Silva (1870-1958). O primeiro morreu precocemente, mas nas poucas peças deixadas pode-se bem aquilatar o talento sensível, a qualidade da escrita musical e a apreensão de conteúdos de outros autores europeus coetâneos. Óscar da Silva, compositor e exímio pianista, legou uma produção onde não falta o apelo à virtuosidade. O seu idiomático técnico-pianístico estaria a atender às suas mãos, naturalmente possuidoras de grande abertura. Extraídas das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*, as dez miniaturas de Francisco de Lacerda (1869-1934) revelam a maestria do compositor açoriano que manteve diálogo com Claude Debussy e outras figuras ilustres de sua época. *Cosmorame* (1963), de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), é obra referencial do autor, por ele considerada como um “gesto de amor”. Da coletânea, constituída de 21 peças, estarei a apresentar 10, reservando a integral para conferência-recital que apresentarei em três universidades portuguesas no atual período. Jorge Peixinho (1940-1995) e Clotilde Rosa (1930-) escreveram Estudos para piano para um projeto que iniciei em 1985 - temos até o presente setenta e tais Estudos, compostos por importantes compositores de muitos países -, visando a uma panorâmica do técnico-pianístico na passagem dos séculos XX-XXI. A peça de Filipe Pires (1934-), Jorge Peixinho

interpretou-a durante nossa *tournee* no Brasil em 1994, onde realizamos cinco apresentações, unicamente com a produção contemporânea portuguesa. Ofereceu-me uma cópia de *Figurações II*, indicando-me intenções quanto à execução da obra.

Em 1979, solicitei ao importante compositor brasileiro Francisco Mignone (1897-1986) uma criação dedicada a Portugal. Surgiria *Adamastor - O Gigante da Tempestade*, tendo como inspiração o relato de Camões. Quando do centenário de nascimento de Lopes-Graça, pedi a Ricardo Tacuchian (1939-) uma homenagem ao mestre de Tomar. *In Memoriam Lopes-Graça* é o tributo do excelente compositor nascido no Rio de Janeiro e que mantém permanente contacto com Portugal. A peça de Gilberto Mendes (1922-), quase por unanimidade o mais importante compositor vivo do Brasil, nasceu de uma conversa informal. Quis participar dessa efeméride comemorativa de meu cinquentenário em terras portuguesas. Como estávamos a falar do fado e de sua abrangência, surgiria *Largo do Chiado*, onde não falta alusão a *A Severa*.

A relação com Portugal foi, é e continuará a ser afetiva, das entranhas. Privar da amizade de competentes e ilustres figuras da vida musical portuguesa, algumas já desaparecidas, é privilégio, uma grande dádiva.”

(8 de maio de 2009)

(Página deixada propositadamente em branco)

ACADEMIA DE AMADORES DE MÚSICA – REFLORAR LEMBRANÇAS
APÓS CINQUENTA ANOS

Subir escadarias pode representar ato rotineiro. Se espaçado no tempo, repisar velhos degraus tende a reavivar lembranças. O material tem menor significado, a depender do sentimento que escadas proporcionam quando acessadas. Todavia, mármore, pedra ou madeira registram o correr dos anos de forma diferenciada. Degraus de madeira têm como acréscimo o ruído que, de maneira progressiva, vai se modificando com a geração dos passos. Dir-se-ia que esse ranger torna-se mais insistente, como que a querer contar histórias. Quando, ao subir os 49 degraus que levam ao segundo andar da Academia, após exatos cinquenta anos de um primeiro recital na mesma sala, não deixei de olhá-los com carinho e perceber sulcos profundos e o desgaste provocados nesses 125 anos de existência da histórica Instituição, que estão igualmente a ser comemorados. Quantos não foram os amantes da música que, do miúdo ao idoso, não subiram e desceram essas escadas, por onde passou e continua a fluir a centelha criativa de tantas gerações? Como não pensar em tudo isso quando lentamente subi para a apresentação comemorativa de um meio centenário, a aproximar-me daquele jovem já pleno de ideais, mas temeroso pela apresentação primeira em Portugal, mormente sendo a convite do grande compositor português Fernando Lopes-Graça?

O recital e a conferência-recital realizados nos dias 26 e 27 de Maio, respectivamente, reacenderam a chama que, desde 14 de Julho de 1959, jamais se apagou. Como toda a flama, teve ela ondulações, diminuição e aumento de intensidade, mas sempre lá estive acesa e a buscar servir à Música nessa contribuição individual, mínima que seja, à causa que abraça-

mos. Meio século tornar-se-ia a confirmação de caminho traçado, amoroso, sem a menor possibilidade de desvio, pois voluntário.

A sensação do intérprete é intensa, mas de serenidade. Ao cair da noite, pela janela vislumbro o Castelo de São Jorge, que se transfigura a partir da incidência da luz, ostentando a grandiosidade merecida. Claude Monet certamente cuidaria com expressividade ímpar dessa luminosidade que encanta. Vêm à mente o passado e os instantes que precederam a récita de 1959. Mesmo local, mesma esperança, mas a haver àquela altura a ansiedade do jovem perante um público seletivo.

No presente recital, geração de músicos daquele tempo e do presente, ilustres representantes desse pulsar sonoro intenso que existe em Portugal. Por ordem alfabética, mencionaria entre os ouvintes: António Ferreirinho (atual Diretor da Academia), Alexandre Branco Weffort, Clotilde Rosa, Eurico Carrapatoso, Idalete Giga, José Maria Pedrosa Cardoso, Manuel Moraes, Mário Vieira de Carvalho, Romeu Pinto da Silva, Rui Vieira Nery. A presença de músicos e jovens aspirantes apenas deu ao intérprete essa alegria de sentir esperanças renovadas, mercê da qualidade ímpar de compositores e pensadores musicais em Portugal.

Se uma pequena panorâmica da música portuguesa foi traçada de Carlos Seixas (1704-1742) a Jorge Peixinho (1940-1995), salientaria a primeira apresentação pública de *Cosmorame* (1963), de Lopes-Graça, extraordinária coletânea em que o autor privilegia 21 países, a buscar a confraternização dos povos. Em todas as cidades em que a magistral obra foi interpretada durante a longa *tournee*, a reação foi de admiração confessa, graças à maestria do tratamento: rítmica diversificada, cantares de povos distantes neste planeta, a captação de *moods* tão específicos. Tudo a demonstrar que essa entidade denominada povo tem uma abrangência global, e aquilo que Lopes-Graça sempre almejou, nessa apreensão do popular genuíno, da aldeia, da raiz, expande-se. É bem o “gesto de amor” que o compositor menciona ao se referir à *Cosmorame*.

Se o magnífico *Estudo In Memoriam Jorge Peixinho*, de Clotilde Rosa, teve a presença da insigne compositora, o que muito me honrou, a execução do *Estudo V Die Reibe-Courante*, de Jorge Peixinho, trouxe reações extraordinárias e diferenciadas durante os vários recitais, mercê de um tratamento

rico e exuberante que o saudoso e dileto amigo apresenta nessa obra. Será tema do próximo *post*, pois até poema expressivo suscitou.

Cinquenta anos são grão de areia no desfilar do tempo, mas em nossa finitude representam muito. Locais são fixados na retina e no coração, preferencialmente se é voluntária a escolha para apresentações, a privilegiar a renovação permanente repertorial. Se essa vontade de perscrutar a criação portuguesa encontra guarida constante é devido à capacidade de seus compositores, muitos dos quais entre os melhores do planeta, embora fatores internos e externos impeçam sua maior divulgação.

Ao descer os degraus após a segunda apresentação, como em um filme acelerado, fico a pensar na trajetória percorrida e já a sonhar com novos desafios. Metáforas vêm à mente e são insistentes companheiras. A expansão se deu em terras portuguesas desde 1959, quando paulatinamente convívios foram acrescidos a partir de tantas cidades visitadas através das décadas. Dessa peregrinação atual do Minho ao Algarve há temáticas que estarão a ser tratadas nos próximos posts: assuntos musicais, leituras voluntárias e o olhar curioso a apreender permanentemente as lições do passado histórico e da natureza em estágio primaveril único em terras portuguesas.

(6 de junho de 2009)

(Página deixada propositadamente em branco)

UM ESTUDO PARA PIANO DE JORGE PEIXINHO – ESTUDO V
“DIE REIHE COURANTE”

Como su vida – la biografía de Peixinho es como una apasionada, confusa y contradictoria novela –, sus composiciones alternan claridades deslumbrantes y dramáticas tinieblas. Esperamos su resurrección.

Ramón Barce

A amizade com Jorge Peixinho (1940-1995) data dos anos 80. A meu pedido, o grande compositor português já escrevera *Villalbarosa*, que constou de um caderno em homenagem a Villa-Lobos (1887-1959), no ano do centenário de seu nascimento, e publicada pela Universidade de São Paulo, com mais outras nove obras específicas de vários compositores, como tributo ao nosso notável músico.

A fazer parte da coleção que iniciei em 1985, solicitando a compositores do mundo inteiro criações para um extenso arquivo de Estudos representativos para piano, Jorge Peixinho escreveu em 1992 o *Estudo V “Die Reihe-Courante”*.

O Estudo *V Die Reihe-Courante* é, antes de tudo, uma obra-prima. Nele, o compositor aplica em profusão elementos de sua vasta gama escritural. Material tradicional, aleatório, ambos mesclados, *clusters* em glissandos vertiginosos, escalas cromáticas com intersecções, movimentos assimétricos, trinados e *tremolos* e, a preponderar, a *série*, palavra que designa a sequência dos doze sons cromáticos existentes em uma oitava, aplicação técnica composicional que seria dogma durante tantas décadas para autores

a partir dos primeiros decênios do século XX e que surgia numa tentativa de substituir a antiga escala diatônica e seus graus diferenciados, entendida esta, pelos proponentes da *série*, como exaurida. Jorge Peixinho escreve sobre a *série*:

“Finalmente, e acima de tudo, é de assinalar a presença constante e quase avassaladora da *série* (*Die-Reihe*), constituindo esta o núcleo, a raiz e a fonte primacial da obra, ao mesmo tempo que assume uma função emblemática e simbólica. E se considerarmos também metaforicamente a *série* como uma imagem (visível, reconhecível e projetável em mil reflexos), então poderemos transpô-la ainda para uma dimensão iconográfica”.

É sobretudo o rico tratamento dado à *série* em suas múltiplas aparições no incomensurável todo da escrita que proporciona ao ouvinte o alumbra-mento. *Die Reihe-Courante* tem esse último termo que remonta à *Courante* das suítes barrocas: “tal como a *corrente* de um rio que flui e se espraia, tal como uma *corrente* de laços encadeados e interligados”, como bem afirma Jorge Peixinho.

