

O E S S E N C I A L S O B R E

Viana da Mota

Bruno Caseirão

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

O ESSENCIAL SOBRE

Viana da Mota

O E S S E N C I A L S O B R E

Viana da Mota

Bruno Caseirão

***No Norte a poesia tem vida
No Sul a vida tem poesia***

Viana da Mota, *Diários*
(1883-1893), 715

***[...] a Pátria [...] que está metida
[...] na rudeza
Duma austera, apagada e vil tristeza.***

Camões, *Os Lusíadas*
(X, 145), 476

***Para que a velhice te poupe
Hás de querer bem aos outros,
Ajudar a muitos, ser útil a todos.
Assim te livrarás da destruição.***

Goethe, *Sprüche*

(Epígrafe colocada por Viana da Mota na sua biografia de Franz

Liszt, *Vida de Liszt*.)

Agradecimentos

Adriana Delgado Martins | Alfredo Magalhães Ramalho | Biblioteca Nacional de Portugal (Serviço de Música) | Elvira Archer | João Barrento | João Costa Ferreira | João Paulo Santos | José Brandão | Maria João Albuquerque | Maria Mafalda Viana | Maria Luísa Figueira | Luísa Cymbron | Sílvia Sequeira | Zeferino Coelho

Índice

- 11 **Prólogo**
- 17 **Do nascimento em São Tomé e Príncipe, da infância entre Colares e Lisboa, a uma sólida formação em Berlim [1868-1893]**
- 31 **Um pianista virtuoso internacional com uma dimensão de compositor nacional [1893-1918]**
- 71 **O esforço hercúleo para aproximar Portugal dos grandes centros europeus [1918-1948]**
- 93 **Epílogo**
- 97 **Produção musical**
- 105 **Produção literária e ensaística**
- 107 **Gravações e discografia**
- 111 **Bibliografia**

Prólogo

Provavelmente o mais eminente entre os alunos de Liszt.¹

Um modelo de probidade profissional, um trabalhador e um estudioso sempre ávido de superar-se a si próprio, procurando constantemente, apaixonadamente, penetrar mais fundo nos segredos, nos problemas técnicos e estéticos da sua arte... pela cultura e ilustração intelectual, um homem superior, um tipo de artista-humanista raro.²

José Viana da Mota foi não só um dos maiores pianistas do seu tempo, como também um dos maiores artistas portugueses de que há memória, feitos que, por si só, lhe garantem um lugar cimeiro

1 Sacheverell Sitwell, p. 373.

2 Fernando Lopes-Graça, *Obras Literárias. Opúsculos* (3), pp. 57-58.

no *Partenon* da arte Ocidental. Se nos detivermos nos diversos domínios da sua atuação ficaremos surpreendidos, não só pelo alcance do seu legado, como pelo quanto o nosso País ainda lhe deve.

Seguramente que evocar o «essencial» de tão grande artista é destacar o extraordinário pianista, comparado e elogiado como um novo Anton Rubinstein, portanto como alguém que cedo se destacou pelo absoluto domínio técnico do instrumento, a par com uma rara preparação teórica e cultural, de uma constante procura do equilíbrio *clássico* entre *forma* e *conteúdo*³, que o levaram mesmo a ser considerado, porventura por corresponder ao que Alfred Brendel define como pianista-filósofo⁴, como artista *goetheano*⁵.

Em Viana da Mota tudo era pensado, ponderado e amadurecido⁶ para que, no recital ou concerto, se desse aquilo a que Santiago Kastener apelidou de *memorável acontecimento espiritual*⁷, e foi, aliás, o que esteve na origem de interpretações consideradas modelares de algumas das principais obras da literatura pianística, como aquelas da *Sonata em Si menor* de Liszt, seguramente um dos primeiros pianistas, mesmo no plano internacional, a incluí-la

3 João Freitas Branco, *Viana da Mota: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obras*, p. 98, e Christine Wassermann Beirão, *Glosas*, n.º 17, pp. 4-5.

4 Alfred Brendel, *The Veil of Order, Conversations with Martin Meyer*, p. 72.

5 João Freitas Branco, p. 53, e Fernando Lopes-Graça, *Viana da Mota, artista goetheano*, pp. 31-35.

6 João Freitas Branco, p. 80 e pp. 92-93.

7 João Freitas Branco, p. 101.

amiúde nos seus recitais, das Sonatas *Op. 106* e *Op. 111* de Beethoven, ou de *Noites nos Jardins de Espanha* de Falla.

Ainda hoje, nas escassas gravações que nos deixou, somos surpreendidos pela modernidade das suas interpretações, em obras como a *Polaca Heróica Op. 53* de Chopin, ou a *Dança Macabra* de Liszt.

Não sendo o precursor, Viana da Mota foi um dos primeiros músicos de exceção a realizar ciclos temáticos de piano e, porventura, o primeiro a fazê-lo, de forma continuada, fora da Europa. Neste âmbito, destacam-se o que o próprio designou por «Concertos Históricos», realizados na Alemanha, no Wigmore Hall em Londres, em Buenos Aires e, de uma forma muito saliente, em 1927, ano em que, de forma a assinalar o centenário do desaparecimento de Beethoven, executou, no Conservatório de Lisboa, a integral das suas trinta e duas sonatas para piano⁸.

Enquanto compositor, teve um papel determinante no surgimento do nacionalismo musical português. Fê-lo, quer através da inclusão de motivos populares nas suas obras, quer pela inspiração nessa figura que lhe foi tutelar, Camões, o qual esteve na génese da sua única sinfonia, intitulada *À Pátria*, a primeira sinfonia pós-Liszt e programática em Portugal, revelando uma clara influência da literatura e da poesia.

8 Alfred Brendel refere Viana da Mota como um dos precursores do feito de tocar o ciclo das sonatas de Beethoven em público. David Dubal, *Reflections from the Keyboard, The World of the Concert Pianist*, p. 79.

Viana da Mota foi um dos pedagogos mais solicitados do seu tempo. Lecionou os cursos superiores de piano no Conservatório Stern em Berlim, e a classe de virtuosidade no Conservatório de Genebra. Em Portugal, a sua ação pedagógica fez-se sobretudo sentir na Reforma do Conservatório Nacional de Música, em 1919, bem como na fundação, à semelhança do que tinha acontecido na Alemanha com Liszt e Bülow, da *moderna escola* de interpretação pianística. Esta, a partir de uma geração inicial de alunos, que incluiu Luís e Helena Sá e Costa, Evaristo Campos Coelho, Fernando Lopes-Graça, Maria da Graça Amado da Cunha e José Carlos Sequeira Costa, prolongou-se durante o século XX até aos nossos dias, perpetuando o seu legado através de pianistas como Maria João Pires, Artur Pizarro ou Pedro Burmester.

Colaborador das mais conceituadas revistas alemãs, tanto no âmbito da pedagogia do piano, como no da divulgação e estudo do *Drama Musical* wagneriano, do qual era considerado um profundo conhecedor, Viana da Mota fez parte da equipa editorial da edição completa da produção musical de Franz Liszt⁹. Também no campo da musicografia deixou uma valiosa contribuição para uma melhor compreensão de compositores como Beethoven, Wagner e Liszt.

Artista admirado e respeitado pelos seus pares, foi durante algumas décadas o músico português

9 Edição ainda hoje parcialmente disponível, tanto nessa editora como na editora norte americana Dover.

mais internacional. Com efeito, acabou por ser um verdadeiro embaixador espiritual do nosso País, amigo e correspondente de algumas das mais notáveis figuras da música e do pensamento musical da sua época, como Isaac Albeniz, que lhe dedicou a extraordinária e difícil obra *La Vega* e de Ferruccio Busoni. Conviveu ainda com personalidades como Cosima e Siegfried Wagner, Richard Strauss, Jean Sibelius ou Albert Schweitzer.

Pianista da Corte de Saxe-Coburgo-Gota, foi condecorado Cavaleiro da Legião de Honra pelo Estado Francês, pelos estados alemão, espanhol, belga e pela Cruz Vermelha alemã. Em Portugal, recebeu a Ordem Militar de Cristo e no âmbito da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, foi inicialmente condecorado Comendador durante a monarquia e, ainda, Grande-Oficial na Primeira República, vindo mesmo a receber a Grã-Cruz, aquando da sua jubilação enquanto diretor do Conservatório Nacional, em pleno Estado Novo.

Viana da Mota sentia como dever moral partilhar a sua paixão, conhecimento e sabedoria pela música. Nesse sentido, esteve não só na origem de instituições musicais, como também assumiu a direção da Orquestra Sinfónica de Lisboa, onde dirigiu em primeira audição algumas das obras centrais do repertório sinfónico.

A formação de grande rigor, essencialmente alemã, era complementada por uma sede de saber, de conhecimento multidisciplinar e rara sensibilidade, porventura mais latina. Artista superior de grande abrangência intelectual, inserido no cerne da Europa cultural e musical do seu tempo, Viana da Mota afirmou um dia que «a arte liberta sem embargo dum ordenamento transmutado em poesia»¹⁰.

Compreender Viana da Mota é apreender uma parte muito significativa da música europeia, mas é sobretudo entender o cerne da evolução musical em Portugal. O seu múltiplo legado, essencialmente enquanto pianista, pedagogo e compositor, ecoa (ainda nos dias de hoje) na qualidade de grandes pianistas portugueses, os quais acabam por estar relacionados com a «Escola» de piano por ele criada, até por, no domínio da criação musical, ter anunciado a máxima «encontrar um Camões Músico»¹¹, que tem iluminado gerações e gerações de compositores portugueses.

10 João Freitas Branco, p. 105.

11 Fernando Lopes-Graça, *Obras Literárias. Opúsculos (3)*, pp. 63-64.

Do nascimento em São Tomé e Príncipe, da infância entre Colares e Lisboa, a uma sólida formação em Berlim [1868-1893]

José Viana da Mota nasceu em São Tomé e Príncipe a 22 de abril de 1868, filho de José António da Mota [c. 1834/35-1911], formado em farmácia pela Universidade de Coimbra, e de Inês Joaquina de Almeida Viana [1852-1939], filha de Sebastiana de Almeida Viana, prima direita do famoso primeiro Barão de Água-Izé, abastado proprietário nas ilhas do Príncipe e São Tomé¹².

Tendo vindo para Portugal com menos de dois anos, por motivos de saúde do pai¹³, Viana da Mota

12 Jorge Pamplona Forjaz e José Francisco Noronha, *Genealogias de São Tomé e Príncipe: Subsídios*, pp. 593-602.

13 Christine Wassermann Beirão e José Manuel Beirão, *José Vianna da Motta, 50 Anos depois da sua morte 1948-1998*, p. 31.

passou parte da infância em Colares¹⁴, mudando-se com a família para Lisboa em janeiro de 1875, depois do seu pai, perante o talento musical que o filho cedo revelou, ter sido aconselhado a levá-lo à corte.

Na ocasião, ainda em 1874, foi ouvido pelo Rei D. Fernando II e pela Condessa d'Edla, recebendo a promessa de apoio para assim poder estudar no Conservatório Real, onde ingressou, como mencionado, antes de completar sete anos. Aí, estudou piano com Joaquim Francisco de Azevedo Madeira e harmonia com Francisco de Freitas Gazul, concluindo o curso de piano com apenas 13 anos. Ainda nesse mesmo ano é publicada a sua marcha para piano intitulada *Triunfo e Glória*.

Tal como todas as crianças prodígio, também Viana da Mota, aos 7 anos de idade, aquando do ingresso no Conservatório, seguramente inspirado nas partituras que o pai ia adquirindo¹⁵, compunha já obras para piano, entre as formas mais usuais na época, como valsas, mazurcas, polcas ou galopes.

14 Sobre as memórias de Viana da Mota, acerca da sua infância ler a entrada de 4 de Maio de 1890, em *Diários 1883-1893*, pp. 724-725.

15 João de Freitas Branco refere que o pai de Viana da Mota era amigo do padre de Colares. Havendo a necessidade de retirar um harmónio da igreja, por esta ser muito húmida, José António Mota ofereceu-se para guardar o instrumento em casa, mandando vir de Lisboa partituras então em voga, para as poder aprender. O seu filho, mostrando qualidades musicais inatas, ouvia as obras tocadas pelo pai, conseguindo reproduzi-las com grande facilidade no referido harmónio. João Freitas Branco, p. 105.

Estas obras de infância, dedicadas a familiares ou mecenas (algumas foram inclusivamente publicadas), revelam-nos o ambiente musical de uma sociedade burguesa do Portugal oitocentista, algo ilustrada, que, mesmo estando afastada dos principais centros musicais europeus, acabava por ser influenciada por estes, até pela forte implementação em Portugal da ópera italiana, no Teatro de São João no Porto e, muito particularmente, no Teatro de São Carlos. Estes dois teatros, trabalhando em «rede» com os principais teatros italianos da época, acabavam por alimentar o circuito da venda de instrumentos e partituras.

O jovem Viana da Mota não era indiferente a esta influência operática italiana, como aliás os próprios títulos de certas obras de juventude revelam — *Fantasia brilhante sobre motivos da ópera de Carlos Gomes. Op. 34* ou *Fantasia sobre a ópera de Meyerbeer O Roberto Diabo, Op. 42*.

Este paradigma de educação musical levava a que as crianças-prodígio compusessem desde tenra idade para o seu instrumento e que as obras compostas fossem acompanhando, em grau de complexidade, dificuldade e virtuosismo, o processo de crescimento do jovem músico. Viana da Mota não foi exceção e é nesse âmbito da confirmação do jovem virtuoso do piano, que assistimos ao surgimento de um compositor de maior envergadura.

Com estas primeiras obras iniciou-se aquele que podemos designar como primeiro período criativo, no qual, a par com um domínio do piano, Viana da Mota revela uma rara capacidade de «invenção» e imaginação musicais, que ainda hoje surpreendem pela audácia, pela tentativa de exploração de técnicas de composição, de escrita pianística e até mes-

mo de estrutura programática, como é exemplo *Les Inondations de Murcie, Scène caractéristique Op. 28*, composta em 1879, quando tinha apenas 11 anos.

Até 1882, ano da sua partida para a Alemanha, comporá cerca de cinquenta peças para piano. Estas obras refletem não só as tendências em moda na época, como a utilização de certas técnicas pianísticas então em voga, ainda que desfasadas temporalmente em relação à Europa central. Exemplo disso é a inclusão da denominada «terceira mão» de Thalberg, surgida na década de vinte do século XIX, que Viana da Mota emprega na *Grande fantasia triomphale sur l'hymne de Sa Majesté le Roi Don Ferdinand II Op. 48*, composta aos seus 13 anos.

Conclusão do Curso de Piano e a despedida de Lisboa

Em 1880, Viana da Mota realizou os exames de Instrução Primária no Liceu Nacional de Lisboa e o 5.º ano de piano no Conservatório Real. Um ano mais tarde, em agosto de 1881, concluiu com louvor os exames do 6.º e 7.º anos de piano. Este feito reveste-se de especial valor, pois os dois exames, com programas diferentes, sendo o último deles de conclusão do curso de piano, foram realizados à distância de apenas dois dias, revelando bem o talento, a determinação e capacidades raras do jovem músico.

Já antes, em março desse mesmo ano, Viana da Mota tinha realizado o seu primeiro concerto no Salão Trindade, ao qual assiste a grande pianista Sophie Menter, considerada a melhor aluna de Liszt. Impressionada pelo talento, recomenda-lhe que estude em Berlim,

no recém-criado Conservatório Scharwenka, com o próprio Xaver Scharwenka, personalidade de grande relevo na Alemanha, não apenas enquanto pianista mas também enquanto compositor. Anos mais tarde, já Viana da Mota era seu aluno em Berlim, Scharwenka viria a receber o título de Professor da Corte.