Na *tournee* a cargo de nós ambos, realizada em 1994 pelo Brasil, um pouco menos de um ano antes de sua morte, apresentamos apenas obras do repertório português da segunda metade do século XX.

Desde 1992 apresento *Die Reihe-Courante*. É impossível ficar-se indiferente ao magistral Estudo de Jorge Peixinho. Um dos nomes referenciais da composição contemporânea em Portugal, Eurico Carrapatoso escreveu-me após o recital na Academia de Amadores de Música em Lisboa: “Queira saber que a comoção de o ouvir e de ouvir os meus mestres Jorge Peixinho e Lopes-Graça através de si causaram uma memória indelével”.

Se os comentários dos ouvintes focalizam preferencialmente a estrutura da obra e seus resultados sonoros, a leitura que do *Estudo* fez a excelente gregorianista Idalete Giga fugiu a todos os ditames. Confessou-me que custou a dormir após a audição de *Die Reihe-Courante* no recital em Évora, tamanho o impacto causado pela composição que finalizava as apresentações. Escreveu um poema. Traduz a poesia a interpretação de alma sensível ao torrencial *Estudo V*. Transcrevo-o, após a gentil autorização da autora:

Ars longa vita brevis

Veloz cascata

arrastando

fios de esperança

entrelaçados

em laivos de angústia

e transparentes

ilusões

Alma inquieta

correndo

desnudada

bebendo a

pura loucura

no vazio

do Tempo

Morte anunciada

nas levíssimas asas

da Libertação

obra inacabada

vida incumprida

dor estilizada

escondida

numa doce

e amarga solidão

225

Que *Die Reihe-Courante*, assim como outras composições de Jorge Peixinho e de tantos importantes autores contemporâneos portugueses, como Clotilde Rosa, Filipe Pires e Eurico Carrapatoso que muito têm feito pela Música em Portugal, penetrem cada vez mais acentuadamente no repertório dos pianistas. Há a necessidade imperiosa dessa divulgação que, felizmente, está em ascensão. Que assim continue...

(13 de junho de 2009)

(Página deixada propositadamente em branco)

LOUIS SAGUER – “EM DEFESA DA MÚSICA PORTUGUESA”

On ne passe ni du chant instinctif à la musique, ni du dessin d'enfant à la peinture, ni de la justesse ou de l'émotion de la parole au roman; depuis des siècles, entre l'expression instinctive et l'art, il y a toujours un autre art. On ne devient pas poète par un matin de printemps, mais par l'exaltation d'un poème.

André Malraux

Difícilmente, quando estou em Portugal, o nome de Louis Saguer deixa de ser aventado. Alexandre Branco Weffort, que já me brindou com excelente livro sobre Lopes-Graça, a cada visita minha a Lisboa presenteia-me com algo relacionado ao compositor nascido em Tomar: *Cosmorame, Músicas Festivas*. Apresentei a primeira coletânea na recente *tournee*. Ofereceu-me nessa viagem obra que eu estava a procurar há muito tempo. Trata-se do livro de Louis Saguer *Em Defesa da Música Portuguesa* (Lisboa, Gazeta Musical e de Todas as Artes, 1969). Foi minha leitura durante o longo voo até São Paulo. Somava-se a outra obra que ganhara dias antes: *Um saudoso adeus distante para Louis Saguer*, última das composições da série *Músicas Fúnebres* para piano, de Lopes-Graça.

Louis Saguer. Tudo aconteceu em 1959. Em Lisboa, solicitei ao grande compositor Fernando Lopes-Graça que me indicasse um mestre na acepção para complementar meu estudo pianístico, que estava a realizar em Paris sob a tutela de Marguerite Long e Jean Doyen. Sentia a necessidade de um professor para as áreas teóricas, apesar dos três anos a estudar em São

Paulo com H.J. Koellreutter. Sem titubear, Lopes-Graça deu-me o nome: Louis Saguer.

228

Necessário se torna traçar um brevíssimo perfil de Louis Saguer (1907-1991). Nascido na Alemanha, naturalizou-se francês em 1947. Estudou com Tagliapietra, Louis Aubert, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Paul Hindemith e Kurt Sachs. Na Alemanha, foi assistente de H. Eisler. Como compositor, muitas de suas obras tiveram prêmios relevantes e, após sua morte, pouco a pouco estão a ser divulgadas. Citemos a ópera *Marianna Pineda*, que lhe valeu o Grande Prêmio de Mônaco em 1964, *Une flûte fuyant le sol à perdre baleine* (Concerto para flauta e orquestra), *Quase una fantasia* (Concerto para piano e orquestra), *Scheggue e Stralci* para piano, vasta obra de câmara, criações para coros a *capella* ou com orquestra e tantas outras composições. Convidado, dirigiu em 1949 um curso sobre música francesa contemporânea em Darmstadt, apresentando obras de Boulez, Dutilleux, Jolivet, Messiaen. Regente, teve atuações marcantes, revelando em primeira audição composições significativas na condução da Orquestra da Rádio Francesa. Foi assistente do grande regente Hermann Scherchen. Luis Saguer falava oito línguas. Várias vezes esteve em Portugal, sendo que em 1962 dirigiu um curso de música contemporânea na Academia de Amadores de Música em Lisboa, juntamente com Jorge Peixinho.

Discreto, afirmaria: “Minha situação é somente a consequência de minha incapacidade de me promover com sucesso e de meu insólito caráter”. E continua: “não dever nada a ninguém, recusar qualquer publicidade, qualquer tratativa, qualquer combinação; contando apenas com a qualidade de meu trabalho e esperando que ele se imponha por si só. O pior obstáculo: os amigos que não querem aceitar minha atitude”. Hervé Désarbre escreveria: “Compositor, ele ignorava as concessões, levando a discrição ao extremo, o que não o ajudou a se fazer conhecido do grande público, mas permitiu situar sua trajetória acima de modismos e tendências”.

Morava o grande músico e pensador em um pequeno apartamento no Boulevard Raspail. Louis Saguer acolheu-me com simpatia e, após minha primeira exposição, disse-me que durante nossas aulas particulares trabalharia todas as fugas dos dois livros de *O Cravo Bem Temperado*, de J.S. Bach, e alguns Tempos de Sonata de vários autores. Frise-se que como

cravista apresentou importantes obras dos séculos XVII e XVIII, compondo igualmente para o instrumento. Durante três anos segui à risca o cronograma do mestre e semanalmente levava uma peça analisada para sua apreciação. Basicamente nada cobrava pelas aulas, pois o preço era apenas simbólico. Poucas vezes toquei para Saguer uma obra inteira, mas a partitura estava sempre profusamente anotada pelo discípulo, a fim do julgamento seguro do ilustre músico. Interessava a ele o aperfeiçoamento mental do jovem, a maneira como as informações transmitidas com competência pudessem ser apreendidas. Quanto à interpretação, buscava, após a análise de uma obra, inserir a integração analítica à naturalidade do executar como amálgama que levaria às resoluções sonoras.

Camargo Guarnieri, quando em Paris em 1960, escreveria a Lopes-Graça a respeito de um encontro que tivemos – Guarnieri, Louis Saguer e Jean Recludard – no 17bis, Rue Légendre, onde eu morava, pois o compositor brasileiro tinha também profunda admiração por Saguer. A sua descrição era tanta que apenas muitos anos após compreendi a imensa contribuição de sua obra como compositor. Mas ficaram indelévels princípios voltados ao conhecimento repertorial – não apenas aquele que estava forçosamente a perpetrar nas classes de piano –; a análise apriorística de uma obra a preceder imperiosamente a visita dos dedos ao teclado; a visão literária. Foi através de Louis Saguer que, entre tantos autores, conheci a obra de Jean-Louis Bory, amigo do compositor e autor do extraordinário *Mon village à l'heure allemande* (Prêmio Goncourt, 1945). Em torno do romance, foram muitas as conversas a respeito de aferições do mesmo tempo ou de sua simultaneidade.

Em Defesa da Música Portuguesa reúne ensaios publicados não só pela editora, mas também uma palestra de Louis Saguer sobre “A Música e a Evolução Social”. Duas cartas incisivas de Lopes-Graça às autoridades portuguesas de plantão em defesa do amigo, a quem foi-lhe negado produzir-se junto à Emissora Nacional, estabelecem o clima necessário no peristilo do opúsculo.

A obra dá bem a medida dos vastos conhecimentos musicográficos do autor. Intransigente defensor da Música Portuguesa de todos os períodos, Saguer, ao receber os dois importante tomos *Flores de Música*, do Padre

Manuel Rodrigues Coelho (1583- ?), revisados por Santiago Kastner, publicação de grande importância da Fundação Gulbenkian, analisa-os pormenorizada-mente em textos datados de 1960 e 1961, respectivamente. Nessa primeira edição de *Flores de Música*, Sagner ressalta o grande mérito do compositor e da edição, mas o olhar arguto de musicógrafo observa com acuidade a feitura das composições, a penetrar no âmago da criação. Frise-se o conceito idealizado de solidão aferido por Sagner ao não encontrar possíveis raízes populares na obra instrumental do mestre de Elvas, Rodrigues Coelho:

“Solidão do artista trabalhando num meio pouco compreensivo, num posto perdido, que o constrange a manter um solilóquio por vezes desesperado. A impressão de que Coelho viveu afastado do mundo é ainda reforçada pela ausência total de temas de origem popular (se excetuarmos o emprego sistemático da cadência andaluza). Nisso se distingue dos Frescobaldi, Cabezón, Sweelinck e dos virginalistas, que da veia popular tiraram a mais bela substância da sua obra”.

Em outros ensaios de 1961 a 1968 publicados no livro, Sagner, sempre a sustentar a música portuguesa, é um crítico agudo das programações massificadas, sem interesse musical e social; da repetição repertorial ou da sua execução:

“...obras ouvidas à saciedade (Carnaval Romano, Pastoral, Sinfonia Italiana, Quadros de uma Exposição) ou do virtuosismo dos executantes que, em vez de servirem à música, se serviram dela para ‘tirar efeitos’ ”.

Meio século após suas palavras, não é basicamente esse repertório que *ad nauseam* continua a ser repetido para um público não afeito à renovação por motivos os mais díspares? Não escreveria igualmente sobre os *encores*: “Muitas vezes me tenho perguntado a mim próprio porque é que as ‘sumidades’ da batuta se julgam obrigadas a descer, nos extras e após um programa em si nada ambicioso, às danças húngaras ou boêmias”, a entender que, em Portugal, essas concessões depois de um concerto mereceriam privilegiar a música contemporânea. Tem consciência da importância da Fundação Gulbenkian na vida artística do país, apesar de alertá-la no

sentido de uma maior divulgação da música portuguesa. Não obstante, não poupa outras entidades.