Berlim, um longo e prodigioso período de formação

A 27 de setembro de 1882, tendo-lhe sido concedida uma bolsa de estudos régia, Viana da Mota parte com o pai para a Alemanha. Em Berlim inscreveu-se no Conservatório Scharwenka, hospedando-se na pensão de estudantes do Dr. Doebbelin e ingressando, ao que tudo indica, numa escola privada de nível secundário pré-universitária¹⁶.

16 Vários estudiosos da vida e obra de Viana da Mota, como João de Freitas Branco, Elvira Archer e Christine Wassermann Beirão, referem que este terá frequentado, em Berlim, paralelamente ao Conservatório Scharwenka, uma escola secundária privada. No entanto, pela leitura dos *Diários (1883-1893)* apercebemo-nos de que, se inicialmente Viana da Mota refere que estuda numa «escola», mais tarde «liceu» e «Gymnasium», correspondendo esta à designação alemã para liceu, não fica claro que tipo de instituição terá frequentado, sabendo-se que o tipo de formação que afirma ter recebido, aponta claramente para uma aprendizagem de elevada qualidade, humanista e mais de acordo com os objetivos do liceu. Este facto é relevante pois demonstra que, quando chegou a Berlim, mesmo mal dominando o alemão, isso não o impediu de desenvolver e adquirir uma formação global de grande qualidade, permitindo-lhe tornar-se músico profissional.

Logo no início do ano seguinte, a 29 de janeiro de 1883, participa numa audição de alunos no Conservatório, na qual toca, sob a direção do seu professor, acompanhado pela Orquestra Filarmónica de Berlim, o *Konzertstück Op. 79* de Weber¹⁷. A crítica compara-o a Mozart.

Conhece então Margarethe Lemke, figura cultural e literária com influência em Berlim, que não só o fascinou, como terá uma ação marcante, se não mesmo determinante, no desenvolvimento do seu *Sein*, da sua formação artística e cultural global. Dela dirá mais tarde, em *Música e Músicos Alemães*, que tinha uma «rara cultura artística e intelectual». Será também através da «tia» Lemke que conhecerá a sua sobrinha, igualmente de seu nome Margarethe, com quem se veio a casar a 14 de outubro de 1897¹⁸.

17 João Freitas Branco, p. 188, e Christine Wassermann Beirão e José Manuel Beirão (1998), p. 32.

18 A relação desenvolvida entre Viana da Mota e as duas Margarethe Lemke, tia e sobrinha, é de grande cumplicidade. Através dos *Diários* apercebemo-nos da evolução da mesma ao longo de uma década. Com o passar dos anos, Margarethe Lemke (tia) irá desempenhar o papel de «mãe» alemã de Viana da Mota, tendo-lhe este uma grande devoção e dependência. Já Margarethe Lemke (sobrinha), começa por ser identificada como «sobrinha». Posteriormente, devido à diferença de idades entre ambos, sendo ele mais novo 10 anos, passa a denominá-la por «tia Gredel» e, só mais tarde, por «irmã», «maninha» ou simplesmente «Gredel». Acabariam por casar em 1897. Após a sua morte, Viana da Mota casaria com Irma Harden, também este um casamento curto e conturbado, divorciando-se em 1911. Por último, em 1912, casa com Berta de Bivar, igualmente um casamento algo infortunado, terminando em divórcio em 1922. Desta última relação nasceram as suas duas filhas, Leonor em 1912, e Inês, um ano mais tarde.

Durante o período de aprendizagem no Conservatório em Berlim, Viana da Mota estudou, a par das aulas de piano com Xaver Scharwenka, história da música com Friedrich Wilhelm Langhans, contraponto com Albert Becker, teoria e composição com Philipp Scharwenka e italiano com Martin Röder. A partir de 1884, paralelamente a Xaver Scharwenka, teve algumas aulas de piano com Carl Schuler, cuja interpretação do Quinto Concerto para piano de Beethoven o tinha impressionado.

Em outubro de 1884, não obstante o interesse em desenvolver uma formação com caráter nitidamente de feição humanista (a qual começará progressivamente a intensificar-se e a nortear muitas das suas opções futuras, com a aprendizagem de grego, latim, francês, inglês e italiano), o músico português foi aconselhado, por Xaver Scharwenka, a deixar a escola, para assim se poder focar inteiramente na aprendizagem artística.

Viana da Mota revelou, desde a chegada a Berlim, não só uma vontade férrea de desenvolver e afirmar o seu talento, como um grande fascínio pela cultura alemã. Rapidamente ingressa na vida cultural berlinense, desenvolvendo amizades e hábitos que permanecerão por muitos anos, como o de passar as férias de verão num local que viria a ser de sua particular predileção, Schweizermühle, ou o de, através de uma bolsa da Caixa de Auxílio dos Festivais, frequentar o Festival de Bayreuth, onde se fascinou com *Parsifal*.

Encontro em Weimar com Franz Liszt

Em 1885, influenciado e pressionado pela «tia» Lemke, Viana da Mota sentiu-se «chegado

a um ponto morto, precisava de arejar, mudar de direção»¹⁹ em relação ao seu professor de piano Xaver Scharwenka. Com o auxílio da mãe e da Condessa d'Edla, com o argumento de que o rei D. Fernando II queria que o jovem músico estudasse com Liszt antes de regressar a Portugal, consegue persuadir Scharwenka a frequentar o mítico curso de verão, entre julho e setembro, que o grande músico húngaro realizava anualmente em Weimar.

As sessões realizavam-se na moradia que Liszt ocupava nos jardins do Hofgärtnerrei, ficando preservadas nas diversas memórias dos alunos que as frequentaram. Entre eles, o próprio Viana da Mota, que delas dará conta nos seus *Diários* de juventude, em *Música e Músicos Alemães* e no capítulo «Últimos discípulos» da biografia que dele escreveu, intitulada *A Vida de Franz Liszt*, publicada no final da vida em 1945.

Entre os mais conhecidos relatos dessas sessões contam-se os de August Göllicherich²⁰. É através dele que se conhece um episódio que nos revela a autoconfiança do jovem Viana da Mota que, pelo contrário, era tido por muitos como tímido. Mas este, de facto, pelo que nos indica aquele testemunho, não se sentindo atemorizado pela figura de Liszt, seguro do seu duplo talento, enquanto pianista e compositor, interpretou, a 24 de junho de 1885, as suas obras *Barcarola Op. 1* e *Fantasiestück Op. 2*²¹.

19 José Viana da Mota, *Música e Músicos Alemães*, p. 41.

20 August Göllicherich, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886*.

21 August Göllicherich, p. 100.

A estadia em Weimar seria determinante para o seu desenvolvimento artístico, não só pelo reconhecimento de Liszt, pelo gesto simbólico de este lhe ter beijado a testa em sinal de aprovação²², replicando o episódio no qual décadas antes também Beethoven tinha beijado a testa do jovem Liszt²³, como pelo facto de ter convivido e privado durante semanas com alguns dos mais influentes alunos de Liszt, seus verdadeiros pares. Entre eles contavam-se Emil von Sauer, Frederic Lamond, Arthur Friedheim, Moritz Rosenthal, Alexander Siloti, Bernhard Stavenhagen e Conrad Ansorge, os quais, tal como ele próprio, desenvolveram importantes carreiras musicais internacionais.

Também no domínio da composição musical a permanência em Weimar se revelou de grande importância, pois Viana da Mota aproveitou esta viagem para ter aulas com Carl Müllerhantung na Villa Agathe, mesmo ao lado da casa de Liszt.

O encontro com Müllerhantung, a par com o de Wolfrum em Heidelberg, embora sendo este ligeiramente posterior, levou-o, como o próprio reconhece em *Música e Músicos Alemães*²⁴, a dedicar-se ainda mais à composição, nomeadamente com a criação e publicação de várias canções (*Lieder*)

22 «Despedi-me de Liszt em Setembro de 1885, pedindo-lhe licença para o ir encontrar em Roma no ano seguinte. ‘Pois venha’, disse-me ele, e deu-me o costumado beijo, sem eu poder pressentir que era o último que recebia do venerado mestre». José Viana da Mota, *Vida de Liszt*, p. 244.

23 Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847 [Vol. I]*, pp. 84-85.

24 José Viana da Mota, *Música e Músicos Alemães*, p. 41.

dedicadas à sua futura mulher Margarethe Lemke e de quatro obras, segundo géneros mais académicos e clássicos, como *a sonata em ré menor para piano* (1885), a extraordinária abertura orquestral *Inês de Castro* (1886), um *quarteto de cordas* (1887-1888) e um *trio com piano* (1888-1889).

Foi nesta época que Viana da Mota, como forma de demarcar as obras compostas na infância daquelas do período da juventude e idade adulta, reinicia, com a *Barcarola Op. 1* (ca. 1884), prosseguindo com *Fantasiestück Op. 2* (ca. 1884), a renumeração do seu catálogo musical.

Esse luminoso final de verão de 1885 precedia um outono que seria de profunda transformação. Com apenas 17 anos, naquele que foi o seu último concerto enquanto aluno de Xaver Scharwenka e sob a sua direção, Viana da Mota foi o (único) solista num concerto com a Orquestra Filarmónica de Berlim.

Com a saída do Conservatório Scharwenka, terminava o primeiro ciclo de aprendizagem alemã. Melhor augúrio de uma grande carreira seria impossível, mesmo que esta, com a notícia de que D. Fernando II, o seu rei protetor, estava a morrer, tivesse então sido deixada por si, muito embora temporariamente, num limbo.

Viana da Mota, pesaroso, regressou a Lisboa, cidade à qual não voltara desde 1882, chegando pouco antes do falecimento do seu muito admirado mecenas, que ocorre a 15 de dezembro de 1885. Em janeiro do ano seguinte conhece o infante D. Augusto, filho de D. Fernando II, que lhe assegurou que continuaria a subsidiar os seus estudos em Berlim.

O segundo período de formação com Carl Schaeffer

Entre finais de 1885 e início de 1886 e 1889, Viana da Mota beneficiou de aulas particulares de piano com Carl Schaeffer, cantor e pianista, com quem privava desde 1884, pelo facto de este ser amigo da «tia» Lemke e professor de canto de Gredel.

Embora fosse um músico com uma relevância musical diminuta quando comparado com Scharwenka, Liszt ou Bülow, Schaeffer teve junto de Viana da Mota (como nos apercebemos pela leitura dos *Diários*, referentes à década de 1883 a 1893) uma decisiva influência na sua formação global, possivelmente só comparável à da «tia» Lemke.

Sendo seu amigo, companheiro de xadrez, introduzindo-o no universo da filosofia de Schopenhauer e Nietzsche, nos dramas musicais de Wagner, Schaeffer proporcionou a Viana da Mota um vasto conhecimento da literatura musical operática, da música e canção de câmara (*Lied*), as quais foram complementadas com a coral sinfónica, adquirida pelo facto de Gredel frequentar a Sing-Akademie em Berlim.

Se as Lemke e Schaeffer se constituíram como a «família» alemã de Viana da Mota, Berlim, enquanto centro civilizacional por excelência, com uma vasta oferta cultural e artística, foi, face a um jovem com raras capacidades intelectuais, sedento de saber e de arte, a sua cidade, o seu verdadeiro lar, tendo mesmo contribuído de forma decisiva para a sua *Weltanschauung*.

Por um período que se estende por mais de três décadas, o músico português fez parte, *lato sensu*, da evolução da vida artística e cultural alemã e da de Berlim,

em particular, o que lhe outorgou, a par do reconhecimento artístico e intelectual, uma bagagem cultural dificilmente igualável mesmo entre grandes artistas.

Hans von Bülow, O Modelo de Intérprete

Um ano após a morte de Liszt, malgrado o projeto de um segundo encontro com o grande músico que tinha falecido em Bayreuth durante o festival de 1886, Viana da Mota participou em Frankfurt, em maio de 1887, num curso²⁵ com a duração de um mês, com o grande pianista, maestro e ex-genro de Liszt, Hans von Bülow. Não obstante a fama de ser um crítico implacável e destrutivo, este tece-lhe os maiores elogios:

É um prazer encontrar um músico tão bem organizado. De todos os outros alunos de Liszt, à exceção de d'Albert, é a si que mais gosto de ouvir tocar. Realmente, fico muito contente por poder apresentar alguém que sirva de modelo de como se faz música. [...] Só o posso apresentar como modelo que os senhores devem seguir. [...] Tão maduro para a sua juventude e ao mesmo tempo sem dar ares de um sabichão presunçoso. É fenomenal. O senhor tem fogo e como sabe comeder-se — é fora do normal. O senhor é tão musical que até transforma em música o que não é musical nesta peça.²⁶

25 Theodor Pfeiffer e José Viana da Mota, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow, Two Participants Accounts*.

26 José Viana da Mota, *Diários (1883-1893)*, pp. 396-397.

Como o próprio revela em *Recordações da Vida Musical na Alemanha entre 1882 e 1914*²⁷, primeiro ensaio de *Música e Músicos Alemães*, Bülow foi o músico que provavelmente mais influenciou o seu estilo interpretativo, nomeadamente no que respeita a Beethoven.

O despontar de uma carreira internacional

A carreira internacional de Viana da Mota enquanto virtuoso concertista iniciou-se quando ele tinha apenas 20 anos, com a realização de uma primeira *tournee* europeia, em 1888, tendo então tocado com os violinistas Pablo Sarasate, em Copenhaga e Helsínquia e Tivadar Nachez, em Moscovo e São Petersburgo.

Em inícios de 1889, com o emergir dos compromissos profissionais, terminava o período formativo com Carl Schaeffer, o que não significa que a avidez do músico português por um constante aperfeiçoamento, a sua verdadeira marca de água, tivesse diminuído. Em julho de 1891, a título de exemplo, iniciou aulas de direção de orquestra com Philipp Wolfrum, personalidade de grande influência em Heidelberg, quer enquanto professor na universidade, quer enquanto fundador da Sociedade Bach. Foi também em Heidelberg que, a 2 de julho de 1892, dirigiu pela primeira vez em público.

Nessa época, como parte desse percurso de profissionalização, Viana da Mota acompanhou

27 José Viana da Mota (1947), vol. I, pp. 11-87.

ativamente algumas das melhores cantoras alemãs. Entre elas, Amalie Joachim, a grande cantora alemã dessa época, mulher do grande violinista Joseph Joachim, amiga de Clara Schumann e Johannes Brahms. Este encontro marcou-o profundamente do ponto de vista da interpretação musical²⁸. Outra cantora que acompanhou, numa *tournee* de dezoito recitais, foi Hermine Spies, também ela amiga de Brahms e para quem este, além de a ter acompanhado ao piano, compôs alguns *Lieder*.²⁹

28 Viana da Mota ficou muito impressionado quando esta lhe disse «não se tem que arranjar nada de misterioso para lá pôr, mas sim tirar da obra o que está dentro dela». José Viana da Mota, *Diários 1893-1893*, p. 707.

29 Viana da Mota também compôs *Lieder* para esta cantora, nomeadamente, os *Fünf Lieder Op. 5*.

Um pianista virtuoso internacional com uma dimensão de compositor nacional [1893-1918]

O ano de 1893 foi de grande importância para Viana da Mota. Os recitais, concertos e *tournées*, intensificaram-se um pouco por toda a Europa, tendo assim regressado triunfalmente a Portugal. O jovem pianista permanece em Lisboa entre março de 1893 e novembro de 1895, ausentando-se apenas para realizar duas viagens a Paris, também com grande sucesso, sobretudo pelos contactos estabelecidos e pelos elogios recebidos de Charles Lamoureux, Louis Diémer e Saint-Saëns.