Amigo absoluto de Fernando Lopes-Graça, com quem mantém sempre o diálogo competente, Saguer escreve em artigo de 1968 inserido no opúsculo:

“Que multiplicidade de técnicas e estilos na sua obra imensa... Da tonalidade mais clássica ao atonalismo mais acentuado, da simples harmonização de cantos populares ao serialismo mais elaborado, Fernando Lopes-Graça está a vontade em todas as linguagens e a cada uma sabe imprimir a sua marca, que é só dele, reconhecível e indelével. Imbuído da tradição da sua terra natal e alimentado, como nenhum outro no seu país, do vasto tesouro de obras primas de todo o mundo, tanto no espaço como no tempo, pode permitir-se o lançamento de suas pesquisas em todas as direções, na certeza de encontrar sempre a síntese necessária. Vivendo à margem da rotina musical oficial, as suas obras, logo que germinadas, atraem o grande público e eclipsam, de longe, as dos seus contemporâneos.”

E sobre o homem Lopes-Graça, comenta:

“...bate-se heroicamente, músico obscuro e frágil, com uma intransigência sem paralelo, pelo respeito, os direitos, a independência e as liberdades dos homens, seus irmãos.”

A propósito, *Cosmorame* de Lopes-Graça, que apresentei na *tournee* que acaba de findar, não é cópia fiel dessas sensíveis palavras de Louis Saguer?

Inserida no livro, a palestra *A Música e a Evolução Social*, proferida em 1962 e destinada a estudantes universitários. Uma autêntica Aula, síntese da trajetória musical através da história. Finaliza:

“Todas as ciências, e entre elas as ciências musicais, se encontram plenamente desenvolvidas – mas de nada servirão se uma bomba nos cair em cima; o único sobrevivente do cataclismo terá de fabricar uma flauta de cana para poder tocar uma canção de três notas! Só nos resta desenvolver e fazer evoluir as consciências”.

A leitura de *Em Defesa da Música Portuguesa* trouxe-me gratas lembranças e a certeza de que a influência de Louis Saguer sobre aquele jovem que com ele estudou foi duradoura. Os princípios do mestre permaneceram como farol e muitos dos conceitos depositados em seus textos fazem parte daquilo que foi assimilado pelo discípulo. Minha gratidão eterna a Lopes-Graça pela indicação de Louis Saguer, tão fundamental em meu transcurso.

(27 de junho de 2009)

CARLOS DO CARMO E A MAGIA DO FADO – GESTUAL ECONÔMICO
A VALORIZAR TEXTO-MÚSICA

*Sou trova da madrugada,
Poema do Sol desperto
Numa guitarra trinada.
E o jeito seguro e certo
Que foi raiz encontrada:
Memória de mim tão perto.*
João Manuel Mendes
(Fado dos meus Fados)

Reiteradas vezes comentei a respeito do gesto e de seu impacto. Quando entrevistado por Joseph Horowitz, o grande pianista Claudio Arrau (1903-1991) abordaria o tema. Aos cinquenta e tais anos percebeu que seus gestos ao tocar em público eram excessivos. Refletiu muito e chegou à conclusão de que haveria a necessidade de diminuí-los sensivelmente. Para o insigne pianista estava em causa a própria música. Arrau doravante transmitiria apenas a essência sonora e o gestual tornou-se econômico. Suas interpretações ganhariam, a partir de determinada idade, a aura da inefabilidade.

Haveria duas básicas categorias de intérpretes frente ao gesto e, nessas, nuances quanto à flexibilização dos movimentos corporais como um todo. A ausência do gesto supérfluo pode levar à síntese da exteriorização, a estar o processo inteiramente voltado à carga integral que emana da mensagem musical. Sob outra égide, movimentos excessivos, quando voluntários,

estariam a evidenciar a atração nítida do intérprete pelo palco no intuito de obter o delírio da platéia. E a música em sua essência, onde realmente ela se situa, neste último caso?

Convidado pelo distinto amigo António Júlio Machado Rodrigues, dinâmico Presidente da Casa de Portugal, minha mulher e eu assistimos, após a belíssima ceia de Natal na tradicional sede da comunidade lusíada, a uma extraordinária apresentação de Carlos do Carmo, o nome mais representativo do fado desde a morte da inesquecível Amália Rodrigues. Louve-se a sensibilidade do Presidente da Casa ao trazer a São Paulo, mais uma vez, o extraordinário artista. O recital do fadista, que se fez acompanhar por excelentes guitarristas, deu-se logo após a música circunstancial e descartável que tivemos de ouvir, quando um conjunto “musical” entendeu que o limite auditivo tinha de ser transposto, e os decibéis estratosféricos fizeram-me recorrer a tampões nos ouvidos. Infelizmente, essa prática “sonora” invadiu quase todas apresentações em festas, casamentos, formaturas...

Ao adentrar o palco, Carlos do Carmo dirigiu-se ao público e calmamente pediu silêncio absoluto durante sua apresentação. Foi atendido e, somente após cada fado, portugueses e descendentes aclamavam o cantor. Conhecia-o através de vários CDs que conservo com carinho, mercê de meu afeto pelo gênero fado, mormente cantado com qualidade ímpar. Carlos do Carmo emociona cidadãos de todas as classes e músicos eruditos submetem-se ao seu fascínio. O musicólogo Rui Vieira Nery já me havia, bem anteriormente, mencionado as qualidades excepcionais do artista, presenteando-me com CDs do cantor. Em seu excelente livro sobre o fado (vide *Para uma História do Fado – Origens e Trajetória*, 23/02/08), Vieira Nery escreve:

“Será, depois de Amália, o primeiro fadista a assumir de forma inequívoca uma vontade de passagem do Fado do recinto ‘típico’ exclusivo para os espaços de difusão ocupados pelos demais gêneros da canção urbana”.

Por sua vez, o compositor António Victorino D’Almeida, em entrevistas a Paulo Sérgio dos Santos, insiste sobre suas virtudes inalienáveis, comparáveis aos nomes referenciais do canto. Seus comentários dão a dimensão do grande fadista:

“E cito-lhe desde a Maria Callas, ao Frank Sinatra, ao Carlos do Carmo... São vozes incríveis. O Plácido Domingo, o [José] Carreras, a Amália Rodrigues, a Edith Piaf... Coisas assim... Mas a Edith Piaf não era tanto a voz, a Edith Piaf estava sempre um pouco desafinada. Ao Sinatra compreendo que lhe chamassem ‘The Voice’. O Carlos do Carmo é outra voz assim, não é? E dentro duma certa forma de cantar, com a voz não preparada, são das maiores vozes que alguma vez ouvi”¹⁵⁹

Acrescentaria, entre cantores da música popular, Bing Crosby, Nat King Cole, Charles Aznavour, Tony Bennett e Elis Regina.

Ainda não tinha visto Carlos do Carmo em cena. Vários impactos se produziram.

Primeiramente, a escolha do repertório. Impecável. Fados primorosos, muitos deles com textos de grandes poetas portugueses e alguns de autores brasileiros. Uma garantia. Em outra percepção, musical preferencialmente, observa-se no tratamento da composição um esmero absoluto. Nada é supérfluo e a frase musical e o texto, num perfeito amálgama, associam-se irremediavelmente. Carlos do Carmo, nesse trato da melodia, consegue transmitir a respiração texto-música e tantas vezes recorre a suspensões – momentos inefáveis em que apenas as ressonâncias são “subjetivamente” entendidas. Essas pausas ou silêncios vêm sempre precedidas da preparação adequada e da sequência que faz entender métrica, sentido do texto e a frase musical em sua elasticidade agógica. Diria que, em termos musicais, tem Carlos do Carmo o sentido pleno daquilo que na música é denominado rubato, liberdade que se dá ao movimento de uma frase, sem contudo perder-se a essência do ritmo. Sob aspecto outro, possui o artista o domínio das gradações sonoras, e finais de fados arrebatadores têm a precedê-los a ascensão calculada, bem cuidada, de um mestre. À medida que me encantava com a bela récita do fadista, observei que a palavra distração – possível em apresentação de mais de uma hora ininterrupta – não teria nenhum sentido, mercê da força da transmissão. O público irmanou-se e, a pedido

¹⁵⁹ António Victorino D’Almeida conta 50 anos na Música a Paulo Sérgio dos Santos. Portugal, Quimera, 2005, 340 pgs.

do cantor, quase que em sua totalidade acompanhou-o no refrão de *Lisboa, menina e moça*.

236

Nos intervalos entre os fados, comentava com meu dileto amigo Vital Vieira Curto a respeito daquilo que é essencial. Quem realmente é não necessita de artifícios. O gestual tão comum e exagerado em tantos cantores populares, que não poucas vezes se utilizam de vestimentas extravagantes, dá lugar à sobriedade, à economia dos gestos, à elegância no trajar. Diria que a atitude de artistas que entendem a mensagem musical como prioridade reflete o mais absoluto respeito ao público. Carlos do Carmo apresenta-se com gestual parcimonioso. Por vezes, as mãos indicam intenções relativas à tradução texto-música, outras vezes o colocá-las nos bolsos evitaria movimento desnecessário. Mesmo quando desce do palco, a fim de melhor se identificar com a platéia, permanece sóbrio na gesticulação. Todos se concentram naquilo que é transferido com total competência.

Ao findar o belo espetáculo, Júlio Rodrigues levou-me até Carlos do Carmo. Externei-lhe minha admiração, a ratificar-lhe essas suas qualidades, raras na música erudita, raríssimas na popular. O excepcional fadista asseverou-me que era assim que entendia a transmissão da música. Noite para não ser esquecida.

(29 de janeiro de 2010)

HORIZONTES NOVOS OU A ETERNA REPETIÇÃO – QUESTÃO DE ESTILO

Et quand on pense que le désert n'a été créé qu'en vue de l'oasis...

Henry de Montherlant

O tema recorrente veio a propósito. Estando a me preparar para nova digressão à Bélgica e Portugal para o próximo Maio, referi-me, em pronunciamento em data festiva na Casa de Portugal de São Paulo em Março último, aos objetivos da viagem que tudo tem a ver com a criação em terras lusíadas. Falava eu do grande compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994), uma das maiores figuras da cultura luso-brasileira em toda a sua história e um dos mais importantes músicos do século xx em termos mundiais. Dizia da grande importância de sua produção composicional e literária, de seu engajamento ideológico, que o fez recluso em várias oportunidades no regime salazarista, e de sua força de expressão extraordinária.

Cerca de um mês após conversava com o bom amigo Fernando Gouveia, jovem e ativo membro das comunidades luso brasileiras em São Paulo. Queria saber mais sobre Lopes-Graça e deste meu interesse confesso em relação à sua obra que será, durante Maio, várias vezes mencionada neste espaço.

Considero realmente vergonhoso o desconhecimento que se tem no Brasil da chamada música clássica, de concerto ou erudita portuguesa. Existem correntes “intelectuais” brasileiras, nem sempre claramente expressas, que à força de uma aproximação mais intensa com outros países europeus, econômica e estruturalmente em posição de maior destaque, minimizam expressamente o que vem de Portugal. Seria possível até supor que séculos

de colonialismo e de imigração - no caso, referia-me à da primeira metade do século xx, que mais sensível e pejorativamente marcou mentes brasileiras – tenham estabelecido um tipo de couraça à criação portuguesa e proporcionado a minimização de muito conteúdo que vem de Portugal. Diminuem ainda expressamente a inteligência de um povo, mercê dessa imigração que se fazia necessária à altura e que, no seu todo foi uma das responsáveis pelo desenvolvimento de tantas áreas, sobretudo da economia brasileira.

Num outro enfoque, musicalmente teimamos no Brasil em repetir fórmulas atávicas, repetitivas *ad nauseam*, e nada se faz a respeito. Antes, ratificam-se tendências à maneira de um realejo e ficamos a ouvir sempre as mesmas obras, executadas basicamente pelos mesmos intérpretes. Trata-se de um forte empobrecimento. A excelente gregorianista Idalete Giga, nascida no Alentejo, já me escrevia recentemente de Lisboa, a afirmar que “A doença de Chopin é incurável”, ao referir-se à verdadeira histeria hoje reinante em torno do segundo centenário de Frédéric Chopin (1810-1849), grande compositor, mas não o único. Legião de pianistas, pátrios ou não, estão a inundar repertório chopiniano em nossas salas onde a música se faz ouvir, com composições que já desfilarão incontáveis vezes por seus dedos nessas últimas décadas. Sob outro contexto, assim como na música *pop*, idolatra-se o que é conhecido. Se Chopin é extraordinário, Robert Schumann também o é, tendo sido, inclusive, compositor extremamente mais diversificado ao escrever para piano, conjunto de câmara, canto e piano, orquestra... Frise-se, o centenário do tão imenso Robert Schumann (1810-1856), está a ser comemorado até discretamente.

No que tange à riquíssima produção composicional em Portugal, intérpretes portugueses bem ventilados fora de seu país preferem sedimentar-se no repertório sacro santo perpetrado *per omnia saecula saeculorum* nas salas de concerto de tantos países. Logicamente, Chopin será foco de seus interesses. Ignoram ou fingem por ignorar a existência da composição musical em Portugal. Felizmente, alguns outros notáveis mestres da interpretação em solo português têm buscado o resgate, e essa atitude é salutar e louvável.

Voltando ao tema fulcral, dizia a Fernando que a massacrante maioria dos músicos brasileiros desconhece a criação portuguesa, do gregoriano à contemporaneidade. Nada se faz. Culpa existe, igualmente, das comunidades

portuguesas, que não incentivaram ao longo de décadas a divulgação do repertório português, clássico ou erudito. É um fato. Todavia, louve-se em contrapartida a perpetuação dos conjuntos folclóricos de dança e música autênticos existentes em São Paulo, que preservam com dignidade costumes das várias regiões do belo Portugal, contrariamente a outras atividades pretensamente de raiz, que podem beirar o caricato e que ainda são acalentadas. Pouco a fazer nessa área, pois mentes têm de ser estimuladas para que o crescimento aconteça. Tem a comunidade de se penitenciar. Mas há esperanças quanto ao resgate. Importa, no que tange à música de concerto, que partituras eruditas cheguem às mãos de mestres pátrios conscientes. Haveria a necessidade de uma vontade luso-brasileira nesse sentido. Urge acrescentar que o fascínio por concursos de interpretação, com resultados muitas vezes estranhos, seduz definitivamente músicos em torno de repertório por demais executado, o que provoca a pouca oxigenação das mentes, pois o jovem já se atira à mesmice desde cedo. Importante esse repertório sacralizado? Reiteradas vezes afirmei que sim. Importante e fundamental, mas não único. Eu próprio percorri, durante decênios, incontáveis obras do repertório sacralizado, fazendo-o ainda hoje, homeopaticamente. Não visito com maior assiduidade a obra dos mais frequentados compositores, devido à massacrante perpetuação por parte da maioria dos intérpretes nesse segmento. Há outros fantásticos autores não visitados. Valeria uma comparação. Não houvesse existido no século xv o infante D. Henrique, que buscou antever o desconhecido, aspiração seguida por D. João II e o sucessor, D. Manuel I, teria Portugal permanecido sem sonhos voltados às terras desconhecidas intermediadas por mares assustadores.

De Portugal, compositores como Carlos Seixas (1704-1742); Marcos Portugal (1762-1930), que viveu cerca de 20 anos no Brasil e autor de significativa expressão, mas constrangedoramente pouco estudado pelos músicos brasileiros; Francisco de Lacerda (1869-1934); José Viana da Mota (1868-1948); Luís de Freitas Branco (1890-1955); Jorge Peixinho (1940-1995) aguardam divulgação. Tantos outros autores sequer conhecemos. Quanto a Fernando Lopes-Graça, acredito ter sido uma das expressões maiores do século xx em termos mundiais. O que dele se sabe no Brasil? Praticamente nada. O que dele se ouve em salas de concerto? Uma fração infinitesimal, mercê

de pouquíssimos músicos que à sua produção têm um olhar atencioso. Em Portugal, o resgate para o mundo da grande produção composicional já se faz sentir através de inúmeras edições de suas obras e gravações significativas. Louve-se a publicação crítico-literária do autor, que está a merecer uma edição mais atualizada. Grava-se a sua criação e intérpretes portugueses de sensível expressão dedicam-se a apresentar as principais obras do grande compositor nascido em Tomar. Perguntou-me Fernando a respeito da música brasileira em Portugal. Mercê da absoluta diferença populacional, é natural que intérpretes do Brasil, toquem o repertório brasileiro quando no país de Camões. Contudo, não nos iludamos. Basicamente quase todo esse manancial concentra-se em Villa-Lobos, ficando reservado pequeno espaço a outros compositores aqui nascidos.

Se a literatura portuguesa sempre teve guarida entre nós, mercê de viagens constantes de nossos estudantes, durante séculos, à tradicionalíssima Universidade de Coimbra em especial, o mesmo não se deu com a música, pois nossos músicos, mais acentuadamente a partir da segunda metade do século XIX, buscaram o aperfeiçoamento na Itália, França e Alemanha, o que provoca, em certa medida, uma desproporção quanto ao conhecimento, no Brasil, das áreas literária e musical portuguesas.

O tema é fascinante. Merecerá outros posts, na medida em que sintamos a continuação dicotômica. Temos de persistir, e sociedades de concerto necessitariam tomar consciência de uma rica produção musical em terras lusíadas. É questão de vontade e bom senso.

(24 de abril de 2010)

*NOVO PROJETO FERNANDO LOPES-GRAÇA –
QUANDO A REDESCOBERTA É UM TESOURO*

*Aqueles que se percam no caminho,
que importa ! chegarão no nosso brado.
Porque nenhum de nós anda sozinho,
e até os mortos vão ao nosso lado.*

José Gomes Ferreira (Jornada)

Foram tantos os posts em que o sonhador visualizou o horizonte, certo de que atrás da linha imaginária tesouros estavam a ser desvendados. É bem provável que o jovem que se apresentou no Teatro Municipal de São Paulo em 1962, após longo período a estudar em Paris, já estivesse convicto de que tínhamos um iceberg submerso a ser explorado. Entendeu todavia, ao tocar pela primeira vez no Brasil a magistral Sonata para piano em Sol Maior de Tchaikovsky, recados precisos. A crítica, publicada dias após em jornal renomado e escrita por um músico que o jovem respeitava e continuou a admirar, apontava para o porquê de se revelar obra bem sepultada. Esse fato apenas ratificou tendências que se acentuariam com o passar dos anos. Tantas foram as obras apresentadas – desconhecidas do grande público – a partir de então. O inusitado não modificaria a maioria das consciências habituadas à mesmice. O sonhador ainda acredita que um dia a pouca oxigenação repertorial seja sentida pelo público. De que maneira? Após tantas décadas, já não saberia responder. O sonho acalentado na década de 60 será perenemente individual, mas, tenuemente, projetos de intérpretes

conscientes, que almejam a renovação, tornam-se realidades, inclusive na divulgação de compositores da contemporaneidade.

A senda trilhada tem seu desafio maior na desconfiança ou incompreensão da maioria. É muito difícil a mudança de mentalidades relativa ao repertório pouco frequentado do passado e ao do momento atual. A troca de hábitos não surge espontaneamente, tampouco à força. Será necessário muito mais. Glorificar o sacralizado é fundamental, mas jamais o único caminho. Até que haja a mescla como ato natural, sem falsa benevolência, por parte das sociedades específicas, empresários e intérpretes, visando ao convívio constante do tradicional com o repertório ignoto de nível altíssimo, viver-se-á a parcialidade e... o empobrecimento cultural.

A nova digressão terá início neste mês de Maio em curso. As obras de Fernando Lopes-Graça já me fascinaram anteriormente, desde a primeira impressão, quando o Mestre nascido em Tomar ofereceu-me duas peças que apresentei no recital de 1959, já mencionado: *Em Alcobaca dançando um velho fandango*, das *Viagens na Minha Terra*, e *Dança Antiga*, das *Bagatelas*. Os dois manuscritos autógrafos, que conservei com carinho, estarão a ser entregues pessoalmente pelo intérprete ao Museu da Música Portuguesa quando dos recitais em Cascais. Ficarão no lugar devido. O Professor Catedrático de Sociologia da Música na Universidade Nova de Lisboa, Mário Vieira de Carvalho já observava a respeito dessa imensidão que é Lopes-Graça:

“Há sempre uma nova perspectiva que antes nos escapara, uma nova dimensão por descobrir. Expostas à sua própria apropriação pelos intérpretes e pelos ouvintes, revelam a cada passo facetas diferentes, num processo permanente de historicidade imanente. Não são conclusas, no sentido em que cada audição nos devolvesse aquilo que nelas reconhecemos como familiar. Pelo contrário: cada nova abordagem, sobretudo por um novo intérprete, faz delas outra coisa. Suscitam um processo inconclusivo e inesgotável de conhecimento. Eis o que faz a diferença em Lopes-Graça e que o torna, cada vez mais, com o decurso do tempo, um grande compositor, um grande nome da história da música”.