Naquela que foi a primeira grande digressão no seu país, onde não tocava desde 1882, Viana da Mota realizou vinte e dois concertos, granjeando por toda a parte e junto do público, desde a família real, seus mecenas, passando pela elite cultural e musical até ao público melómano em geral, um entusiasmo e um reconhecimento que muito o surpreenderam.

Nessa ocasião, estreou em Lisboa, no Teatro Trindade, a sua *Fantasia Dramática* para piano e orquestra, obra dedicada à sua mecenas, a Condessa d'Edla. Com esta obra culminou o que podemos considerar como o seu segundo período criativo, que corresponde, *grosso modo*, às obras criadas entre 1884 e 1894. Estas refletem o intenso período de formação alemã, certamente imbuído de um romantismo ao gosto da época e espelhando as influências e ensinamentos dos vários professores com quem estudou, nomeadamente utilizando os cânones e formas musicais clássicas como a sonata e o quarteto.

Inclusivamente, o espírito da grande tradição criada por Liszt que as trespassa contém em si, como veremos, o germen do seu terceiro e último período criativo, aquele que podemos caracterizar pela introdução de um nacionalismo musical português.

Tanto a *Abertura Inês de Castro*, como a *Fantasia Dramática* se inserem claramente, segundo Teresa Cascudo³⁰, no âmbito da música programática de raiz *lisztiana*. A primeira, na trágica passagem do Canto III de *Os Lusíadas*, na qual Viana da Mota, através de um expressivo crescendo de tensão dramática, desenvolve uma inspirada caracterização das personagens de D. Inês, D. Pedro e do Rei D. Afonso IV. Já a *Fantasia*, encerra um «programa» no âmbito de um nacionalismo de cariz sebastianista, no qual se procura representar a libertação da tirania e da angústia pela mão de um Rei salvador,

30 Teresa Cascudo, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, p. 823.

o que acaba por revelar que Viana da Mota, como centro de *portugalidade* artística, mesmo antes do apelo do nacionalismo musical, terá sentido o da obra poético-literária de Luís Vaz de Camões.

Viana da Mota, iniciador do nacionalismo musical português

«Tem que ser nacional, mas também tem que ser arte.»³¹

Entre 1893 e 1908 emergem as obras que podemos considerar como o legado «essencial» de Viana da Mota enquanto compositor. Referimo-nos à introdução do nacionalismo musical em Portugal³²,

31 Fernando Lopes-Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas I*, p. 51.

32 O Conceito de *nacionalismo musical* é bastante complexo e abrangente. Nesse sentido, embora exista unanimidade em considerá-lo como um processo dinâmico de identificação cultural com uma nação e as qualidades nacionais, as teorias modernas sobre a explicação deste fenómeno, além de divergirem entre si, encontram-se em constante evolução, discordando não só quanto a uma definição generalizadora, como aos limites da sua ação e influência. O *nacionalismo musical* em questão, no âmbito da produção musical de Viana da Mota, é o que surge em finais do século XVIII, em que a música popular, tradicional ou «folclórica», no sentido de representar a voz «autêntica» de um povo, começou a ser incorporada nos principais géneros e formas musicais eruditas. O que começou de forma algo ténue em Schubert, e de forma mais evidente em Chopin, evoluiu até ao famoso Grupo dos Cinco, do novo nacionalismo musical russo, encabeçado por César Cui, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov

o qual tem de ser compreendido como fruto da ligação emocional do compositor ao seu país, pois não obstante viver em Berlim desde finais de 1882, Viana da Mota, como nos revelam as cartas publicadas referentes às estadias em Portugal³³, manteve sempre uma relação próxima com o seu país, a sua família nuclear, pais e irmãos, que inclusive ajudava a sustentar financeiramente, bem como amigos próximos, como António Arroio e Jaime Batalha Reis.

Este «sentir» nacionalista surge como a «previsível» confluência do ambiente de reação ao Ultimato britânico, que se vivia em Portugal, ocorrido em Janeiro de 1890, com a formação humanista de grande abrangência e a propensão literária de Viana da Mota.

Mesmo antes do período do regresso mais demorado a Portugal, entre 1893 e 1895, a partir de 1888, já Viana da Mota tinha começado a revelar uma crescente preocupação com a música de cariz nacional, problemática em que, surpreendentemente, manifesta uma grande coerência, pois entre

e Alexander Borodin. A partir destes, o *nacionalismo musical* começou a ser encarado, no seio da Música Ocidental, como uma corrente musical verdadeiramente internacional contra a hegemonia da música alemã, sendo perfilhado por compositores como Edvard Grieg, Isaac Albéniz e Enrique Granados, os quais de formas distintas e individualizadas, procuraram compor música que, inserindo-se na grande tradição do que se designa por Música Ocidental, evidenciasse características musicais facilmente identificáveis com o país de origem do compositor.

33 José Viana da Mota, *Correspondência com Margarethe Lemke 1885-1908*.

1888-1889 e 1940, delimitações cronológicas referentes a escritos sobre este tema, não se perspetiva uma grande alteração sobre o seu pensamento e «idealização» de uma «música nacional».

Neste âmbito, a primeira referência surge numa entrada nos *Diários*, a 2 de julho de 1888, em que o jovem músico revela que queria fazer uma ópera cantada em português, sendo o tema a figura de Vasco da Gama:

Veio-me à mente a ideia de uma ópera nacional portuguesa «Vasco da Gama». Realmente é inacreditável que todas as outras nações, à exceção de Portugal, Espanha (Inglaterra?), cantem as óperas na sua respetiva língua: Portugal e Espanha mandam vir artistas de Itália para ouvirem uma língua que só poucos percebem.³⁴

Um ano mais tarde, em 1889, regressa a esta questão, expondo então de forma mais argumentativa o seu pensamento:

Tive que meditar muito sobre «música nacionalista». Colecionar melodias existentes, ordená-las e harmonizá-las como fizeram Brahms, Dvorak, Sarasate, etc. Isso tem algum valor artístico. É só interessante sob o ponto de vista literário. Verter conteúdo e colorido nacionais nas formas musicais conhecidas, como Gade, Svendsen, Grieg e outros já é mais;

34 José Viana da Mota (2015), p. 535.

contudo aqui, o elemento nacionalista sofre uma violência, sendo obrigado a entrar numa nova forma. Em contrapartida, encontrar uma nova forma, na qual a respetiva Vida popular se reflita exatamente, usando então também melodias populares, isso parece-me unir ambos os polos. E, nesse sentido, as rapsódias húngaras de Liszt, sobretudo a grandiosa epopeia «Hungaria», apresentam um modelo ainda não alcançado. Mesmo o magnífico *Divertissement hongrois* não me parece perfeito sob este ponto de vista. Só tem valor musical, falta-lhe o verdadeiro colorido nacional; conquanto Schubert tenha elaborado os seus temas com tanta fidelidade ao modelo de origem, na realidade, ficou uma cópia. Além disso, é desprovido de forma em demasia e tem um encadeamento demasiado livre, para que tenha a pretensão de ter significado como obra de arte.³⁵

Décadas passadas, em 1933, como que em retrospectiva, o próprio Viana da Mota afirmaria em carta a Fernando Lopes-Graça que, embora a memória o atraçoasse relativamente a datas de composição de algumas obras, já antes de 1893 lhe havia surgido um ímpeto de compor obras de carácter nacional:

Antes de vir a Portugal em 1893 já tinha escrito uma Rapsódia sobre motivos portugueses, mas depois de passar alguns meses aqui é que

35 José Viana da Mota (2015), p. 607.

comecei a escrever peças originais no caráter popular: *A Cantiga de Amor*, a *1.ª Chula*, a *Valsa Caprichosa*, o *Vito*. Todos os motivos destas peças são originais, mas há muita gente que os julga populares. Foram escritos entre 1894 e 96. Em 96 escrevi a sinfonia à *Pátria* em cujo *scherzo* empreguei motivos populares. Foi então também que escrevi as 6 canções com letra portuguesa. Depois de 96 escrevi a *Dança da Roda*, *Adeus minha terra*, *Chula do Douro* (1906) e os *3 improvisos* (1908 ou 9) desenvolvendo livremente motivos populares assim como a *balada* (1906) em forma de variações sobre duas melodias populares. Em 94 ou 95 escrevi ainda 5 rapsódias, das quais só se publicou a 4.^a

Creio que antes de 1893 nada se tinha feito em Portugal neste sentido. Havia algumas peças para canto com letra portuguesa de Júlio Neuparth e talvez também de Augusto Machado, mas não procuravam dar cor local.

As minhas *Cenas nas Montanhas* para Quarteto datam de 1896 ou 97 e também utilizam motivos populares (dos Açores) exceto o 2.º tema do presto que é original.³⁶

O período «nacionalista» inicia-se, *grosso modo*, em 1891, com a composição da primeira das rapsódias denominadas *portuguesas*, dedicada ao Rei D. Carlos. Trata-se de uma obra de imensa quali-

36 Fernando Lopes-Graça (1984), pp. 63-64.

dade, em que o virtuosismo pianístico de grande fôlego se funde com uma imaginação musical que surpreende pelo «atrevimento» melódico e harmónico.

Na medida em que a rapsódia, enquanto forma musical de exploração «exacerbada» das dificuldades técnicas do piano, constituía-se como o meio mais «natural» pelo qual o jovem compositor começará a compor «*obras portuguesas*», reside aqui o germen do movimento «nacionalista» de Viana da Mota. Também por essa razão, insere esta primeira rapsódia nos seus recitais em cidades na Alemanha e, aquando do seu regresso a Lisboa, no Salão Sasseti, na primavera de 1893.

Nas cinco *Rapsódias Portuguesas*, compostas entre 1891 e 1894, Viana da Mota explora uma vertente de um grande virtuosismo pianístico, aliado a um tratamento temático-musical popular de feição nacionalista³⁷, próximo do das rapsódias húngaras de Franz Liszt. Ao fazê-lo, vai no fundo ao encontro do seu próprio pensamento, expresso em 1889 nestas palavras: «verter conteúdo e colorido nacionais nas formas musicais conhecidas, como Gade, Svendsen, Grieg e outros já é mais».

Com esse primeiro ímpeto nacionalista, apercebe-se na prática de algo que tinha intuído anos antes, nestes termos: «o elemento nacionalista sofre uma violência, sendo obrigado a entrar numa

37 No manuscrito da coleção das *Rapsódias Portuguesas*, que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal, o compositor indica com grande exatidão os fados e melodias populares utilizados em cada uma destas cinco obras.

nova forma. Em contrapartida, encontrar uma *nova* forma, na qual a respetiva *Vida popular* se reflita exatamente, usando então também melodias populares, isso parece-me unir ambos os polos. [...] Mesmo o magnífico *Divertissement hongrois* não me parece perfeito sob este ponto de vista. Só tem valor *musical*, falta-lhe o verdadeiro colorido *nacional*».

Encontra a solução na composição de um conjunto de peças intituladas *Cenas Portuguesas*, um autêntico filão de verdadeiros pequenos tesouros musicais, repartidos por quatro cadernos *Op. 9*, *Op. 11*, *Op. 15* e *Op. 18*, compostos em 1893, 1905 e 1908.

Nas *Cenas Portuguesas*, Viana da Mota volta a empregar temas populares portugueses ou da sua própria autoria, procurando desenvolver a busca de um universo musical simultaneamente mais intimista e inovador, no qual, na procura da elegância, no realce de texturas e ambientes, o virtuosismo pianístico está de certa forma «encoberto». Nestas obras, é alcançado um equilíbrio mais autêntico entre um conteúdo nacionalista e a forma e tratamento musicais, os quais, não deixando de ser eruditos, sintetizam o fulgor da juventude do compositor, com o do consumado pianista e homem de cultura.

Este processo, que Viana da Mota apelidava de procura da «cor local» e do «caráter popular» português, culmina com aquela que é porventura a sua melhor obra para piano, a *Balada Op. 16*, uma síntese entre o universo de grande virtuosidade pianística das *Rapsódias* e o de maior intimidade e depuração das *Cenas Portuguesas*.

A *Balada*, composta durante as férias de verão em Rosenthal-Schweizermühle, onde também

compôs as *Cenas Portuguesas Op. 15*, revela-nos que a «inspiração nacionalista» é (por vezes) algo bem mais próximo do espírito, do que das influências dos costumes e paisagens alemãs próximas das fronteiras com a Polónia e a atual República Checa, que então o rodeavam.

A *Balada Op. 16*, na qual Viana da Mota recorre a duas melodias populares, sendo uma delas tratada em forma de variações, terá surgido, segundo António Arroio, a partir da recordação da estadia em Portugal em 1905, incluindo-se na tradição de *souvenirs* e impressões de viagens, com o simbolismo da inclusão de música nacional. Esta informação é complementada por Teresa Cascudo, segundo a qual a obra terá surgido aquando da preparação de um recital no qual Viana da Mota iria tocar as *Baladas Op. 79* de Brahms, a *Balada* de Grieg e a *Segunda Balada* de Liszt³⁸.

Pela consulta dos programas dos seus recitais, sabemos que a *Balada Op. 16* começou a ser, progressiva e amplamente, incluída com enorme sucesso junto do público e da crítica, quer enquanto obra de final de programa, quer enquanto obra extra-programa (*encore*), o que aliás aconteceu logo na célebre *tournee* de 1907. Se, numa primeira fase, a *Balada* alternou com a *1.ª Rapsódia Portuguesa*, com o passar do tempo iria verdadeiramente destroná-la.

Deste núcleo de obras inseridas no nacionalismo musical português, fazem ainda parte as *Canções Portuguesas Op. 10* sobre poemas de Almeida Garrett, João de Deus e Guerra Junqueiro.

38 Teresa Cascudo, *José Vianna da Motta, 50 Anos Depois da Sua Morte (1868-1948)*, pp. 49-63.

O segundo *Quarteto em sol maior*³⁹, do qual faz parte o segundo andamento, composto anteriormente e intitulado *Cenas nas Montanhas Op. 14*, como refere Luísa Cymbron, terá tido origem na viagem que Viana da Mota fez com Bernardo Moreira de Sá à Ilha de São Miguel nos Açores, em 1895. É de referir que o compositor afirmou⁴⁰ que tinha utilizado melodias tradicionais açorianas, sugerindo esta musicóloga que as «montanhas» contidas no título, não serão aquelas mais associadas ao ideário de Viana da Mota, como as de Sintra ou algures na Alemanha, e sim aquelas que se veem do Vale das Furnas⁴¹.

39 O segundo quarteto, intitulado *Cenas nas Montanhas*, tem um papel determinante para a compreensão da estética de Viana da Mota enquanto compositor, de como o próprio se encarava a si mesmo, da sua contribuição para a arte musical e, nesta, a nacional. Elvira Archer, cantora lírica e grande divulgadora do músico, procurou-o durante anos, encontrando a versão completa no Largo da Paz, no Porto, graças à violoncelista Madalena Sá e Costa, neta de Bernardo Moreira de Sá. Mais tarde Archer encontrou também uma carta de Viana da Mota para Bernardo Moreira de Sá, que data de 1908, e na qual o compositor afirma: «Vai-se começar a autografia da minha Sinfonia à custa dos amigos de São Paulo. O Mello é danado! Que te parece? Bastarão 100 exemplares? Agora como provei da história, apanhei apetite e vou mandar autografar por minha conta as duas últimas partes do Quarteto sob o título: *Cenas nas Montanhas*, duas peças para Quarteto. A 1.^a parte fica enterrada para sempre: não vale 10 reis.»

40 Fernando Lopes Graça, *Viana da Mota: subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, p. 65.

41 Luísa Cymbron, «*Cenas nas Montanhas: Viana da Mota nos Açores em 1895*», comunicação apresentada em «Virtuosidade e Nação: Colóquio em Homenagem a José Viana da Mota (1868-1948)», Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 26-27 de outubro de 2018, publicação em preparação.

Por último, aquela que é a sua melhor e mais importante obra, através da qual garantiu um lugar cimeiro na história da música portuguesa, a Sinfonia *À Pátria Op. 13*. Esta, claro está, tem uma forte influência da poesia portuguesa, sobretudo a de Luís Vaz de Camões, tal como as já referidas *Canções Op. 10*, compostas entre 1893 e 1895 e a cantata *Invocação dos Lusíadas*, iniciada em 1897, concluída em 1915 e revista em 1938. Esta é seguramente a sua obra de mais demorada e mais complexa gestação, merecendo aprofundamento à frente.

A Sinfonia (da) À Pátria

Composta de rompante e durante um período de grande entusiasmo do pianista e compositor pelo seu país, e deste para com ele, a sinfonia surge do ímpeto do seu regresso auspicioso a Portugal e da receção de que foi alvo por toda a parte por onde passou.

O ambiente era propício para que Viana da Mota ambicionasse ser «o compositor nacional português»⁴², sintetizando a sinfonia o «credo» de um novo espírito de criação musical de cariz nacionalista, em período de crise nacional pós o Ultimato britânico, quando a grande tradição poéticoliterária portuguesa, simbolizada numa das suas obras máximas, *Os Lusíadas*, enlaçava, através de um programa que o próprio compositor promoveu por ocasião da primeira audição

42 José Viana da Mota (2018), p. 54.

da obra em Lisboa, em 1894, no Salão Neuparth, numa redução para piano, com as técnicas de composição então em voga nos principais centros musicais e com a «forma clássica do modelo beethoveniano».

Como afirma Alexandre Delgado em *A Sinfonia em Portugal*:

Retomando tardia mas voluntariamente o exemplo de Bomtempo, a obra introduz em Portugal a forma beethoveniana numa conceção alargada, com uma linguagem influenciada por Liszt e Wagner, uma elaboração sinfónica que por instantes lembra Mahler — exato contemporâneo de Viana da Mota — e a utilização (no *Scherzo*) de temas do folclore nacional. É pois uma obra que pertence bem à sua época e em que confluem vetores diversos: a sinfonia herdada de Beethoven via Mendelssohn, Schumann e Brahms; a música programática na linha da Nova Escola Alemã; e o nacionalismo musical na linha dos russos do Grupo dos Cinco. Como quem recupera o tempo perdido, Viana da Mota reuniu numa só obra todas as tendências importantes a que a música permanecera alheia e fez uma síntese notável.⁴³

Não deixa de ser surpreendente, quiçá só explicável pelo talento de Viana da Mota e pela

43 Alexandre Delgado, *A Sinfonia em Portugal*, p. 73.

qualidade do ensino musical que recebeu na Alemanha, que, com tão reduzida produção orquestral, duas obras para piano e orquestra e a abertura *D. Inês de Castro*, ele tenha composto e orquestrado uma obra da dimensão e da qualidade da sinfonia *À Pátria*.

Numa carta escrita a Gredel, datada de 14 de julho de 1894, afirmava:

O plano: *À Pátria*, 1.º andamento. «Cesse tudo o que a Musa antiga canta, que eu canto o peito ilustre lusitano, que por mares nunca dantes navegados» etc. (*Lusíadas, Canto I*). 2.º andamento. Cena de amor. 3.º andamento. Festa do povo. 4.º andamento. Decadência e libertação.⁴⁴

Como escreve António Arroio, numa análise da obra publicada a expensas de Viana da Mota, reproduzindo muito provavelmente o pensamento do próprio compositor, na sinfonia «o autor, representando o momento de crise em que a pátria parece soçobra, fá-la ressurgir de novo para uma vida gloriosa num como rejuvenescimento da alma nacional»⁴⁵. Esta «divide-se em quatro tempos, os da forma clássica do modelo beethoveniano, tendo cada um a sua significação própria»⁴⁶.

44 José Viana da Mota (2018), p. 89.

45 António Arroio, *Amphion*, n.º 9, p. 67.

46 António Arroio, p. 67.

O elemento nacional(ista)⁴⁷ está duplamente presente, através de uma dimensão poética, com a inclusão de estrofes como epígrafes de cada um dos andamentos, retiradas de *Os Lusíadas* e do soneto *Eu cantarei de amor tão docemente* e a dimensão musical, com a inclusão de duas canções tradicionais portuguesas: *As Peneiras* de Viseu e *O Folgadoinho* da Figueira da Foz. Curiosamente, no terceiro andamento, o tema do primeiro *trio*, parecendo também ele ser uma melodia tradicional, é criação de Viana da Mota.

A sinfonia *À Pátria* foi estreada no Porto, no Palácio de Cristal, a 21 de maio de 1897, sob a direção de Bernardo Moreira de Sá⁴⁸. Inusitadamente,

47 «A distinção entre as obras em que a música tradicional é usada como elemento expressivo de realidade e aquelas em que perseguiu um objetivo nacionalista, foi assinalada pelo próprio compositor e pelo mais influente dos divulgadores e amigos de Viana da Mota, António Arroio. Viana da Mota diferenciou o uso das canções tradicionais (em obras como as *Cenas e Rapsódias Portuguesas*) da expressão do sentimento de nacionalidade, que evidenciou, quer através da utilização da língua portuguesa, quer na música programática. Nesta última seguiu o modelo das composições de Franz Liszt, que considerava correspondente ao “ideal Moderno de arte”. Esta abordagem manifestou-se em três obras escritas em 1893 e 1897: as *Canções Portuguesas* (1893-1895), a *Sinfonia à Pátria* (1894) e a *Invocação dos Lusíadas*». Teresa Cascudo, p. 823.

48 Aquando da estreia da sinfonia no Porto, António Arroio deu, uma vez mais, «voz» ao pensamento de Viana da Mota: «Gerada sob o critério da moderna escola alemã, caracterizado pela forma do *Poema Sinfónico* e por todos os processos da música expressiva; cada um [dos seus] tempos traduz uma página de emoção diversa; no 1.º tempo (*Allegro heróico*) formulou o autor a invocação às *Tágides*, contida nos versos do nosso *Épico*;

Viana da Mota não esteve presente. Ainda nesse mesmo ano a obra foi também estreada no Rio de Janeiro e seria ainda no Brasil, em São Paulo, em 1908, que seria impressa e oferecida ao compositor por um grupo de amigos admiradores.

Um Músico Intelectual com uma carreira internacional

Segundo João de Freitas Branco ⁴⁹, que muito privou com Viana da Mota e se dedicou ao estudo da sua vida e obra, por volta da sua terceira década de vida, este tinha alcançado, na Alemanha, um invulgar estatuto de músico-intelectual ⁵⁰.

Olhando para o ano de 1896, seguramente que se compreende melhor a razão desse *status*. Viana da Mota proferiu uma série de conferências ilustradas

no *Adagio* simboliza o lirismo português; no *Scherzo* pinta-nos o nosso povo numa cena de danças e cantigas nacionais; e no *Final* a página dramática da obra, descreve-nos a Decadência da pátria, a Luta na crise e o Ressurgimento resultante dessa luta». António Arroio, *Sarau Musical a Grande Orquestra, 90 Executantes sob a Regência do Sr. Moreira de Sá*, 1897.

49 João de Freitas Branco, p. 194.

50 Prova desse reconhecimento é o facto de Viana da Mota, desde 1893 até ao final da vida (1948), ter sido um artista associado à marca de pianos então mais prestigiada (C. Bechstein) a qual, tanto na Alemanha, como em Portugal, constantemente lhe disponibilizou pianos de cauda novos. Também por essa altura, iniciou a colaboração com cerca de 30 periódicos alemães, entre outros, *Musikalisches Wochenblatt*, *Die Musik*, *Der Klavier-Lehrer*, *Der Kunstwart*, *Allgemeine Musik-Zeitung* e *Neue Zeitschrift für Musik*.

ao piano em torno da tetralogia *O Anel do Nibelungo* de Richard Wagner, tocou para o Imperador Alemão Guilherme II, uma vez mais incluindo obras de sua autoria e publicou as memórias das *master classes* com Hans von Bülow⁵¹. Além disso, iniciou ainda, com a viúva deste, que o considerava como «o discípulo de meu marido que melhor o compreendeu»⁵², a publicação dos oito volumes das suas cartas, a qual só viria a estar concluída em 1906.

Por fim, realiza uma *tournée* ao Brasil acompanhado por Bernardo Moreira de Sá, dando vinte concertos.

Essas *tournées* repetiram-se com grande sucesso em 1897, 1898 e 1899. Até 1912, Viana da Mota deu dezenas de concertos em várias cidades brasileiras, abarcando um repertório de centenas de obras, interpretado normalmente de memória.

No entanto, foi à Argentina que Viana da Mota mais vezes se deslocou, nomeadamente a Buenos Aires, onde o número de recitais, cerca de sessenta, e as críticas, nos revelam o quão admirado era. A título de exemplo, refira-se o feito raro na *tournée* aí realizada, em agosto de 1907, onde terá efetuado um ciclo temático que apelidou de «histórico» por, ao longo de dez recitais, ter concretizado o ato hercúleo e prodigioso de (mais uma vez) tocar de memória cento e doze das mais importantes obras de todo o repertório pianístico.

51 *Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeiffer* (*Suplemento dos Estudos com Hans von Bülow de Theodor Pfeiffer*), obra recentemente (re)editada pela prestigiada editora Indiana University Press.

52 José Viana da Mota (1947), vol. II, p. 195.

Em 1897 inicia a colaboração com a mais prestigiada revista de música alemã, *Allgemeine Musikalische Zeitung* (*Jornal Geral de Música*) e publica em Bayreuth uma introdução ao *Parsifal*, intitulada *Zur Einführung in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal* (*Para uma introdução ao festival de consagração de palco de Parsifal de Richard Wagner*), intensificando outra das facetas pela qual será ampla e posteriormente reconhecido, a de uma intensa atividade enquanto professor, após ter iniciado a docência da Classe Superior de Piano no Conservatório Stern, em Berlim⁵³.

Viana da Mota foi, não só um dos professores mais procurados da capital alemã, como um dos mais bem remunerados, sendo inclusivamente recomendado por eminentes colegas, como Eugen d'Albert, que lhe enviava alunos⁵⁴.

Embora vivesse em Berlim desde o outono de 1882, só a 10 de janeiro de 1898 dará o seu primeiro recital nessa cidade, realizando cerca de noventa concertos, entre eles alguns com a Orquestra Filarmonica de Berlim⁵⁵.

Viana da Mota redige então as notas explicativas ao programa⁵⁶ do ciclo de quatro concertos

53 João de Freitas Branco refere os convites que Viana da Mota recebeu para lecionar em Berlim, Boston, Chicago, para além dos já referidos de Genebra e Lisboa. João de Freitas Branco, p. 114.

54 Christine Wassermann Beirão e José Manuel Beirão, p. 40.

55 Idem, p. 37.

56 Estas notas ocuparam inicialmente um suplemento de 32 páginas e foram décadas mais tarde (re)publicadas com a designação «Evolução da forma do concerto para piano com orquestra». José Viana da Mota (1947), vol. II, pp. 244-258.

em torno da evolução da forma *concerto* de Bach a Liszt, através de catorze dos mais importantes para esta formação, realizados por Ferruccio Busoni em Berlim, publicando também uma série de artigos na revista *Kunstwart*, com o título *Einige Betrachtungen über Franz Liszt (Algumas Considerações sobre Franz Liszt)*, as quais, ainda nesse mesmo ano, seriam publicadas num único folheto em Munique.

A profícua amizade e colaboração com Ferruccio Busoni

Se houve amizade e colega que marcou e impressionou Viana da Mota foi Ferruccio Busoni, em certa medida o seu alter ego. Considerava-o como o maior pianista do seu tempo e um dos maiores pianistas da história do piano. Compositor de estética revolucionária, que marcaria a transição entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, Busoni publicou em 1907 um *Esboço para uma nova estética musical*, obra de grande relevância e influência, cujo mote, «a música nasceu livre e reganhar a liberdade é o seu destino», ecoa ainda hoje como máxima superlativa de um constante renascer da linguagem musical.

Viana da Mota ouviu-o pela primeira vez em Berlim, a 6 de fevereiro de 1891. Um ano mais tarde seriam apresentados nos Estados Unidos da América em casa de Arthur Friedheim, também ele aluno de Liszt.

A amizade e o respeito mútuo entre os dois músicos, embora maiores por parte de Viana da

Mota, foram crescendo, tornando-se cada vez mais profundos ao longo das décadas, tendo como pontos altos as notas de programa anteriormente referidas, o concerto a dois pianos de homenagem a Liszt, no décimo quarto aniversário da sua morte em Weimar, em 1900, ou aquele que viria a ser o último concerto de Viana da Mota com a Orquestra Filarmónica de Berlim, dirigida por Busoni, o qual compôs para a ocasião as duas cadências para o concerto de Mozart, que o músico português interpretou a 20 de novembro de 1913.

Refira-se ainda que Busoni dedicou a Viana da Mota, em 1898, o admirável conjunto de dez *Prelúdios Corais* de Bach, que transcreveu do órgão para piano e que estes, desde então, surgem incluídos no repertório dos maiores pianistas mundiais.

No início do século xx, não obstante o choque da morte inesperada da mulher de quem era tão próximo, após um casamento de apenas dois anos, Viana da Mota desenvolvia, enquanto pianista concertista e de acordo com todos os parâmetros, mesmo os atuais, uma carreira verdadeiramente internacional.

Realiza constantemente *tournées* pela Europa, como a série de recitais de piano em 1903, no Wigmore Hall em Londres (então sala Bechstein), no qual foi apelidado de «génio» pela crítica. No Carnegie Hall, em Nova Iorque e na *Philharmonie*, em Berlim, onde em 1904, com a Filarmónica de Berlim, sob a direção de Karl Klindworth, tocou quatro obras para piano e orquestra: o concerto em mi bemol maior n.º 5 (*Imperador*) de Beethoven, o concerto de mi maior de Eugen d'Albert, a *Wandererfantasie* Schubert-Liszt e a *Fantasia* de Liszt sobre *As Ruínas de Atenas* de Beethoven.

Nos recitais com Eugène Ysaÿe, o seu nome surgia em destaque, tocando ele apenas as grandes obras do repertório, como a Sonata *Kreutzer Op. 47* de Beethoven ou o *Trio Op. 60* de Schumann e sendo substituído por um pianista acompanhador nas obras consideradas de menor interesse musical.

A coroar todo este processo, Carl Eduard, Duque de Sachsen-Coburg-Gotha, sobrinho do Rei D. Fernando II de Portugal, nomeia-o, em 1905, «Pianista da Câmara Ducal».

Um pianista à frente do seu tempo...

Viana da Mota não se interessava apenas pelo estudo do piano, embora o tenha feito. No auge da carreira estudava cerca de dez horas por dia⁵⁷, mas mesmo assim privilegiava a leitura. Possuía, aliás, uma ótima biblioteca edificada com muito custo e dedicação. Durante o período de formação na Alemanha complementava o estudo do piano com a frequência quase diária, entre muitas outras atividades culturais, de ópera, teatro e todo o tipo concertos.