Não seria a minha admiração crescente pela obra de Lopes-Graça essa ebulição que se processa a partir de um maior conhecimento de sua criação? Quão mais estudo suas composições, mais aumenta o meu fascínio pela construção musical do autor. Quão mais conheço sua imensa obra literária, mais entendo ser Lopes-Graça um dos grandes pensadores portugueses do século xx.

O projeto que resultou nessa digressão encerra obras basilares de Fernando Lopes-Graça: *Cosmorame* (1963), *Música de Piano para as Crianças* (1968-1976), a integral das *Músicas Fúnebres* (1981-91) e *Canto de Amor e de Morte* (1961). Já apresentara *Cosmorame* em 2009 durante a *tournee* por Portugal. Estará presente no álbum duplo de CDs que estarei a gravar na capela de Sint-Hilarius, em Mullem, na planura flamenga, entre os dias 13 e 15 de Maio, e que conterà as outras três obras mencionadas. Quanto às *Músicas Fúnebres* e *Canto de Amor e de Morte*, mantêm-se inéditas até o presente.

O compositor, regente, pianista e escritor teve corajosa posição política durante todo o salazarismo, fato este que o levou a várias situações complexas. A sua não posse junto ao Conservatório Nacional devido à posição ideológica, a insistência em apontar totalitarismos, as canções de protesto, a militância política, as passagens pelas prisões do regime, o ter sido monitorado pela PIDE – Polícia do Regime –, todos são episódios que dimensionariam a criação composicional de Lopes-Graça. Sob outra égide, teve sempre a liberdade de escolher seus credos musicais. A dimensão universal do mestre de Tomar viria dessa fusão absoluta das tendências musicais existentes, mais o seu interior enriquecido pelos acervos que a vida lhe proporcionou.

Interessou-me, após a gravação para o CD *Viagens na Minha Terra* de 2003, lançado pelo selo Portugaler, em que constavam unicamente obras de Lopes-Graça, essa atração pela morte, uma das fixações. Considere-se que duas das obras que serão apresentadas em primeira audição, *Canto de Amor e de Morte*, um ápice na criação portuguesa de todos os tempos, e a integral das *Músicas Fúnebres*, nove tributos a amigos que partiram, apresentam características a deixar evidente um idiomático técnico-pianístico do compositor, fixado, em parte, em seu *de profundis* desde os anos 30. *Cosmorame*, em

suas 21 peças, torna bem transparente a intenção de Lopes-Graça de ver a união dos povos. *Música de Piano para as Crianças* é a síntese da síntese de um piano voltado ao miúdo em seus primeiros passos.

Atravessar novamente esse Atlântico e novamente poder estar no interior da Capela Sint-Hilarius, sob a supervisão do incomparável engenheiro de som Johan Kennivé, e deixar registradas essas quatro composições de Lopes-Graça gratificam as décadas de dedicação amorosa à música. Sint-Hilarius várias vezes percorreu outros posts. É a magia incrustada na Bélgica flamenga. Deslocar-se após as gravações para Portugal, percorrendo-o do Minho ao Algarve a interpretar essas quatro criações do Mestre de Tomar, torna-se raro privilégio.

(9 de Maio de 2010)

TRAVESSIA, TRAVESSIA – QUANDO PROJETO ACALENTADO CHEGA A TERMO

Confesso que cada travessia do oceano Atlântico traz-me ansiedade. Não pela viagem, mas pela longa preparação com desiderato preciso. Tudo tem de estar finalizado naquele período definido. Quando o repertório faz parte desde sempre das categorias mente, coração e dedos, a missão é repetir o já feito. A minha boa amiga Mônica Sette Lopes escreveu-me, pouco antes de minha partida, frase referente à leitura do post precedente:

“Tinha lido seu post sobre o desejo de mostrar outros lados, lados não vistos. Concordo em gênero, número e grau com a necessidade de sair por esses lugares pouco visitados e parar de repetir o mais do que dito, na forma mais do que executada”.

A missão atual compreende a incursão pelo inusitado. Composições ignotas do grande mestre português Fernando Lopes-Graça. Não apenas obras, mas verdadeiros monumentos musicais. A responsabilidade é grande. Cada nota, cada compasso, cada sistema e o todo desvelado parcialmente, pois a criação do autor – o seu momento único – foi, é e permanecerá insondável. Ao partir nessa senda em direção ao interpretar novas obras, a sensação para o intérprete é a de que estamos a formar jurisprudência – com todo o respeito ao termo – quanto à execução. Essa assertiva apenas aumenta a necessidade de nada passar sem a atenção devida e, ao obedecer às intenções do autor, criar a própria execução. Acredito que, ao longo das décadas, o inusitado e o pouco ou nada frequentado – qualitativos, frise-se –, tenham sido responsáveis pelas minhas maiores alegrias interiores como pianista.

Confesso igualmente que toda a preparação poderia esbarrar num empecilho imponderável, o vulcão islandês Eyjafjallajökull. Durante a travessia, temi que ele se esfumaçasse ainda mais. Ao mesmo tempo acalmava-me, a considerar que a alma de Lopes-Graça, onde estivesse, estaria a proteger nosso acalentado projeto.

Após atrasos, devido ao fechamento do aeroporto de Lisboa, o avião pousou enfim em solo português. O painel apontava para muitos cancelamentos, sobretudo mais ao sul, Casablanca, Madeira, Faro e algumas cidades espanholas. O voo para Bruxelas, à medida que mudavam as posições, apontava para o imprevisível. Verdadeiro *standby*. Horas de espera. Motivo para a leitura e a observação.

Vieram-me reflexões. Quando do caos total em Abril, as pessoas se desesperaram. O inusitado acontecia. Como um vulcão tão distante poderia interferir nesse agitado ir e vir do cidadão? O choque sempre provoca surpresas. Nada a fazer, a não ser praguejar. E praguejaram. Mas senti, neste novo surto, que as pessoas se acostumaram. A impotência, hoje, é evidente em relação às cinzas regidas por ventos que sopram em direções descritas pela meteorologia. E os passageiros conformam-se em observar o humor do vulcão. O voo para Bruxelas, após longos avisos desconexos, enfim partiu. Ao chegar, muitas malas extraviaram-se. Tive a sorte de ver as minhas despencarem na esteira giratória.

Sem comboios àquela altura, liguei para meu guru da tomada de som, Johan Kennivé. Meu cúmplice nesses quinze anos de gravações veio buscar-me. Tivemos tempo de encontrar o dileto Tony Herbert, em cuja casa me hospedei durante todos esses longos anos. Em uma segunda-feira ainda encontramos, depois de muitas tentativas, um restaurante aberto. Nada como um bom spaghetti à bolonhesa e uma cerveja trapist (12°). O sono foi reparador a partir das três da madrugada em uma Gent com a temperatura de exceção de 6° e mais um gélido vento em plena primavera.

Manhã de terça. Já estabeleço os planos de estudos pianísticos. Em dois dias estarei a encontrar a mágica capela de Sint-Hilarius. Estou ansioso. Lopes-Graça a reverberar pela milenar torre de pedra do templo de Mullem! Bem haja!

(15 de maio de 2010)

E CONTINUA O CAMINHAR

Faz-se o dia. Pela terceira vez acompanho o cantar dos pássaros ao amanhecer. Noites mais curtas no hemisfério norte. Johan e eu jantamos por três vezes no De Kroone, perto da capela de Sint-Hilarius, em Mullem, e percebemos as aves recolhendo-se para o repouso. Após, dirigimo-nos pelo caminho de pedras e entramos no templo. Três noites inteiras, tempo necessário para o silêncio dos pássaros diurnos. Uma coruja, talvez na cumeeira da capela, interrompeu em diversos momentos a gravação. Sentia-a partícipe. Após as sessões noturnas, as quatro obras de Lopes-Graça, inéditas, estavam registradas. Ao chegar em São Paulo, em meados de Junho, irei à minha Bragança Paulista da meditação e lá, tranquilamente, farei a seleção de todo o material gravado. Como sempre.

No final da tarde, houve o receio das cinzas do vulcão, mas o espírito de Lopes-Graça pacientou a cratera islandesa e cheguei a Lisboa, cidade que faz parte de minha respiração, assim como todo Portugal. Como amo essa terra de meu pai...

Preparo-me para a longa *tournee*. Serão oito recitais e quatro conferências, com apresentações do Minho ao Algarve. O repertório, todo ele dedicado às excelsas obras de Lopes-Graça. Um escritor português, admirador incontestado do compositor, perguntou-me: “Por que *Canto de Amor e de Morte* e a longa integral das *Músicas Fúnebres*?” A resposta veio como indagações e certeza e dizia respeito à obra-prima. Pode ela ficar oculta pelo fato de não ter a repercussão pública necessária? Pode ela não ser frequentada por motivo temático? A obra-prima independe de razões outras. Ela é. E tanto *Canto...* como *Músicas Fúnebres* representam o absoluto. São criações do

maior quilate. Sinto-me humildemente feliz como intérprete, o corredor de revezamento frente ao maratonista sem fim – este, o compositor qualitativo –, ao apresentá-las em primeira audição neste dia 19.

Algo coincidente ou não, ocasional ou movido por forças misteriosas, deverá ocorrer. Sem o saber, o recital deste 19 na lendária Academia de Amadores de Música, a interpretar essas obras fúnebres de Fernando Lopes-Graça, marca o décimo aniversário da morte de meu saudoso pai bracarense. Será dupla emoção e, se Lopes-Graça será o centro, lá no meu *de profundis* estabeleço um *réquiem* com meu progenitor. Tudo lá no coração. Ele está a bater mais intensamente. E que assim continue. Onde estiver, meu pai entenderá.

Preparo-me para várias entrevistas em programas da RTP-RDP. Há muito o que falar. Se a música portuguesa tem exemplos comparáveis ao que de melhor existe no planeta, qual a razão de intérpretes tão conhecidos além das fronteiras de Portugal a ignorarem? Tema delicado, mas pungente. Corrobora o que penso desde os anos sessenta. Organizadores, sociedades, críticos, todos insistem na mesmice. E os intérpretes, por motivo de sobrevivência, comodismo ou ainda pelos holofotes, cada vez mais procurados, submetem-se. Como dizia Lopes-Graça, é preciso lutar. Sou um mero soldado. Lutarei.

Seguirei no dia 20 pela manhã para Évora, a percorrer a planura alentejana. Évora, cidade envolta em mistérios...O recital dar-se-á no dia 21, sexta-feira, no Convento Nossa Senhora dos Remédios, sob os auspícios da Eborae Musica, prestigiosa instituição de ensino eborense. E a senda a se abrir...

(21 de maio de 2010)

PAISAGENS REVISITADAS - QUANDO A RECEPÇÃO COMOVE

Reiteradas vezes escrevi que o acúmulo das décadas deixou-me mais sensível. É natural, mas acentua-se, mormente em momentos especiais. A tournée atual está sob a égide do excelso. Poucas vezes em minha vida deparei-me com obras tão extraordinárias como *Canto de Amor e de Morte* e *Músicas Fúnebres*, do grande Lopes-Graça. O que há de melhor na composição musical, e ignotas. Sim, *Canto...* já era de conhecimento público em duas versões, mas não o original pianístico. Ao recolher-me à noite, na solidão de um quarto de hotel ou em casa de amigos queridos, um sentimento forte me invade. Valeu a caminhada que empreendi na seara musical. Se telefonemas diários de mulher e filhas levam-me ao contentamento sem palavras, o piano e Lopes-Graça, em longa turnê ao meu lado, enchem-me de estímulo, de compreensão e de afeto.

Após as estréias absolutas no Templo de Lopes-Graça, a Academia de Amadores de Música de Lisboa, ter descido a planura alentejana até Évora traz-me sempre o sentimento do grandioso e do puro. A dileta amiga Idalete e eu ainda passamos por Vendas Novas e conheci outra faceta da riquíssima culinária do Alentejo no simpático restaurante *Canto dos Sabores*: túberas com ovos, burras com migas de aspargos e o queijo seco alentejano, tudo regado pelo excelente vinho tinto Eugénio de Almeida. Após o almoço, do qual participaram seus primos Maria Dulce e José António, moradores de gema da região, chegamos logo a Évora, cidade de lendas e mistérios.

Tantas e mais vezes me apresentei no Convento Nossa Senhora dos Remédios, auditório do Eborae Musica, instituição dirigida pela dedicada Helena Zuber, pedagoga de estirpe. A cada recital tenho sensação diferenciada.

A aura do Convento, o altar e a belíssima talha? Não saberia dizer. Mas o intérprete sente que algo místico encaminha os sons pela nave e por toda a igreja. Enfim, amo esse espaço.

Segui para Tomar, berço de Fernando Lopes-Graça. Cartazes enormes, verdadeiros outdoors, anunciavam o recital. Obras essenciais estavam a ser apresentadas. Tive a honra de tocar no auditório em que, jovem, Graça deu seu primeiro recital. Ao término da récita, ofereci à Casa Memória Lopes-Graça cinco fotos tiradas na década de cinquenta com o compositor, correspondência e cartão postal a mim enviado de Lisboa para Paris, onde estudava, assinado por Louis Saguer e Lopes-Graça. Confesso que, após o recital, ao entregar o envelope ao Presidente da Câmara de Tomar, Dr. Fernando de Sousa, fiquei muito comovido. Presentes ao evento os ótimos compositores Eurico Carrapatoso e João Pedro de Oliveira.

O carro da Câmara Municipal de Tomar trouxe-me até Lisboa, onde me aguardava o dileto amigo e professor, José Maria Pedrosa Cardoso, que fraternalmente abrigou-me em seu lar em Oeiras, perto de Cascais, onde se realizariam os dois recitais a seguir. Manuela e José Maria deixam-me à vontade e estudo meu piano sem restrições.

As apresentações, sob a égide de Lopes-Graça, tiveram recepção entusiasta. Os recitais diferentes foram intermediados por conferência a respeito das obras executadas. O primeiro se deu no Centro Cultural de Cascais, belíssimo auditório instalado em espaço exemplar, antiga igreja do século XVII com acústica notável. *Cosmorame* e *Canto de Amor e de Morte* compuseram o programa. No dia seguinte, na Casa Verdades Faria – Museu da Música Portuguesa no Monte Estoril, que basicamente abriga os importantíssimos espólios de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti, tem-se o exemplo da organização. Meus contatos preliminares com a dedicada Conceição Correia, técnica superior, estiveram sempre sob a aura do entendimento. Durante todo um ano, Conceição dirimia dúvidas que surgiam para o intérprete na distante São Paulo. A conferência, com direito a data show, versou sobre a importância e o idiomático preciso de Lopes-Graça, mormente nas obras voltadas ao destino final, ou sequencial, a morte. O ilustre professor Mário Vieira de Carvalho, musicólogo e pensador que ultrapassa quaisquer fronteiras, autor de livros sobre o Mestre de Tomar, esteve presente aos eventos. Tantos

outros irmãos na música, não menos brilhantes em suas áreas respectivas, músicos e pensadores que estimulam minhas visitas anuais a Portugal, sempre nessa voluntariedade em apresentar a riquíssima produção musical em terras lusíadas e que mereceriam a divulgação sempre mais acentuada.

A idade nos torna emocionalmente mais frágeis e, ao doar ao Museu da Música Portuguesa dois manuscritos autógrafos a mim oferecidos no longínquo 1959 pelo generoso Lopes-Graça, fiquei com a voz embargada, como anteriormente em Tomar. Estou plenamente feliz, pois esses poucos e preciosos documentos doravante estarão a pertencer à cultura portuguesa.

Seguimos, José Maria Pedrosa Cardoso e eu, para o Algarve. Três *master classes* esperam-me e mais os recitais na região algarvia, belíssimas terras em constante confronto com o mar, no extremo sul de Portugal. O intérprete terá seus privilégios. Esperam-me nessa intensa atividade as sardinhas no ponto preparadas pelo mestre Firmino, já tantas vezes mencionado, os doces amendoados carinhosamente feitos por sua mulher, Maria Elias, e o aguardente de Medronho, uma especialidade da região. Constante viver.

(28 de maio de 2010)

(Página deixada propositadamente em branco)

BALANÇO DE VIAGEM MUSICAL - QUANDO RENOVAR TEM IMPLICAÇÕES

O que é verdadeiramente tradicional é a invenção do futuro.

Agostinho da Silva.

Retorno à minha cidade-bairro, Brooklin-Campo Belo. A certeza de que a tournée pela Bélgica e Portugal teve guarida, mormente se considerada for a programação, pois dois recitais inteiramente dedicados à criação do notável compositor português Fernando Lopes-Graça. Se gravação durante três madrugadas na Bélgica, oito recitais em Portugal, três conferências e mais três master-classes preencheram o mês inteiro, salientaria que há público e público. Para repertórios especiais há sempre tributo a pagar, pois, devido ao desvio do sacralizado, a grande maioria dos frequentadores de concertos volta-se ao que é conhecido, a não se interessar pelo diferente. Sente-se segura, não há choques ou impressões novas a serem convertidos pelas mentes e a “aparência” da *sapientia* se referenda.

O público do inusitado é particularmente consciente. Tem ele a perspectiva histórica. Sabe decodificar mensagens pouco visitadas ou inéditas. O impacto o tornará mais crítico quanto à criação musical, pois o comodismo auditivo não é de sua alçada. Participa da apresentação, interessa-se por comentários que introduzam o repertório novo à sua apreciação. Essas reações foram sentidas pelo intérprete, ao entender bem previamente que as obras executadas tinham imenso valor, apesar de ainda ignotas. *Canto de Amor e de Morte*, assim como as *Músicas Fúnebres*, estas últimas apresentadas integralmente e a ter cerca de 45 minutos de duração, tiveram recepção

surpreendente, tão grande a força que emana dessas criações. Se o público que ocorreu aos recitais foi seletivo, ficou-me o grato diálogo que mantive com músicos competentes e ouvintes a respeito das obras. Isso permanece.

A premissa se mostra necessária. É esse ouvinte atento e voltado ao pouco frequentado ou inédito, que já apreciara anteriormente o repertório sacralizado, continuando a fazê-lo quando oportuno, que estará a divulgar a outros interessados essas composições qualitativas. Diferente do majoritário, que compreende que se tem de ouvir quase que exclusivamente o que a tradição manteve. Este o público que se desloca para apreciar dezenas de vezes as mesmas composições, fartando-se de um prazer da escuta que lhe garanta a comunicação com seus pares, o incenso aos mesmos intérpretes e a convivência com a sua consciência acomodada. Nada a fazer. A realidade tem-se mostrado, *bélas*, a cada temporada mais apegada ao consagrado.

Foi pois positivo o balanço. As gravações na mágica capela de Sint-Hilarius, na Bélgica Flamenga, correram em clima de tranquilidade. A planura da região estimula a imaginação. Após, percorrendo Portugal para os recitais, ouvi comentários preciosos no sentido da certeza de que criações extraordinárias foram apresentadas. Em todas as récitas dizia conceitos que apregoo desde a década de 80 (vide “As Mortes do Intérprete” no item Essays do site). Nós, intérpretes, somos apenas corredores de revezamento, sendo o compositor qualitativo o maratonista que percorre um caminho sem fim. Um dia, nós findamos a trajetória, mesmo que gravações façam perdurar durante decênios a nossa passagem pelo planeta. Nada além disso. Temos a incumbência essencial da transmissão, sem a qual a obra de arte musical corre o risco de se ver estagnada, esquecida ou sepultada. A qualidade permanece na partitura, e o intérprete que nos sucede será o novo estafeta, já a saber que seu antecessor cumpriu sua missão e a entender que, um dia, haverá o seu término igualmente nesse perene revezamento. Essa é a única certeza rigorosamente precisa. Quanto à obra excelsa, esta permanece, a independer se durante décadas ou mais mantiver-se oculta por desconhecimento ou até descaso. Daí ter enfatizado a audição que se faria de criações basilares do grande Lopes-Graça. Estas, a partir dessas primeiras audições, estarão a ser frequentadas por outras mentes, corações e dedos. E a saga continuará, a depender da apreensão de outras gerações de ouvintes. No programa ao

vivo da RTP – Antena 2, às 9h do dia 20 de Maio, bem conduzido pelo experiente Paulo Guerra, comentei a qualidade ímpar das obras apresentadas de Lopes-Graça e a origem de meu envolvimento e conseqüente entusiasmo em divulgá-las. Voltei a elogiar intérpretes portugueses mais dedicados ao país, nesse grande esforço na divulgação da música qualitativa de Portugal de méritos incontestáveis, mas frisei enfaticamente o descaso quase que pleno de outros, sobejamente conhecidos fora das terras lusitanas, que se negam, quando em *tournées* alhures, a tocar a criação portuguesa. Tendo enorme contingente de ouvintes pelo país, as palavras parecem não se ter perdido no deserto. Houve guarida.

Causou-me impressão a leitura das custosas e cuidadas publicações de duas das maiores instituições que promovem concertos em Portugal. Lembraram-me algumas de outros países, todas destinadas a um público de classe social mais abastada. Repertório preferencialmente bem conhecido e pequenos textos explicativos de rara puerilidade, a nada acrescentar, a não ser a perpetuação do que é de domínio comum. Também nesses casos nada a fazer, pois o público frequentador das temporadas repetitivas continuará “pleno” de certezas provocadas por essas pílulas convertidas em minitextos. Chega-se ao limite do óbvio. O dicionário de música mais elementar mostra-se mais eficaz!