Com ouvido absoluto e mente fenomenal, possuindo cerca de quatrocentas obras de memória, detinha uma musicalidade inata, disciplinada e desenvolvida, que manteve durante décadas. Quem

57 Esta informação surge na monografia de João de Freitas Branco (1982: 85). No entanto, o próprio Viana da Mota nos *Diários* e *Cartas* (cobrindo estes, *grosso modo*, os anos essenciais da sua aprendizagem pianística em Berlim) nunca refere que tenha por hábito estudar tantas horas diárias.

o ouviu já em idade avançada refere que as qualidades musicais, como as da pulsação, da métrica e do ritmo, não se tinham deteriorado.

Nos bastidores do grande artista, do pianista colossal que era Viana da Mota, fazendo parte de toda uma preparação para a abordagem da obra musical, havia exercícios, estudo de passagens e escolha de dedilhações, as quais, não sendo a «essência» da obra musical a executar, são elementos cruciais para qualquer pianista, sendo que este não era exceção. A estas tarefas dedicava-se com afinco, pois faziam parte do seu ofício. Na atualidade, são ainda tão célebres como úteis as suas ótimas opções de dedilhação, as quais parecem, como que por magia, resolver grande parte da dificuldade de certas passagens.

Para Viana da Mota, a essência era a «música» no seu estado «puro», mesmo se a obra tivesse um conteúdo programático. Da mesma forma, acreditava que certas obras só podiam ser tocadas em público a partir de determinada idade e com a maturidade necessária para o fazer.

As três últimas sonatas de Beethoven, *Op. 109*, *Op. 110* e *Op. 111*, são exemplo disso. Sabe-se pelos *Diários* que as aprendeu por volta dos 16 anos. No entanto, em público só as tocou, nomeadamente a última, *Op. 111*, a partir de 1900. Desde essa época Viana da Mota começou a incluí-la frequentemente nos recitais, ao ponto de a ter escolhido para a interpretar nos recitais em Viena e Koblenz, aquando do centenário do nascimento do compositor em 1927.

O domínio técnico, em profunda osmose com a dimensão filosófica da obra, longe de ser cerebral, não era também «intelectualizada», pois Viana da

Mota compreendia que um instrumentista não é propriamente um intelectual. A sua conceção era livre, a obra devia ser soberana, quer em termos da agógica, quer em termos de conceção. Devia também ser livre de dogmas que não correspondessem a uma certa fenomenologia da obra e sua interpretação. Daí que concordasse, com grande liberdade, com a repartição de certas dificuldades pelas duas mãos, quando estas não alterassem o resultado auditivo final e as intenções do compositor.

Também por essa razão, Viana da Mota encarava a «tradição» como algo relativo. Como afirmou «a interpretação da música não pode deixar de ser pessoal, e o intérprete não deve, mesmo que queira, abdicar da personalidade»⁵⁸, até porque, como disse a propósito da versão de Ferruccio Busoni da *Fantasia Cromática e Fuga* de Johann Sebastian Bach, «seria interessante examinar até onde alcança o valor da chamada tradição, e quando temos que nos desviar dela, mesmo que provenha seguramente do autor. Quando, porém, ela é duvidosa, caso de Bach, faremos decerto bem se dermos nova vida à obra, como Busoni»⁵⁹.

Este pensamento surge desenvolvido em *Música e Músicos Alemães* quando Viana da Mota se refere a Hans von Bülow enquanto intérprete de Beethoven:

Um dos mais estranhos mal-entendidos é o de considerar Bülow o modelo do músico «ob-

58 João Freitas Branco, p. 92.

59 Idem.

jetivo» que tivesse seguido como um escravo as intenções do compositor. No fim da sua vida houve pelo contrário quem o censurasse de ser demasiado arbitrário, despótico. Enquanto que a maioria o considerava como o maior intérprete de Beethoven achavam outros que ele levava certas coisas de maneira nada «Beethoveniana». Isto mostra quão pouco ele foi compreendido. Àquelas censuras diz-se que ele teria respondido: «Brahms declarou-me que eu podia executar as suas obras como eu quisesse; portanto, quanto mais o posso fazer com Beethoven, do qual já ninguém sabe como ele as queria». Com esta resposta está destruído o espectro da tradição. Onde existe ela, essa sacrossanta tradição? Tradição é criada de novo em cada grande artista, mas de maneira alguma se pode transmitir. Verdadeira tradição seria paralisia, por fim transformar-se-ia em deturpação das intenções do autor. O que havia de grande em Bülow era justamente que ele, apesar de toda a liberdade, nunca caía em arbitrariedade voluntária. O único critério do intérprete é a impressão atual. E quando se ouvia Bülow dirigir Beethoven tinha-se a impressão imponente de ouvir propriamente Beethoven. Por que meios ele, recriando livremente, nos dava justamente a impressão de ouvirmos Beethoven e não Bülow, esse é o segredo do intérprete.⁶⁰

60 José Viana da Mota (1947), vol. II, pp. 161-162.

Uma das questões essenciais de Viana da Mota, enquanto intérprete, era a da procura continuada de uma «interpretação» que correspondesse a um equilíbrio entre a «visão» que o artista fazia da obra e a sua própria personalidade. Em último caso, esta deveria ser o resultado de toda uma experiência de formação, de educação, cultura e individualidade artística, acabando por encontrar eco na crítica que enaltecia a solidez, a clareza, a segurança e a limpidez da sua técnica, o brilho do seu som e o rigor das suas leituras das obras dos mestres clássicos, nomeadamente Beethoven.

Também por essa razão é-nos fácil compreender que, para o grande músico, o sucesso junto do público não se media pelo número de extras ou pelo volume das suas palmas. Procurava, a partir da «sua» interação com as obras através do piano como meio de recriação e transfiguração, uma «realidade» superior, mesmo transcendente. Daí que afirmasse: «como é falso medir o êxito pelo número de extras [...] forçar o público aos extras, ou melhor, forçá-lo a forçar extras não é nenhuma habilidade nem é coisa digna de um artista»⁶¹.

Uma análise detalhada dos programas de Viana da Mota é algo fascinante, sendo claramente perceptível a teia temática de alguém nitidamente intelectual e esteticamente superior, nomeadamente pela procura da inclusão de música portuguesa ou pela organização de recitais sob o signo de uma ideia, o romantismo, o «descritivismo», a música

61 João Freitas Branco, p. 94.

francesa, a presença da natureza ou da dança⁶². Isto para referir apenas alguns.

Simultaneamente, havia o cuidado de incluir peças de grande dificuldade técnica, ditas de *bravura*, de grande brilhantismo, as quais na realidade foram diminuindo à medida que a sua carreira foi evoluindo, centrando-se com o avançar da idade num conjunto de obras musicais em que conteúdo, forma e dificuldade técnica se entrelaçam em plena osmose artística.

Já na seleção dos compositores a interpretar, Viana da Mota sempre privilegiou Bach, Beethoven, Chopin e Liszt. Posteriormente, começou também a incluir os compositores franceses seus contemporâneos, Debussy e Ravel, nos quais veio a reconhecer talento, sobretudo no segundo. O mesmo acontecendo com Falla, de quem foi intérprete superlativo de *Noites nos Jardins de Espanha* ou Charles-Valentin Alkan, de quem foi um acérrimo defensor.

Isidor Philipp, grande pianista e pedagogo francês, seu contemporâneo, considerava-o um espírito superior, um dos três melhores intelectos do seu tempo. Já Wilhelm Backhaus, um dos maiores pianistas do século XX, admirava-o ao ponto de um dia, durante um recital de Viana da Mota, se ter sentado a seu lado, tirando apontamentos.

Como nos diz João de Freitas Branco de forma tão superlativa e inspirada, «A verdadeira identificação só se atinge no plano artístico, sobre uma

62 João Freitas Branco, p. 95.

afinidade humana, ainda que parcial, entre criador e intérprete. O significativo é ter Viana da Mota atingindo a máxima elevação num Bach e num Beethoven. [...] Arte formal sem formalismo, arte liberta sem embargo dum ordenamento transmutado em poesia. Libertação que se não furtava ao mundo, porque o abrangia *goetheana* visão das alturas»⁶³.

Divulgador do Drama Wagneriano na Alemanha

A ação de Viana da Mota enquanto divulgador e profundo conhecedor dos Dramas Musicais de Richard Wagner, como em tudo o resto a que se dedicou, foi de grande relevância na época. Nomeadamente, destacou-se enquanto colaborador de algumas das mais destacadas publicações alemãs do verdadeiro culto wagneriano, como *Bayreuther Blätter (Folhas de Bayreuth)*, por um período de 11 anos, e o *Richard Wagner-Jahrbuch (Anuário Wagneriano)*, este durante dois anos e com dois importantes ensaios.

Neste âmbito, pelo seu caráter inovador, a sua contribuição porventura mais importante terá sido a das conferências, comentadas e exemplificadas ao piano, em torno dos dramas musicais de Wagner, as quais se iniciaram com quatro sessões realizadas no final de novembro de 1896, em torno da tetralogia *O Anel do Nibelungo*. A estas conferências, realizadas em Braunschweig, Heidelberg e

63 João Freitas Branco, p. 105.

Berlim, seguiram-se outras sobre *Tristão e Isolda*, *Os Mestres Cantores de Nuremberga* e *Parsifal*. Sendo uma novidade na Alemanha, estes ciclos de conferências ilustradas ao piano conferiram-lhe um grande prestígio nos meios intelectuais e artísticos⁶⁴.

Entre as temáticas abordadas em artigos e ensaios destacam-se a influência que Liszt teve em Wagner⁶⁵, a importância de uma nova concepção de drama musical e sua implementação em Bayreuth. Simultaneamente, Viana da Mota realçou uma série de detalhes de grande interesse, inclusive para a reconstrução e compreensão

64 João Freitas Branco, p. 194.

65 Embora grande admirador de Richard Wagner, Viana da Mota reconhecia a importância daqueles que lhe tinham aberto o caminho, nomeadamente Franz Liszt. Como afirma em *A Vida de Liszt*: «[...] há um abismo entre *Lohengrin* e o *Ouro do Reno*. Quem o abriu? Quem transformou o autor dessas duas obras? Liszt. Isso confessou-o o próprio Wagner. ‘Desde que conheço as obras de Liszt sou um outro harmonista’. Mas não queria que outros o dissessem, porque era uma ‘indiscrição’ que poderia ‘comprometer’.» José Viana da Mota, p. 212. Aliás, como surge na correspondência trocada entre ele e Busoni, Wagner terá dito a Bülow: «assim, há bastantes coisas que gostamos de confessar entre nós, por exemplo, que eu, depois de ter conhecido as composições de Liszt, me tornei num outro sujeito completamente diferente quanto à concepção harmónica de compôr, como nunca o fora antes; mas, quando o amigo Pohl divulga este segredo perante toda a gente, logo à cabeça de uma pequena resenha sobre a abertura do *Tristão*, isto é simplesmente indiscreto e eu não posso permitir que ele tivesse sido autorizado a cometer tal indiscrição. Compromete Liszt, se bem que ele também deveria satisfazer a Princesa». José Viana da Mota (2003), pp. 126-127.

da execução musical da época, particularmente no efeito que a acústica do próprio teatro do Festival de Bayreuth tinha na agógica e *tempi* aí praticados.

Um dos seus mais brilhantes e penetrantes ensaios incide sobre *O Elemento Trágico no Lohengrin*. Nele afirma que considera Lohengrin e Elsa como o mais trágico par wagneriano, nessa separação eterna dos amantes, ao contrário de todas as restantes personagens wagnerianas, que na morte se encontram para a eternidade.

Outro ensaio que se destaca é a *Introdução ao festival para a consagração de um teatro Parsifal*, de Ricardo Wagner (*Resumo da Lenda, História da Elaboração do Drama e Comentário ao Poema*). Tendo-o publicado em Bayreuth, em 1897, Viana da Mota revela neste uma surpreendente maturidade e profundidade intelectual na edificação do seu pensamento, só possível em alguém com uma formação humanista e musical de exceção, nomeadamente na «elegância» da análise da antítese entre a tetralogia, na qual se alcança no final o Reino do Amor Universal da Humanidade e *Parsifal*, o Reino da Cavalaria Cristã.

O Editor — As Obras Completas de Liszt

Durante a sua extensa carreira enquanto pianista e professor, Viana da Mota foi um profícuo e reconhecido editor e revisor de obras para piano, nomeadamente por ter a capacidade intelectual de problematizar, questionar e organizar, de forma lógica e objetiva, a informação, o que sucedeu a par do domínio do piano e de aspetos mais práticos

da execução pianística, sugerindo dedilhações ou indicações de agógica. Dele ficou um conjunto de três grandes ciclos de edições de obras de diversos compositores para piano.

O primeiro foi publicado na editora Costallat em Paris, com obras de Charles-Valentin Alkan. Viana da Mota começou por publicar transcrições, as (*Orações*) *Peças para Órgão Op. 64* (1901), transcritas (por si próprio) do órgão para piano solo, o *Benedictus para piano com teclado de pedais, Op.54*, transcrito para dois pianos (1903) ou ainda os *Nove Prelúdios, Op. 66* (1906), também transcritos do piano com pedais para piano a quatro mãos. Por último, publicou uma coletânea de sua autoria (de grande interesse e importância) de estudos de virtuosidade baseados em várias obras de Alkan, intitulados *Exercices de Virtuosité tirés des oeuvres de C.V. Alkan* (1908).

Mais tarde, em Portugal, para a editora Sasseti, publicou, com uma preocupação nitidamente pedagógica, os *Estudos Op. 45, Op. 46 e Op. 47* de Stephen Heller, os *Estudos Op. 299, Op. 849 e Op. 740* de Carl Czerny. Editou também ciclos de obras, como os *Noturnos* e as *Valsas* de Frédéric Chopin, *Cenas Infantis Op. 15* e o *Álbum da Juventude Op. 68* de Robert Schumann, a *Sonata Op. 31 n.º 2* de Ludwig van Beethoven e a transcrição de concerto de Liszt de *Adelaide Op. 46* de Beethoven.

Por fim, temos o terceiro e mais importante ciclo, iniciado em 1913, quando uma das mais importantes editoras alemãs, Breitkopf & Härtel, o convida, por intermédio de Ferruccio Busoni, para editor, a par deste, com Bela Bartók e Eugen d'Albert, da *Franz Liszt's Musikalische Werke*

(*Edição Completa da Obra de Liszt*)⁶⁶, tendo então Viana da Mota escrito as notas de revisão dos volumes IV a X, publicados em 1916, 1917, 1926 a 1928⁶⁷.

No total, Viana da Mota editou e reviu cerca de setenta e duas obras de Liszt, entre elas algumas das mais importantes como a *Sonata em si menor*; os três cadernos dos *Anos de Peregrinação*, as duas *Baladas e Lendas*, o ciclo de *Harmonias Poéticas e Religiosas* e as transcrições para piano das nove sinfonias de Beethoven.

Herdeiro de Liszt no Conservatório de Genebra

A 23 de janeiro de 1913, assinalando o trigésimo aniversário da morte de Wagner, Viana da Mota deu, como mencionado anteriormente, o seu último recital em Berlim e a 20 de novembro, ainda nessa cidade, toca naquele que viria a ser o seu último concerto com a Orquestra Filarmónica de Berlim, na sua histórica sala em Bernburger Straße, destruída posteriormente durante a 2.^a Guerra Mundial.

Com o eclodir da 1.^a Guerra Mundial e a declaração de guerra entre Portugal e a Alemanha, Viana da Mota perde o visto de residência e vê-se obrigado a abandonar Berlim, cidade na qual era considerado segundo a crítica «o mais talentoso pianista que nós e os tempos mais próximos pode-

66 Edição ainda hoje parcialmente disponível, tanto nessa editora, como na editora norte americana Dover.

67 Christine Wassermann Beirão e José Manuel Beirão (1998), p. 35.

mos apresentar» ou como o músico que «tornou-se a pouco e pouco uma personalidade forte e um dos dirigentes intelectuais da elite pianística»⁶⁸.