Determinadas situações durante a digressão deixaram o intérprete emocionado. Em Tomar, como não me sentir feliz ao receber das mãos do Presidente da Câmara Municipal, Dr. Fernando Rui Corvêlo de Sousa, a Medalha em cerâmica da Casa Memória Lopes-Graça? Foram feitas 50 e recebia a de número dois, tendo anteriormente a Ministra da Cultura de Portugal recebido a primeira. Privilegiado ao ser convidado pela Diretora do Museu da Música Portuguesa, Dra. Vanda de Sá, para integrar comissão que visa à publicação das obras para piano de Lopes-Graça. Empreitada de fôlego. Contentamento ao saber que os CDs que gravei na Bélgica já têm interesse sensível em Portugal para 2012. Gratidão pelo apoio recebido do Banco Banif do Brasil nestas duas últimas viagens para apresentações musicais.

Foi gratificante esse caminhar pelas terras lusíadas nessa digressão que abrangeu Lisboa, Évora, Tomar, Cascais, Lagos, Vila do Bispo, Monchique e Braga.

Projetos surgem, na medida em que continuamos a sonhar. Sem essa esperança no descortino, que tem sempre de ser vislumbrado como objetivo já findo, mesmo que no nascedouro, a existência perde o sentido. Ainda há tempo para novas obras a encantarem o intérprete. Pulsação.

(19 de Junho de 2010)

“A MÚSICA DE JUNQUEIRO” - A MÚSICA PARA JUNQUEIRO

*Porém, a arte só beija quem por ela almeja ser beijado.
A arte exige uma liturgia, um ritual,
que se prende com a fonte da dádiva e a aproximação ao amor.
A arte atravessa a nossa mente com pés de pomba,
à mínima tempestade torna-se invisível, substituída pelos apelos do
cotidiano.*

Miguel Real

Estava a organizar livros que se acumularam. Reconheci a lombada de volume caro a meu pai: *A Velhice do Padre Eterno*, de Guerra Junqueiro (Porto, Lello & Irmão, 1926). Acostumamo-nos a ouvir, durante décadas, nosso progenitor recitar com empolgação o longo poema “O Melro”, integralmente e sem vacilos. Abri e folheei. Logo na abertura, chamou-me a atenção o extenso prefácio à segunda edição (fragmento inédito), escrito pelo autor em 1887. Incisivamente, Guerra Junqueiro (1850-1923), polémico escritor e poeta português, posiciona-se em relação à sua autonomia:

“Nunca discuti, nem jamais discutirei com quem quer que seja, o valor literário duma obra minha.

Um livro atirado ao público equivale a um filho atirado à roda. Entrego-o ao destino, abandono-o à sorte. Que seja feliz é o que eu lhe desejo; mas, se o não for, também não verterei uma lágrima.

Não faço versos por vaidade literária. Faço-os pela mesma razão por

que o pinheiro faz a resina, a pereira, peras e a macieira, maçãs: é uma simples fatalidade orgânica. Os meus livros imprimo-os para o público, mas escrevo-os para mim”.

E em outro segmento, a dimensionar a qualidade de uma obra:

“Sim, o crítico dos críticos é só ele – o tempo. Infalível e insubornável. As grandes obras são como as grandes montanhas. De longe vêem-se melhor. E as obras secundárias, essas quanto maior for sendo a distância, mais imperceptíveis se irão tornando”.

O tempo se mostraria o grande aliado de Guerra Junqueiro, a perenizar sua obra.

Compositores buscaram, ao longo dos séculos, na poesia popular ou nos poemas entendidos como cultos ou eruditos, fonte indispensável à existência das canções ou *lieds*. Há poetas e poetas. Alguns, apesar do imenso valor, não têm em seus versos a “musicalidade” essencial. Intuitivamente ou não, os músicos, ao buscarem poemas para as suas composições, tendem à essa volatização que se expande de uma poesia. Nem sempre o poeta que perdura tem versos musicais, mas tantos outros, que a história ajudou a esquecer, tiveram poemas magistralmente musicados por compositores do período romântico, como Franz Schubert, Robert Schumann... Se Claude Debussy teve o dom de captar a essência essencial de Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Charles Baudelaire para as suas *mélodies*, não deixou contudo, por vezes, de frequentar poetas menores. Em *L'harmonie du soir*, um dos poemas de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, não somente criou uma de suas mais expressivas *mélodies* para canto e piano, como do verso *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, um dos mais sensíveis Prelúdios para piano solo. Sob égide outra, o cancioneiro popular, “uma bíblia em música”, segundo Guerra Junqueiro, deve sua existência à plasticidade do verso geralmente anônimo do povo, que saberá, como fluxo inexorável, adequá-lo a uma melodia. Há todo um aspecto “mágico” nessa interação ancestral.

Quando do recital em Braga no início de Junho, lá estive meu amigo António Menéres. Dele recebi *A Música de Junqueiro* (Porto. Escola das

Artes, Universidade Católica Portuguesa. Coordenação: Henrique Manuel S. Pereira, 2009). Li-o com interesse. Trata-se de obra fundamental para o conhecimento não apenas de uma característica poético-musical do grande poeta e escritor, mas também para a compreensão de todo um processo que leva o compositor a buscar poemas que emanem “sonoridades”. Tão mais sonoros são os versos junqueirinos quão mais entendemos que, ao longo de um século, apesar de toda a trajetória da escrita composicional, os poemas de Junqueiro jamais deixaram de interessar aos músicos. Torna-se evidente que a visitação constante, na maior parte constituída de compositores expressivos, é inequívoca presença dessa imanência musical nos poemas de Guerra Junqueiro.

A coletânea de textos escrita por autores competentes, contida em *A Música de Junqueiro*, está a demonstrar a insistência do autor de *Pátria* em precisar a importância da música frente à poesia. Já não seria a evidência de que a frase musical esteve sempre a integrar o seu *de profundis*? As inúmeras incursões, opiniões, “certezas” até de Guerra Junqueiro em relação à música são inquestionáveis.

A cuidadosa seleção de referências à música, realizada pelos responsáveis de *A Música de Junqueiro*, vem demonstrar uma atração à temática por parte do poeta e escritor. No artigo “Música de e Música para Junqueiro”, Henrique Manuel S. Pereira seleciona criteriosamente segmentos do escritor e poeta em que a arte dos sons está presente reverencialmente. No texto, S.Pereira penetra na hermenêutica, a dar sentido à música interior de Guerra Junqueiro expressa na prosa em períodos vários de sua existência. Junqueiro realiza uma glorificação ao cantar: “ser o cantador, ser a voz da água e do vento, da rocha e da floresta, dos homens e dos monstros, dos infusórios e dos sóis, das nebulosas e dos átomos! Cantar o riso, o beijo, o olhar, a dor, a lágrima!”. E prossegue nessa louvação emocional às formas, matérias, ideias, paixões. Faz o amálgama das artes ao afirmar que “a luz é música. O prisma é um instrumento de música” e a luz seria uma orquestra, “um hino de cores”. O ter sido colecionador respeitado de obras de arte não seria a ratificação de uma vocação à integração das artes? Situação bem próxima não teria ocorrido com Alexander Scriabine (1872-1915), o notável compositor russo, que buscava a identidade das artes em *Prometeu, o Poema do Fogo*

e no *Mystère* (inacabado) que deveria ser a união de todas em direção ao Cosmos?

260

Guerra Junqueiro, na comparação com o verso, afirmaria que “no canto há (ainda) mais amor entre as palavras, socializam mais, fraternizam mais”. E prossegue: “o verbo cantar é um dos filhos radiantes do verbo supremo, do verbo eterno, do verbo divino e criador, que é o verbo amar”. A assertiva do poeta viria de um tríptico entendimento: o cantar a prevalecer sobre o verso, e este, por sua vez, sendo “mais belo do que a prosa”. Entendimento que o faz captar a condução de uma linha poética expressa nas palavras: “o verso errado é um delito”. Tem o poeta o dom da associação metafórica: “cantar é por os sons em harmonia, torná-los amigos, parentes próximos, irmãos devotados e inseparáveis. Cantar é moralizar o som”. Ao preferenciar órgão e violino, pelo fato de que “as notas são contínuas, fundem-se, convivem mais, porque cada uma delas sacrifica, por amor à outra, uma parte do seu individualismo, o seu limite”, ao contrário do piano onde o som, por força do mecanismo do instrumento, evidenciaria, ao ver de Junqueiro a “contiguidade, não continuidade”, não demonstraria uma percepção, intuitiva, dos meandros sonoro-musicais e da plasticidade ininterrupta? A erudição quanto ao repertório musical sacralizado o levaria, através da escuta, à dedução: “A música é poesia incorporada. Há sonatas de Beethoven que se me afiguram ser as melódicas almas imortais de grandes epopéias que morreram...”. O texto de Henrique Manuel S. Pereira tem, entre outras virtudes, a de ser ponte importante a ser transposta, a fim de que entendamos o porquê dessa frase musical no verso de Guerra Junqueiro, e a compreensão consequente por parte de tantos compositores de méritos que se debruçaram sobre sua poesia.

Se a canção predomina em sua básica formatação canto e piano, a poesia musical de Junqueiro serviria, sob outra égide, para outros entendimentos quanto à destinação. Em texto de síntese e bem elaborado, Fernando C. Lapa apresenta essas várias configurações nas quais os versos do poeta estimulariam a ideia do compositor. Quinteto de sopros, coro de câmara e quarteto de cordas, coro a capella e os muitos endereçamentos não eruditos visitados por músicos de várias tendências populares ou pop. Salienta o compositor Fernando Lapa, ao caracterizar as vertentes musicais erudita e popular que apreenderam o conteúdo inerente na poesia de Guerra Junqueiro:

“podemos afirmar que nelas se reflectem duas das atitudes mais contrastadas na abordagem da poesia de Junqueiro: a atitude naturalista (a vida no campo, a singeleza da natureza, a bondade universal...) e uma atitude mais construtivista (filosófica, dramática, por vezes irónica)”.