Parte então para Genebra, cidade cujo conservatório o tinha convidado por mais de uma vez e, entre 1915 e 1917, foi professor da classe de virtuosidade de piano, a qual tinha sido criada por Franz Liszt em 1835 e continuada, entre outros, pelo aluno deste, Bernhard Stavenhagen.

Viana da Mota regressa a Portugal, declinando um novo convite para dirigir também a classe de direção de orquestra do Conservatório, onde indica como seu sucessor Ferruccio Busoni. Esta classe de piano, com uma genealogia tão ilustre, seria décadas mais tarde ocupada pelo genial e malogrado pianista Dinu Lipatti⁶⁹ e, mais tarde ainda, por Nikita Magaloff.

Regresso a Portugal sob a égide de Camões

O regresso definitivo a Portugal em 1918 é assinalado pelo próprio Viana da Mota com a publicação de um livro intitulado *Pensamentos Extraídos das Obras de Camões*, o qual consta de um conjunto de quatrocentos e doze pensamentos, máximas ou sentenças de Camões, escolhidos e organizados pelo grande músico, em cinco categorias: religião, moral, conhecimento da natureza,

68 Christine Wassermann Beirão e José Manuel Beirão (1998), p. 41.

69 Dragos Tanasescu e Bargaunau, *Lipatti*, p. 101.

pátria e vida afetiva. Este livro terá tido, segundo João de Freitas Branco⁷⁰, a participação de ideias de António Sérgio.

Já anteriormente, em 1913, também sob a égide de Camões, Viana da Mota havia recomeçado a composição de *Invocação dos Lusíadas*, obra coral-sinfónica na qual, na senda da Sinfonia *À Pátria*, o compositor volta a evocar aquele que era para si o vulto máximo da poesia portuguesa e quiçá de uma certa ideia de «portugalidade», Luís Vaz de Camões.

Estreada em 1915 no Teatro de São Carlos, a obra não teve a receção calorosa que, anos antes, a sinfonia *À Pátria* tinha tido. As explicações são várias: a falta de qualidade da execução musical, como também a própria composição em si, que com uma estrutura e qualidade sólidas, teria soado muito germânica e grandiloquente ao público e críticos da época.

Como uma estrutura em que a dimensão coral tem um papel preponderante sobre a orquestral, esta encontra-se subdividida em três partes, as quais, procurando recriar um «fresco» da obra em que se inspira, termina com uma dimensão «mística», como é reconhecido pelo compositor, na qual o coro, simbolizando Portugal, se dirige a D. Sebastião.

Como o próprio compositor explicou numa entrevista:

A arquitectura da cantata corresponde à construção gramatical do poema, de maneira que as modulações e os regressos tonais sejam

70 João Freitas Branco, p. 205.

equivalentes às transições e repetições das ideias do verso. Foi mesmo essa arquitectura por assim dizer musical dessas [ideias] que me seduziu e me determinou a escolhê-las. Quanto aos motivos das diversas partes são independentes, exceto o «cantando espalharei por toda a parte», que atravessa toda a obra: é o seu «leit-motiv»⁷¹.

Um Compositor que se extingue

A partir de 1908, Viana da Mota abandonou quase por completo a composição, em parte por não se enquadrar nas novas tendências musicais de índole modernista que se generalizavam por toda a Europa, em parte por valorizar a sólida e intensa carreira internacional enquanto pianista virtuoso.

Entre as explicações para esse afastamento destacam-se as de João de Freitas Branco e Alexandre Delgado. Segundo o primeiro, Viana da Mota era:

[...] atrasado sem dúvida, com relação à música europeia do seu tempo, representando para a nossa, portuguesa, um caso análogo ao que fora o de Dvorak para a música checa, salvas as devidas proporções. Com alguma razão chamou Walter Niemann a Viana da Mota «o Grieg português». Porque o nacionalismo da sua música e o de Dvorak ou de Grieg saem do mesmo conceito;

71 «Invocação dos Lusíadas. A cantata de Viana da Mota que será executada amanhã em São Carlos», O Dia (17-IV-1915).

só que as inventivas e as realizações diferem. Conceito muito oitocentista, resume-se ele na integração de temas populares (ou popularizados) na arte estabelecida de compor e instrumentar.⁷²

Segundo João de Freitas Branco ainda:

[...] se considerarmos criação o enformar dum todo orgânico e individualizado a partir de materiais próprios, o nosso grande músico não era um criador.⁷³

Esta linha de raciocínio, na medida em que há no compositor muito de verdadeiramente original, pensado e experimentado com sucesso ao longo de muitas décadas, não parece ir ao cerne da problemática da criação musical em Viana da Mota.

Desde o fluir «inocente», mas tecnicamente seguro, da infância, passando pela fase mais «clássica» e de solidificação de uma aprendizagem completa, de grande qualidade, durante a juventude na Alemanha, a sua produção musical evoluirá continuamente até à fase de uma maior originalidade no início da idade adulta, com a introdução do nacionalismo musical em Portugal.

Durante todo este percurso, para além das qualidades musicais inatas, reconhecidas por músicos de referência como Liszt ou Bülow, Viana

72 João Freitas Branco, p. 170.

73 Idem, p. 171.

da Mota teve sempre uma «urgência» de compor, algo bem patente nos seus diários e cartas. Não nos esqueçamos também do facto de (sendo ele considerado como o epítome da intelectualidade) ter a capacidade e as qualidades musicais de compor melodias que, sendo suas, eram tomadas como sendo de origem popular.

Nesse sentido, a explicação de Alexandre Delgado é mais plausível:

Viana da Mota deixou a adormecer a sua veia de compositor, deixando-se convencer de que era mais um intérprete e um intelectual do que um criador. Por outro lado, o seu espírito estava intrinsecamente ligado ao século XIX e não se identificava com as novas tendências do século XX.

O facto é que escreveu o essencial da sua produção antes de completar 30 anos. Num *élan* patriótico de dar ao País o tipo de repertório que escandalosamente lhe faltava. Cumprida essa missão, foi serenamente deixando de compor, como quem prefere ficar apenas ligado ao século a que sentia pertencer.⁷⁴

Se um músico-artista da dimensão de Viana da Mota escolheu ser também compositor, terá sido seguramente por opção própria e sabendo bem o que estava a fazer, com quem se media e aquilo que queria alcançar.

74 Alexandre Delgado, p. 66.

Definições como «introdutor do nacionalismo musical português»⁷⁵ ou o «criador da primeira sinfonia verdadeiramente romântica em Portugal», embora corretíssimas, não explicam em detalhe o quão importante foi ter-se dedicado também à composição, não só pela introdução do nacionalismo musical em Portugal, que todos lhe reconhecem, como particularmente, e olhando retrospectivamente, por ser visto como «ordenamento» estético de futuras gerações de compositores, como as de Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça, com repercussões até à atualidade.

Como salienta Mário Vieira de Carvalho, Viana da Mota, enquanto músico já adulto e de referência, grande dinamizador e modernizador da nossa «vivência musical», muito fez para nos afastar do *Italianismo*⁷⁶, quer no âmbito da criação musical, com o desenvolvimento de uma produção musical de carácter nacional, quer através da organização de instituições que complementassem o tal *Italianismo* operático.

A partir desse *milagroso*⁷⁷ ano de 1894, da composição da Sinfonia *À Pátria* e de «convicta aceitação do credo nacionalista»⁷⁸, até 1905, data da composição da *Balada Op. 16*, Viana da Mota

75 Mário Vieira de Carvalho refere a «criação de uma música nacional contra o *Italianismo*» e «nacionalismo na arte musical». Mário Vieira de Carvalho, *Lopes-Graça e a Modernidade Musical*, pp. 67 e 74.

76 Mário Vieira de Carvalho, p. 74.

77 Alexandre Delgado, p. 67.

78 João Freitas Branco, p. 171.

deixou-nos uma produção musical única na história da música portuguesa.

Fernando Lopes-Graça designou Viana da Mota como aquele que tinha iniciado a primeira fase do desenvolvimento de uma música nacional que, simultaneamente, possuísse uma linguagem musical autónoma e que fosse «arte», escrevendo sabiamente que: «o seu papel de pioneiro ficará bem marcado na nossa história musical contemporânea, que não é assim tão rica de valores positivos nem de personalidades de tal maneira relevantes que possa dispensar a [sua] contribuição»⁷⁹.

Camões e Portugal, Goethe e Alemanha, eram o «verdadeiro» território do grande músico. No autor de *Os Lusíadas* encontrou a formulação «perfeita» para a questão essencial que se colocava então, e que ainda hoje se coloca, aos compositores portugueses, a qual surge no excerto final de uma entrevista de Fernando Lopes-Graça a Viana da Mota, realizada em 1940:

— Como deverá ser a música portuguesa?

— O que é poesia, ou pintura portuguesa, sabemos nós todos, intuitivamente. Mas Portugal ainda não teve músicos à altura dos seus poetas, dos seus pintores ou dos seus escultores.

[...]

— Mas não lhe parece que o que é preciso, antes de mais nada, é forjar uma linguagem

79 Fernando Lopes Graça, p. 17.

musical autónoma, e que o caminho para o conseguir será, como o das escolas russa, espanhola, húngara e outras, trabalhar sobre o material das canções e das danças populares?

— Evidentemente. Contudo, o emprego de melodias populares ou de imitação de toadas, intervalos, cadências populares, não são ainda suficientes para criar uma música nacional. Primeiramente, porque isso limitaria o campo da expressão artística, além de que quanto mais pujante fosse a arte do compositor mais alteraria o carácter nacional. Como disse há pouco, o problema é a Arte Nacional.

— Como solucioná-lo?

— Encontrando um Camões que fosse músico...

— Mas os Camões não são de geração espontânea...

— De acordo. No entanto, parece-me que o nó da questão reside aí.

— Julga o gosto e a cultura musicais susceptíveis de um alargamento pelo povo?

— A resposta à sua pergunta é quase um lugar-comum. É evidente que todos têm direito de gozar as belezas da música, como das outras artes. Mas a verdade é que esse alargamento da cultura musical se não deve fazer baixando o nível da música mas sim procurando elevar o povo às alturas das grandes obras-primas. Cultivar não é transigir.⁸⁰

80 Fernando Lopes Graça, p. 43.

A grande questão para Viana da Mota, o compositor, era a do ato criador alcançar o equilíbrio entre o elemento nacional musical e a dimensão de originalidade da obra de arte. Como afirmou aquando da tomada de posse enquanto diretor do Conservatório Nacional, «tem de ser nacional, mas também tem que ser arte»⁸¹. Por essa mesma razão, quando interpelado por Fernando Lopes-Graça, fascinado pelo elemento popular e como a que adverti-lo, afirma que a solução está no «Camões que fosse músico», porque, como tinha compreendido, «quanto mais pujante fosse a arte do compositor mais alteraria o carácter nacional».

Reside aqui o âmago do justo equilíbrio *goetheano* entre forma e conteúdo. Entre a cor, o colorido dos temas nacionais, próprios de cada povo e país e a singularidade do ato genuinamente criador.

Como seguramente Viana da Mota anteviu, e a estreia da *Invocação dos Lusíadas*, em 1915, certamente o lembrou, perante as suas condições de vida e mesmo perante as tendências do modernismo musical, ser-lhe-ia impossível ir mais além do (muito) que tinha alcançado com a sinfonia *À Pátria* e a *Balada*, *Op. 16*.

81 Fernando Lopes-Graça, p. 51.

O esforço hercúleo de aproximar Portugal dos grandes centros europeus [1918-1948]

Com o regresso a Portugal, Viana da Mota vai encetar a hercúlea missão de aproximar o País dos principais centros musicais europeus. O principal feito foi o da reforma do ensino da música no Conservatório de Lisboa. Mas não se pode olvidar, ou secundarizar, a dinamização da fruição e vivências musicais, nomeadamente através da criação da Sociedade de Concertos de Lisboa, em 1917⁸² e da direção da Orquestra Sinfónica Portuguesa, que ele próprio havia fundado, em 1911, por ocasião do centenário do nascimento de Liszt⁸³.

82 A Sociedade de Concertos de Lisboa terá um papel determinante na dinamização da vida cultural lisboeta, com a vinda de alguns dos maiores intérpretes do século xx, estando ativa até 1976.

83 João de Freitas Branco refere que a iniciativa da criação da Orquestra Sinfónica Portuguesa partiu de Pedro Blanch por

Apesar da formação recebida no âmbito da direção de orquestra, do incentivo de amigos e mecenas, a carreira de Viana da Mota enquanto diretor da mesma, mais do que planeada, pode-se considerar um fruto do acaso e da sua firme determinação em desenvolver a cultura musical portuguesa.

Esta inicia-se quando o jovem David de Sousa, que tinha fundado em 1913 a Orquestra Sinfónica do Teatro Politeama, também conhecida por Orquestra David de Sousa⁸⁴, morre, em 1918, vítima da maléfica *Pneumónica* ou *Gripe Espanhola*, que

sugestão de Viana da Mota (1982: 202). Investigação realizada posteriormente revela que esta orquestra foi uma iniciativa de Viana da Mota e dos empresários do Teatro República, com o projeto de viabilizar a execução dos concertos para piano e orquestra de Franz Liszt aquando do centenário do seu nascimento, tendo Pedro Blanch assumido posteriormente a direção da orquestra no final desse ano (*Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, 2010, p. 947).

- 84 Lisboa era então palco de verdadeiros confrontos entre «blanchistas e davidistas», ou seja, entre os apoiantes de Pedro Blanch, que dirigia a *Orquestra Sinfónica Portuguesa*, fundada em 1911 por Viana da Mota, realizando concertos no Teatro República (atualmente o São Luís) e os apoiantes de David de Sousa, que realizava os seus concertos no Teatro Politeama. Daí as designações pelas quais era conhecida, *Orquestra David de Sousa*, *Orquestra Sinfónica David de Sousa*, ou *Orquestra Sinfónica do Politeama*. Em 1923 surgiu a Filarmonia de Lisboa sob a direção de Francisco de Lacerda, que rapidamente se viu envolta em polémicas. Cristina Fernandes, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, pp. 949-950, e Bruno Caseirão e Hugo Silva, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, pp. 945-946.

ceifou, entre outras vidas, as de Amadeo Souza Cardoso e de António Fragoso. Viana da Mota assume então a direção da orquestra, realizando algumas transformações como a alteração do nome para *Orquestra Sinfónica de Lisboa*, aumentando a sua dimensão e reforçando sobretudo a secção das cordas.

Admirado pela precisão rítmica, pensamento amadurecido e grande conhecimento que demonstrava das obras que dirigia, dando indicações precisas, claras e sucintas aos músicos, Viana da Mota era, no entanto, acusado pela crítica de ser pouco emotivo e frio. Talvez tenha sofrido, sobretudo, com a comparação ao seu malogrado e jovem antecessor, conhecido pela sua jovialidade, altura, gesto largo e comunicativo.

Viana da Mota dirigiu a *Orquestra Sinfónica de Lisboa* durante duas temporadas, embora incompletas (novembro de 1918 a 1920), em cerca de trinta e dois concertos, sendo posteriormente substituído por Joaquim Fernandes Fão, quando tomou a defesa dos músicos em oposição ao empresário Luís Pereira.

A sua ação caracterizou-se por dirigir obras consagradas mas pouco conhecidas em Portugal, nomeadamente o repertório sinfónico extraído dos dramas musicais de Richard Wagner ou a Terceira Sinfonia de Johannes Brahms e por uma especial atenção ao repertório português, estreando, nomeadamente, a primeira *Suite Alentejana* de Luís de Freitas Branco.

Criando programas sinfónicos temáticos, como *A Itália na Música Francesa* ou *Festival Oriental*, deu particular destaque ao nacionalismo russo com

Xerazade e *O Galo de Ouro* de Nikolai Rimsky-Korsakov, *Nas Estepes da Ásia Central* de Alexander Borodin, passando por obras tão diversificadas como a *Abertura 1812* de Piotr Illitch Tchaikovsky, *Romeu e Julieta* de Berlioz, ou o *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Prelúdio à sesta de um fauno*) de Claude Debussy.

Reforma do Conservatório Nacional

Viana da Mota regressa a Portugal com o intuito de dirigir o Conservatório de Lisboa, acabando por realizar a mais profunda reforma do ensino da música em Portugal desde o surgimento do Conservatório, com Almeida Garrett e João Domingos Bomtempo, em 1835.

Em 1919, ano em que esta é implementada, era então o músico português mais internacional e cosmopolita do seu tempo, não só enquanto um dos mais destacados pianistas, mas também enquanto intelectual e um dos professores mais solicitados, o que lhe conferia uma vasta e atualizada experiência de ensino da música em geral e do piano em particular.

Em Maio de 1919, Viana da Mota foi empossado como Diretor do Conservatório de Lisboa, tendo como vice-diretor o jovem Luís de Freitas Branco, compositor de génio, também ele com uma formação intelectual e musical de raríssima qualidade. Mesmo de acordo com os padrões existentes no plano internacional de então, com esta Direção, o Conservatório de Lisboa beneficiará, por cerca de 11 anos, de uma evolução muito positiva e transformadora da sua realidade anterior.

Rui Vieira Nery considera-a como uma «verdadeira revolução no sistema do ensino musical público»⁸⁵, enquanto que Fernando Lopes-Graça salienta que Viana da Mota esteve «durante cerca de 20 anos à testa do primeiro estabelecimento musical do País, a que emprestou o prestígio do seu nome, nome a que incontroversamente ficou ligada a mais esclarecida, atualizadora e progressiva reforma que ainda tal estabelecimento conheceu depois da sua fundação»⁸⁶. Nele aplicou a sua filosofia de educação artística global, que só na década de noventa do século passado encontraria eco e correspondência, quer a nível do ensino secundário, com o surgimento das escolas profissionais de música, quer a nível superior, com o emergir dos primeiros bacharelatos nas escolas superiores de música de Lisboa e Porto, posteriormente alargados ao ensino superior universitário.

Dois anos antes da implementação da Reforma, em 1917, Viana da Mota, num artigo intitulado *O Ensino da Música em Portugal*, publicado na revista *A Águia*, afirmava:

Até à aparição de Schumann, Liszt, Wagner, os músicos eram de todos os artistas os menos instruídos. Chopin nunca lia, nem mesmo talvez os livros da sua amiga George Sand [...]; de Haydn diz-se que quando conversava com alguém nem parecia artista; Beethoven passou a idade viril num admirável esforço de estudo

85 Rui Vieira Nery, *Os Sons da República*, p. 33.

86 Fernando Lopes-Graça, p. 57.

para ressarcir-se da deficiência da instrução que recebera na mocidade, e a recuperar o tempo dessa forma perdido; e ainda nos nossos dias Bruckner, o notável sinfonista austríaco, não tinha o menor interesse pelas outras artes, sendo levado quase à força uma única vez a um museu, uma outra a ver o *Otello* n'um teatro (a tragédia, não a ópera).

Há infelizmente ainda bastante gente que não compreende a profunda relação que existe entre a música e as outras faces do nosso espírito, e quando uma criança mostra aptidão excepcional para a música julgam suficiente dar-lhe uma educação exclusivamente musical, descurando todos os outros conhecimentos: «quem se destina a ser músico, não precisa saber outra coisa». Já ouvi sustentar a seguinte tese: «O artista tem que ser profundamente estúpido.⁸⁷»

É neste sentir da «profunda relação que existe entre a música e as outras faces do nosso espírito», mas também influenciado pela criação e organização do Conservatório de Música do Porto, surgido em 1917, cujo criador e mentor foi o seu grande amigo Bernardo Moreira de Sá, que Viana da Mota irá pôr em prática a sua «visão» do ensino da música.

Para o efeito, elabora um currículo de formação geral e musical, com a obrigatoriedade de uma

87 José Viana da Mota, José, *Ensino da Música em Portugal*, revista *A Águia*, Setembro-Outubro 1917.

prática musical regular para alunos e professores, modernizando os programas e os métodos pedagógicos, fornecendo aos alunos meios de obtenção de uma cultura menos rudimentar do que era regra entre os músicos portugueses. Nesta, é perceptível que «as diretrizes mantidas corresponderam ao seu pensamento, aos seus desígnios de elevação mental e de progresso prático no ensino da música»⁸⁸.

A Reforma foi instituída na prática por dois decretos em 1919, o primeiro em que o Conservatório de Lisboa passou a ser denominado Conservatório Nacional de Música e um segundo em que se aprovou o Regulamento do Conservatório Nacional de Música.

Será no preâmbulo do primeiro Decreto que se vão estabelecer as bases motivacionais para a reforma:

Os seus processos de ensino eram antiquados. A sua organização era defeituosa. O seu magistério mal retribuído.

Ainda lá se adotava, como iniciação musical, o ensino do solfejo rezado. Principiava-se o ensino da música por desinteressar os alunos do que as notas possuem de mais fundamental representativo — o som. A este defeito inicial ligavam-se, com agravada intensidade, outras muitas e múltiplas incongruências.

Não havia um curso privativo de composição, não havia cadeira de instrumentação, nem uma aula de regência de orquestra. Não

88 João Freitas Branco, p. 118.

se ministravam aos alunos noções de acústica, nem os princípios genéricos da estética musical, nem nenhuns preliminares das outras ciências musicais. Não se lhes proporcionava a aprendizagem de português, de história, de geografia e restante cultura geral que deve andar ligada ao ensino das especialidades. Nas aulas em que deveria prevalecer o ensino individual (piano, violino, violoncelo, etc.), o princípio pedagógico da limitação dos alunos era dum tão esticada elasticidade que estes recebiam, quanto muito, uma lição de 10 a 12 minutos por mês. Os próprios alunos, arvorados em monitores, ensinavam com sanção oficial os companheiros de escola, pegando-lhes defeitos de execução e outros erros, naturais em quem aprende ainda.⁸⁹

Entre os elementos mais significativos desta reforma contavam-se alguns verdadeiramente «revolucionários» como a abolição do ensino do solfejo do Conservatório, «logo que se criem as escolas primárias musicais»⁹⁰ em Lisboa, subentendendo que seriam estas a conferir os rudimentos da leitura musical e solfejo, lecionados por professores do ensino primário de música, os quais deveriam ser formados através da frequência de um curso com a duração mínima de três anos⁹¹.

89 Decreto n.º 5546: preâmbulo, de 9 de maio de 1919.

90 Idem.

91 João Freitas Branco, p. 123.

Procedeu-se a uma divisão dos diferentes cursos de instrumento, canto e composição, em três graus distintos: elementar, complementar e superior, e ao alargamento da duração do curso de música vocal, que, após a conclusão do grau complementar, passou a desdobrar-se em dois ramos: «o de canto teatral e o de concerto»⁹².

Ao curso de piano foi adicionado mais um ano e os alunos que mostrassem excepcionais aptidões de concertistas em piano, violino e violoncelo, poderiam ingressar numa nova disciplina, a de Virtuosidade, que surgia como continuação do Curso Superior.

Outra determinação importante, relativa ao número de alunos por turma, é expressa nestes termos: «nas aulas cuja base haja de ser o ensino individual limita-se a oito o número de alunos em cada turma. Desta maneira, o tempo de lição diretamente recebida fica de meia hora por semana, mais do que na quase totalidade dos conservatórios estrangeiros»⁹³. Também o ensino da composição passa a ser lecionado «em cadeira separada, [o mesmo acontecendo com a] regência de orquestra, instrumentação, acústica e estética musical»⁹⁴. Previu-se ainda a possibilidade de serem criados cursos livres para todos os ramos da área de Música.

Propunha-se um aumento das propinas aos alunos externos, normalmente com maior poder

92 Decreto n.º 5546: preâmbulo, de 9 de maio de 1919.

93 Idem.

94 Idem.

económico, os quais, não frequentando o Conservatório, poderiam realizar neste os exames para a obtenção de grau. Visava-se, desta forma, a independência financeira do Conservatório em relação ao Estado. Pretendia-se reduzir ou tornar gratuita a frequência de certas disciplinas a alunos internos, bem como que parte dessa receita fosse utilizada para subsídios e bolsas destinadas a alunos mais carenciados.

Um dos aspetos mais inovadores da Reforma era o da inclusão do «ensino do português e elementos de literatura portuguesa e estrangeira; tópicos de história geral, história pátria e de geografia elementar; francês; italiano; generalidades de ciências musicais, compreendendo a acústica, história da música e estética musical», advertindo-se no entanto que «a aprendizagem destas matérias será feita principalmente nas aulas e de modo que os alunos não prejudiquem, com a aquisição de conhecimentos que são de carácter auxiliar, o estudo técnico do curso musical que frequentem»⁹⁵.

Os professores, com introdução de bolsas de férias, foram também incluídos na formação. Como se podia ler, estas eram «destinadas a estudos de folclore musical no continente português, ilhas adjacentes e colónias portuguesas, e a estabelecer um proveitoso contacto entre o professorado do Conservatório Nacional de Música e os melhores centros de cultura no estrangeiro»⁹⁶.

95 Decreto n.º 5546: art. 4.º, 9 de maio de 1919.

96 João Freitas Branco, p. 120.

Como salienta João de Freitas Branco, na reforma de Viana da Mota vislumbrou-se no pedagogo a «mentalidade progressiva, demandando o esclarecimento, a penetração, a cultura, a estimulação e elevação das personalidades. Vemo-lo depois, já como diretor, constantemente preocupado com intensificar as atividades dentro da escola, ajudar as iniciativas académicas, incentivar os professores (a alguns dos quais deu frequentemente a honra da sua colaboração em público, como pianista) e auxiliar os alunos pobres com as receitas de muitos concertos»⁹⁷.

Apesar do sucesso alcançado, com a formação de alguns daqueles que viriam a ser grandes vultos da música erudita em Portugal durante o século XX, como Fernando Lopes-Graça, Jorge Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes, Evaristo Campos Coelho, entre tantos outros, com o golpe militar de 28 de maio de 1926 é publicado um Decreto, em 1930, que determina que o Conservatório Nacional de Música e o Conservatório Nacional de Teatro, que haviam sido separados numa reforma anterior, em 1911, realizada por Augusto Machado, «passam a constituir uma instituição escolar única, o Conservatório Nacional, sob a administração de um inspetor»⁹⁸, sendo que «o diretor do Conservatório Nacional de Teatro assumirá imediatamente as funções de inspetor do Conservatório»⁹⁹. Ou seja, 11 anos depois da

97 João Freitas Branco, pp. 114-115.

98 Decreto n.º 18461: art. 1.º, de 14 de junho de 1930.

99 Decreto n.º 18461: art. 2.º, de 14 de junho de 1930.

Reforma de 1919, Viana da Mota foi na prática «despromovido» a favor de Júlio Dantas e a sua Reforma delapidada pela:

Demasiada extensão de alguns cursos; o excesso de disciplinas literárias, a inexequibilidade de certas disposições legais, colocando o Governo, durante 11 anos de vigência do regime de 1919, na necessidade de dispensar permanentemente o seu cumprimento; estes e outros factos, de que resultou a congestão dos horários, a complicação dos serviços, a inconveniente dispersão da atividade dos professores e dos alunos, e, por conseguinte, o agravamento das dificuldades já determinadas pelo progressivo aumento da população escolar, aconselham antes de tudo o Governo a simplificar a organização do ensino, sem prejuízo da sua eficiência, e em harmonia com os princípios da pedagogia musical e com os superiores interesses das artes que se professam nos conservatórios, porquanto no domínio da instrução artística, o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem¹⁰⁰.

Com a reforma de 1930, com a qual Viana da Mota, por sentimento de derrota, acabou por transigir, surge a abreviação de alguns cursos, acabando em muitos deles a diferenciação por graus (elementar, complementar e superior), restringindo-se

100 Preâmbulo do Decreto n.º 18881, de 25 de setembro de 1930.

ao mínimo indispensável as disciplinas literárias auxiliares do ensino técnico.

Optando-se por uma maior concentração no estudo do instrumento nuclear, são extintas as classes de virtuosidade nos três instrumentos (piano, violino e violoncelo). Quer na secção de Música, quer na de Teatro, suprimiram-se determinadas disciplinas, cujo ensino é incorporado noutras. Na prática, uma verdadeira contrarreforma daquela iniciada em 1919.

Como afirma João de Freitas Branco «não foi a nomeação para diretor do Conservatório que [qualificou Viana da Mota] e o tornou conhecido, senão que, ao invés, foi o seu nome que honrou o estabelecimento confiado à sua orientação. Até Júlio Dantas o reconheceu quando, nas homenagens a Viana da Mota em 1938, atingido o limite de idade, afirmou: 'é fácil designar quem lhe suceda; mas é difícil encontrar quem o substitua'»¹⁰¹.

Viana da Mota foi Diretor do Conservatório Nacional, Professor da Classe de Virtuosidade e do Curso Superior de Piano até 1938, ano em que, por ter atingido o limite de idade, é substituído nesta última disciplina pela sua aluna Helena Moreira de Sá e Costa, neta do seu colega e amigo Bernardo Moreira de Sá e filha dos seus antigos alunos, o pianista e compositor Luís Costa e a sua mulher, a pianista Leonilda Moreira de Sá.

Nesse ano de jubilação foram muitas as homenagens que lhe foram prestadas. Entre elas, no Conservatório Nacional, a criação de um medalhão realizado pelo escultor e medalhista João da Silva e,

101 João Freitas Branco, p. 128.

no Porto, um belíssimo busto da autoria de Teixeira Lopes, fundido em bronze a expensas do *Orpheon* Portuense, dirigido pelo já referido Luís Costa.

Também no plano internacional foram inúmeras as homenagens, nomeadamente na Alemanha e no Brasil. Particular simbolismo teve a sessão de homenagem no Conservatório. Tendo-lhe sido pedido que tocasse, Viana da Mota, acedendo ao pedido num verdadeiro *tour de force*, executou a difícilíssima tocata da *Tocata Adagio e Fuga* de Bach, na transcrição para piano por Busoni, da qual tinha feito a estreia mundial trinta e oito anos antes.

Últimas digressões de um colosso do piano

No plano internacional, durante o período de quase duas décadas em que foi diretor do Conservatório, Viana da Mota continuou sempre bastante ativo, dando recitais em Antuérpia, Vigo, Casablanca, e fazendo *tournées*, como as que realizou à América do Sul em 1922 e 1926 (Brasil), ou em Londres em 1924, em que tocou a integral das sonatas de Beethoven e as de Brahms para violoncelo e piano, no Wigmore Hall, com Guilhermina Suggia.

A Integral das Sonatas para piano de Beethoven no ano do centenário (1927)

Pela consulta dos *Diários (1883-1893)* apercebemo-nos de que Viana da Mota, pelo menos durante o período formativo alemão, aprendia e memorizava com surpreendente rapidez as mais difíceis obras do repertório pianístico. Entre essas figuravam

naturalmente as sonatas para piano de Beethoven. Algumas delas, como as *Op. 26*, *Op. 57*, *Op. 106* e *Op. 111*, formariam posteriormente o que o próprio designava por «Recital Beethoven», inserindo-os nos ciclos temáticos realizados na América do Sul.