Nomes expressivos inspiraram-se em seus versos. Mencionaríamos, à guisa de exemplificação, compositores como Fernando Lopes-Graça, Cláudio Carneiro, Tomás Borba, António Fragoso, Luís de Freitas Branco, Óscar da Silva, José Viana da Mota e o brasileiro Barrozo Netto. Seria do vocalista da banda Houdini Blues uma consideração pertinente à poesia e à letra da canção. Faz distinção: “A primeira dificilmente se musica com sucesso por já ter uma melodia e uma cadência inerentes, a segunda dificilmente sobrevive incólume à ausência da música”. Algumas das poesias de Guerra Junqueiro, como “A Moleirinha”, “Canção Perdida”, “Morena”, “Regresso ao Lar”, tiveram várias leituras realizadas por compositores de tendências distintas.

A edição esmerada de *A Música de Junqueiro* apresenta artigos instigantes, todos os poemas que foram a fonte essencial para a criação sonora, entrevistas com intérpretes, a relação cuidadosa de todos os compositores e mais dois CDs, contendo o resultado musical da ampla pesquisa. Modelo a ser seguido.

(3 de julho de 2010)

(Página deixada propositadamente em branco)

“O SOM DE PORTUGAL”

A Música é poesia incorpórea.

Guerra Junqueiro

Durante almoço com o Presidente da Casa de Portugal de São Paulo, Dr. Júlio Machado Rodrigues, o esclarecido dirigente perguntou-me a certa altura a respeito da possibilidade de um curso sobre a música erudita portuguesa, a ser realizado naquela casa. Lembrei-me incontinentemente de José Maria Pedrosa Cardoso, Professor da Universidade de Coimbra, que estava naquela oportunidade a oferecer em várias universidades e instituições portuguesas um curso denominado *O Som de Portugal*, em cinco profícuas palestras. O Dr. Júlio Rodrigues não vacilou e, ao telefone, solicitou datas à sua secretária. Logo após, ligava para o ilustre professor em Oeiras, Portugal, e agendávamos a última semana de Outubro (25-29). Habitado à lentidão dos processos académicos de cursos semelhantes junto aos institutos de fomento, espantei-me com tal agilidade. Antes das despedidas, o Presidente fez-me um desafio, pois gostaria que desse um recital durante a semana do curso, unicamente a tocar o repertório erudito de Portugal, do barroco à contemporaneidade. Aquiesci.

Estivera por várias vezes com Pedrosa Cardoso durante o mês de Maio, durante a longa *tourné*e pianística que realizei pelas terras lusíadas, ele sempre em trânsito, pois a realizar seu curso, eu a dar meus recitais em outras cidades. Apreendi, da parte de frequentadores do curso de Pedrosa Cardoso, que suas palestras atraíam a atenção dos ouvintes não apenas pela

notável erudição do professor, como também pela clareza na exposição e empatia com o público. A carreira acadêmica musical de Pedrosa Cardoso é de expressão. Recentemente aposentou-se junto à Universidade de Coimbra, onde foi docente e coordenador da área de música dos cursos de Estudos Artísticos, desenvolvendo atividade inédita.

O Som de Portugal será, possivelmente, a primeira apresentação mais pormenorizada em São Paulo da história da música em terras lusíadas. No primeiro encontro, *Som antigo, som eterno*, Pedrosa Cardoso deverá tratar de conceitos específicos, a discutir Música Portuguesa ou Música em Portugal, música sacra, a ter o canto gregoriano espalhado em mosteiros e catedrais, e a música profana representada pelas Cantigas de Amor e as de Santa Maria. O período medieval estará pois em evidência. No segundo, a ter sugestiva temática, *O som do Império Sonhado*, o professor aprofundar-se-á na música perpetrada nas igrejas, nos palácios e na rua. Período efervescente, em que centros de intensa produção musical se espalharam pelas terras lusíadas. Haverá um tópico referente à transmissão dessa música para o Brasil. Em *O Som da Vaidade Barroca*, ter-se-á o detalhamento da posição de Portugal frente à modernidade do período. A figura de D.João V emergirá com todo o grande incentivo que o Rei deu às artes, mormente à música. Abordará a teatralidade musical e as grandes realizações no período. Não faltarà a lembrança à exceção, a modinha luso-brasileira. Seria contudo durante o período romântico, *O Som Triste do Romantismo Português*, que Pedrosa Cardoso apreende razões sociais, mercê em parte dos horizontes liberais que minimizariam a criação portuguesa. Inclui o fado. Estaria Portugal a buscar a música nacional? A finalizar a breve visitação à História da Música de Portugal, o ilustre palestrante focalizará *O Som Controverso da Atualidade*. Os subtítulos são instigantes:

“A hesitação musical entre o moderno e o antigo nos princípios do século xx. Estado Novo, música nova? Instituições, folclorismo, fugas para a frente. Novas perspectivas na vida musical portuguesa. Casos de vanguarda e pós-modernismo em Portugal”.

Do recital, agendado para o dia 27 às 20 horas, constarão apenas autores portugueses. A panorâmica privilegiará cinco compositores da maior

relevância em Portugal, a captar a abrangência temática proposta pelo Prof. José Maria Pedrosa Cardoso. De Carlos Seixas (1704-1742) serão apresentadas seis Sonatas significativas, que constam, aliás, do CD a ser oferecido pelas entidades patrocinadoras no dia do recital. Do álbum duplo lançado na Bélgica pelo selo De Rode Pomp, extraímos 17 Sonatas do compositor conimbricense, representante maior do barroco português. Do compositor e regente Francisco de Lacerda (1869-1934) apresentarei 12 histórias selecionadas das *Trente Six Histoires Pour Amuser les Enfants d'un Artiste*. Tem-se em António Fragoso (1897-1918), o compositor que, pelo enorme talento e inteligência, poderia tornar-se uma figura preciosíssima para a cultura musical portuguesa. Morreu jovem, aos 21 anos. Fora visitar a família na aldeia da Pocarica, no Concelho de Cantanhede, e teve o infortúnio de chegar quando eclodia em cheio sobre as localidades vizinhas e o seu rincão, a terrível gripe espanhola. Em cinco dias sucumbiriam António e seus três irmãos, Maria do Céu, Carlos e Maria Isabel (leia-se, de Leonardo Jorge, *António Fragoso – um génio feito saudade*. Município de Cantanhede, 2008). De António Fragoso interpretarei a expressiva *Petite Suite*. Fernando Lopes-Graça não poderia faltar. Apresentarei seis peças extraídas das *Viagens na Minha Terra*, título homônimo do famoso romance de Almeida Garret. A finalizar o recital, chegaremos à contemporaneidade através de obra ímpar de Jorge Peixinho (1940-1995), *Estudo V Die Reihe Courante*, composição maiúscula escrita em 1992. Entendo da maior importância para leigos, estudantes e músicos a frequência a essa primeira iniciativa abrangente musical erudita oferecida pelos patrocinadores cada vez mais a compreenderem a função da Arte Luso-Brasileira como fator agregador e de difusão cultural.

(16 de outubro de 2010)

IMPRESSÕES SOBRE A MÚSICA PORTUGUESA
PANORAMA • CRIAÇÃO • INTERPRETAÇÃO • ESPERANÇAS

(CD anexo ao livro)

Piano: José Eduardo Martins

Carlos Seixas (1704-1742)

- 1 Sonata nº 14 em dó menor - 2:56
- 2 Sonata nº 28 em ré menor - 2:54
- 3 Sonata nº 34 em Mi Maior - 2:52
- 4 Sonata nº 37 em mi menor - 3:19
- 5 Sonata nº 46 em Sol Maior - 2:13
- 6 Sonata nº 50 em sol menor - 2:52
- 7 Sonata nº 68 em lá menor - 4:45
- 8 Sonata nº 78 em Si bemol Maior - 5:42

Francisco de Lacerda (1869-1934) –

Extratos de *Trente-Six Histoires pour Amuser les enfants d'un artiste*

- 9 Les oiseaux qui s'en vont pour toujours - 1:04
- 10 La pie volée - 0:56
- 11 Le ramier blessé - 1:03
- 12 Le coq et son ombre - 0:53
- 13 Aux noces des Paons - 2:39
- 14 Le canard qui a mangé des grenouilles - 1:03
- 15 Maître Corbeau (I) - 1:26
- 16 Tourterelles - 2:01
- 17 La levrette russe - 1:17
- 18 Mon chien et la lune - 1:58
- 19 Singes... - 0:42
- 20 Anacletto, le simple - 1:02
- 21 Quand le bêtes ont froid - 1:00
- 22 La Pieuvre - 1:06
- 23 Oraison dominicale des castors - 1:19
- 24 Complaintes de la chèvre - 1:19

- 25 Le reveil de la marmotte - 1:03
- 26 Chant et danse nuptiale des morses - 0:38
- 27 Litanies pour le bêtes malades - 0:53
- 28 La chanson des pingouins - 0:33
- Fernando Lopes-Graça (1906-1994) –**
Extratos de *Viagens na minha terra*
- 29 Procissão de Penitência em São Gens de Calves - 3:04
- 30 Na Romaria do Senhor da Serra de Semide - 1:25
- 31 Noutros tempos a Figueira da Foz dançava o Lundum - 2:00
- 32 Em Alcobaça dançando um velho Fandango - 1:37
- 33 Em Ourique do Alentejo, durante o S. João - 2:42
- 34 Em S. Miguel d'Acha, durante as Trovoadas, Mulheres e homens cantam o Bendito - 1:55
- 35 Em Terras do Douro - 1:08
- 36 Em Silves já não há moiras encantadas - 1:02
- 37 Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca - 1:20
- 38 Em Monsanto da Beira, apanhando a margaça - 1:31
- 39 Os adufes troam na romaria da Senhora da Póvoa de Val-de-Lobo - 1:37

Jorge Peixinho (1940-1995)

- 40 Villalbarosa - 5:11

CRÉDITOS DAS FAIXAS DOS CDs:

Carlos Seixas: De Rode Pomp, Gents Muzikaal Archief vol. 22, Catalogusnummer: RP/GMA 042, Bélgica. Gravação realizada em Janeiro de 2002 na Capela Saint-Hilarius em Mullem, Bélgica. Engenheiro de som: Johan Kennivé.

Francisco de Lacerda: De Rode Pomp, Gents Muzikaal Archief vol. 5, Catalogusnummer: RP/GMV 992, Bélgica. Gravação realizada em Fevereiro de 1999 na Capela Saint-Hilarius em Mullem, Bélgica. Engenheiro de som: Johan Kennivé.

Fernando Lopes-Graça: Portugaler, Lisboa, Portugal. Gravação realizada em Junho de 2003 no Teatro José Lúcio da Silva em Leiria, Portugal. Direcção de gravação: Paulo Jorge Ferreira.

Jorge Peixinho: Labor Records, New York, NY, USA. Gravação realizada em Agosto de 1996 na Sala Bulgária em Sófia, Bulgária. Engenheiro de som: Atanas Baynov.

Masterização: Sun Trip – São Paulo.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série Documentos

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2011