Desse programa, embora incluísse frequentemente outras sonatas de Beethoven, como *Op. 101* e *Op. 109*, Viana da Mota evoluiu para a ideia de um «ciclo de sonatas de Beethoven», a partir do início da década de vinte do século passado. O primeiro deles, intitulado *15 Sonatas de Beethoven em 4 Sessões*¹⁰², realizou-se em maio de 1920, no então designado Teatro Nacional Almeida Garrett, atual Teatro D. Maria II. O segundo, um ano mais tarde, em Coimbra, em maio de 1921, com a designação de *Duas Audições de Sonatas de Beethoven*¹⁰³, teve lugar no Teatro Souza Bastos.

Em 1924 Viana da Mota realizou uma série de três recitais com Guilhermina Suggia no Wigmore Hall de Londres, reservando o último recital, ocorrido a 19 de novembro, para a execução integral das sonatas para piano e violoncelo de Beethoven, feito que repetirá com o violoncelista belga Marix Loewensohn no Teatro São João, no Porto e no Teatro Odeon, em Vigo, em dezembro de 1925.

102 O ciclo organizado em quatro sessões incluiu a execução das sonatas: *Op. 2, n.º 1*, *Op. 10 n.º 3* e *Op. 22 (6.5.1920)*; *Op. 26*, *Op. 27 n.º 2*, *Op. 28*, *Op. 31 n.º 3 (9.5.1920)*; *Op. 53*, *Op. 57*, *Op. 106* [1.ª audição em Portugal] (13.5.1920); *Op. 101*, *Op. 109*, *Op. 110*, *Op. 111* (16.5.1920).

103 O ciclo, organizado pela Sociedade de Concertos de Coimbra, incluiu a execução das sonatas: *Op. 2, n.º 1*, *Op. 7*, *Op. 26*, *Op. 27 n.º 2* (10.5.1921); *Op. 53*, *Op. 57*, *Op. 110* e *Op. 111* (11.5.1921).

Por último, com o violonista Paulo Manso e o violoncelista Fernando Costa, realizou a *1.ª Execução Integral em Lisboa da Música de Câmara para Instrumentos de Arco, Clarinete e Piano de Beethoven*, entre 17 de janeiro e 21 de fevereiro de 1929, contando o ciclo ainda com a participação do clarinetista Eusébio de Carvalho.

Este enfoque em Beethoven e o reconhecimento internacional enquanto seu intérprete destacado, evidenciou-se com os convites da Áustria e da Alemanha para que Viana da Mota participasse nas comemorações do centenário do seu desaparecimento, em Viena e Koblenz, em abril de 1927.

Na Áustria, foi convidado por Guido Adler, um dos fundadores da musicologia, em nome do governo austríaco e do seu Ministério da Educação, para proferir uma conferência sobre Beethoven em Portugal e realizar um recital com sonatas do mesmo. Na Alemanha, em Koblenz, tocou a sonata *Op. III*.

Estas participações foram consideradas pela crítica, nomeadamente a interpretação da última sonata de Beethoven (*Op. III*), como um dos «acontecimentos» do centenário.

Esse ano «beethoveniano» culminou no feito histórico e hercúleo, raro na época, da interpretação do ciclo das trinta e duas sonatas para piano, de memória, em sete recitais, entre 21 de fevereiro e 18 de março no Salão do Conservatório Nacional de Música¹⁰⁴, em Lisboa, revertendo a bilheteira

104 1.º recital (21. fev.): *Op. 49 n.º 2 e n.º 1, Op. 7, Op. 26, Op. 53*.
2.º recital (24. fev.): *Op. 2 n.º 1 e n.º 2, Op. 10 n.º 1 e n.º 2*;
Op. 57. 3.º recital (3. mar.): *Op. 2 n.º 3, Op. 10 n.º 3, Op. 14 n.º 1*

para a criação do *Prémio Beethoven*, destinado aos alunos finalistas dessa mesma instituição, com a classificação de vinte valores.

Refira-se que, ainda nesse ano, fez parte do júri do Concurso Internacional de Genebra, conjuntamente com Artur Rubinstein e Alfred Cortot, tendo sido vencedor o jovem Claudio Arrau (que repetirá o feito um ano mais tarde), concluindo-o com a execução dos três cadernos do ciclo *Anos de Peregrinação* de Franz Liszt, também no Salão do Conservatório de Lisboa.

Em 1935, Viana da Mota estreou em Portugal a *Burleske* para piano e orquestra, de Richard Strauss, cuja estreia mundial da obra tinha assistido, e deslocou-se por uma última vez a Berlim para gravar um recital na rádio (*Reichsrundfunk*). Em 1938 organiza uma série de concertos e recitais para a Emissora Nacional, intitulada *Evolução da Música para Piano* e publicada na Arte Musical, recuperando e ampliando a ideia e as notas que tinha escrito ao ciclo da *Evolução do Concerto para Piano*, realizado por Busoni em Berlim, em 1898.

Após ter saído do Conservatório, onde viveu durante o tempo em que foi seu diretor e professor e também algum tempo depois de se reformar, Viana da Mota passou a residir, a partir de 1945 e naqueles que viriam a ser os seus últimos três

e n.º 2, *Op. 81*. 4.º recital (7. mar.): *Op. 27 n.º 1*; *Op. 28*, *Op. 31 n.º 1*, *Op. 101*. 5.º recital (10. mar.): *Op. 22*, *Op. 27 n.º 2*, *Op. 78*, *Op. 106*. 6.º recital (14. mar.): *Op. 31 n.º 2*, *Op. 54*, *Op. 79*, *Op. 109*, *Op. 110*. 7.º recital (18. mar.): *Op. 13*, *Op. 31 n.º 3*, *Op. 90* e *Op. 111*.

anos de vida, com a sua filha Inês, casada com o então Diretor do Hospital Júlio de Matos, Henrique Barahona Fernandes, um dos pioneiros da moderna psiquiatria em Portugal e futuro reitor da Universidade de Lisboa, no parque do Hospital Júlio de Matos, na Avenida Alferes Malheiro, atual Avenida do Brasil.

Com mais tempo livre, embora continuasse a dar aulas privadas de piano, nomeadamente ao jovem prodígio José Carlos Sequeira Costa, que se veio a tornar no seu melhor e mais destacado aluno e instituidor do Prémio Internacional Viana da Mota, o grande músico português aproveita para rever e compilar os seus principais ensaios e artigos publicados durante o período alemão, especificamente em 1941¹⁰⁵, sob o título *Música e Músicos Alemães*.

No crepúsculo de uma longa vida, escreveu de raiz uma importantíssima biografia de Franz Liszt, intitulada *Vida de Liszt* e publicada em 1945. Nesta, aborda, de forma personalizada e com a inclusão de muita informação desconhecida, a vida e obra do grande músico, até pelo simples facto de o ter conhecido e vivido essa época, tendo privado com muitos dos antigos alunos, membros da família, entre eles a filha de Liszt, Cosima, viúva de Wagner, responsável pelo legado do marido e do Festival de Bayreuth e o filho de ambos, Siegfried Wagner.

105 Viana da Mota, ajudado por Alain Beau, tinha iniciado a preparação da obra em 1940, realizando uma segunda edição aumentada em 1946.

Por essa razão, não há monografia ou maior obra de referência sobre Liszt, em que Viana da Mota não seja reconhecido como sendo um dos seus mais destacados e influentes alunos, havendo inclusive a tendência para o considerar o mais sólido e sério entre estes, o que vai ao encontro da afirmação de Hans von Bülow¹⁰⁶.

Em 1944, então com 76 anos, vê-se impedido de realizar um dos seus últimos projetos, o ciclo da integral dos concertos para piano de Beethoven, devido a uma grave doença. Muitos consideram ser o final de uma singular e brilhante carreira. Contudo, num verdadeiro canto de cisne, o grande mestre, quicá sob o espírito de Goethe, o seu alter ego, e do seu *Fausto*, surge em público a 19 de janeiro de 1945, tocando uma última vez com orquestra no Teatro Nacional de São Carlos, no concerto comemorativo do centenário da vinda de Liszt a Lisboa, sendo solista na *Dança Macabra* desse compositor, sob a direção de Pedro de Freitas Branco e acompanhado pela Orquestra Sinfónica Nacional. Desta obra ficou uma impressionante gravação, sendo a mesma frequentemente referenciada como a última gravação de um aluno de Liszt.

Viana da Mota tocou pela derradeira vez em público a 19 de dezembro de 1945, no concerto do sexagésimo primeiro aniversário da fundação da Academia de Amadores de Música. A obra escolhida foi a *Sonata Op. 10 n.º 3* de Beethoven. Nesse concerto, a pedido de Fernando Lopes-Graça, acompanhou a cantora Marina Dewander

106 Ver p. 28 deste livro.

Gabriel. Vemo-lo assim, até ao fim, alternando entre a grandeza do músico solista (nessa ligação profunda a Beethoven) e a de acompanhador: *Primum omnium musica!*

Teve ainda força para publicar uma versão aumentada de *Música e Músicos Alemães*, em 1946. Infelizmente, deixa por publicar aquela que seria a «sua» edição das Sonatas de Beethoven, a qual lhe teria dado grande gosto e a que chega a referir-se, nestes termos: «é verdade que os rapazes de 20 anos já hoje tocam as 32 sonatas com todas as 800 pág. sem precisarem de conselhos dos velhos. Mas para outros menos geniais, talvez servisse. E eu gostava de deixar alguma coisa deste género»¹⁰⁷.

Refira-se ainda que, a par com a edição que fez para a editora Sasseti da *Sonata Op. 31 n.º 2*, com designação «interpretada por J. Vianna da Motta», deixou no seu espólio, seguindo um conceito de edição próximo ao anterior, um manuscrito da sonata *Op. 7*, bem como, uma edição da integral das sonatas em três volumes, que contem muitas indicações manuscritas de dedilhação, resolução de passagens difíceis, metrónomo e dinâmica. Esta, seguramente, estaria na base da edição crítica das sonatas que pretendia deixar.

No final da vida, embora mantivesse extensa correspondência e fosse visitado frequentemente por um grupo de fiéis amigos e alunos, entre eles João de Freitas Branco, Fernando Lopes-Graça e Maria da Graça Amado da Cunha, foi-se progres-

107 Fernando Lopes Graça, p. 86.

sivamente afastando da vida pública e musical portuguesa.

No verão de 1947 é-lhe diagnosticada uma tuberculose pulmonar, falecendo a 1 de junho de 1948, poucos meses depois de ter feito 80 anos. Foi o último grande aluno de Liszt, depois de Frederic Lamond e Emil von Sauer, a desaparecer e o músico português que porventura mais contribuiu, de forma mais completa e integrada, para uma evolução e qualificação da música portuguesa.

Epílogo

Raras são as pessoas que conseguem ter uma ação tão vasta, multifacetada e de tanta coerência como Viana da Mota, que desenvolveu um percurso internacional único e incomparável, quer enquanto pianista concertista, quer enquanto artista-intelectual. Ao genial pianista, ao grande pedagogo, temos de acrescentar o maestro, o investigador e, indubitavelmente, o compositor. A unir todas estas vertentes estava um homem profundamente culto, com uma inteligência superior, exigente consigo próprio e arduamente trabalhador.

Viana da Mota foi seguramente um dos maiores e mais completos músicos da História de Portugal, mas afirmá-lo é reduzi-lo a uma escala que não é a sua, já que a sua dimensão é verdadeiramente internacional. Quanto mais se conhece, se estuda e se investiga a vida, a obra e a ação de Viana da Mota, mais clara fica a noção de se estar perante um ilustre conhecido-desconhecido.

Felizmente, na atualidade sabemos cada vez mais sobre a sua ação e legado, mormente no campo das ciências da educação, da sua ação enquanto pedagogo e reformador.

Urge redescobrir o pianista e, indubitavelmente, reposicionar o compositor. Viana da Mota não foi de todo um compositor menor, como uma certa tendência condescendente nos quer fazer acreditar. Enquanto pianista, com um repertório, uma memória e uma carreira internacional como poucos alcançaram e muitos menos ultrapassam, foi seguramente um dos melhores e maiores do seu tempo.

Viana da Mota desenvolveu em si e através de si, uma compreensão abrangente e superior da Arte, da Cultura e da Música ocidentais, procurando aproximar dos principais centros europeus a música portuguesa, na criação, na prática e na vivência da mesma em Portugal. A sua devoção simultânea a Camões e a Goethe será, quiçá, o exemplo acabado desse justo equilíbrio.

Não deixa de ser interessante notar que, não havendo quase gravações de Viana da Mota enquanto pianista, o que podemos na realidade «ouvir», num sentido lato do termo, como seu legado «vivo», sejam os pianistas por ele formados e seus discípulos. Poderemos seguramente reeditar e ler os seus livros e, muito particularmente, as suas próprias composições.

Sendo Portugal o país da saudade e do fado, quis o «fado do destino» que o genial pianista e o pedagogo, que eclipsaram em vida o compositor, fossem agora suplantados, e no futuro sê-lo-ão seguramente ainda mais, pelo compositor, o qual

permanecerá «vivo» através da execução, audição e gravação da sua produção musical.

Com o renome e prestígio internacional alcançado, nunca saberemos qual teria sido o seu percurso, não fosse a I Grande Guerra e uma certa ligação umbilical que o levaram a regressar a Portugal. Sabemos, sim, que o seu regresso foi uma verdadeira dádiva «dos deuses» e que através dos seus feitos e legados a História da música portuguesa ficou seguramente engrandecida.

Por todas estas razões, Viana da Mota merecemos todo o louvor e um reconhecimento justos, em que não se peque por insuficiência ou excesso, que o coloquem num *Partenon* ou Olimpo, que são seus por direito.

Produção musical

O espólio de Viana da Mota encontra-se repartido entre a Biblioteca Nacional de Portugal e o Museu Nacional da Música, fazendo parte deste a sua produção musical enquanto compositor, os seus diários, programas e críticas dos seus concertos, correspondência, bem como a sua biblioteca e coleção de partituras.

A sua produção musical, nomeadamente para piano solo, revista e editada por João Costa Ferreira, tem vindo a ser publicada pela AvA Musical Editions.

Como mencionado anteriormente, Viana da Mota procedeu ao longo da vida, nomeadamente enquanto criança-prodígio e mais tarde enquanto jovem compositor, por mais de uma vez, à organização e numeração da sua produção musical. Nesse sentido, as obras de infância, na sua quase totalidade para piano, devem ser encaradas como um grupo à parte da restante produção musical do compositor. Nesta, há também, em alguns casos,

uma repetição do mesmo número de obra (*opus*), nomeadamente nos *Op. 9*, *Op. 11* e *Op. 15* (*Cenas Portuguesas*), *Op. 10* (*Canções Portuguesas*) ou *Op. 13* (*Sinfonia À Pátria*).

Obras de Infância (Piano)

Triunfo e Glória. Marcha (1875); *Amizade*. Mazurka (1876?); *As Férias*. Valsa (1877); *O Acrobata*. Fantasia *Op. 5* (1878); *Singela*. Polka-mazurka *Op. 15* (1878) [composta para piano e arranjada para flauta e piano]; *Amor Filial*. Valsa *Op. 16* (1878); *Singela*. Polka-mazurka *Op. 17* (1878); *Purificação*. Polka *Op. 18* (1878); *Volúvel*. Valsa *Op. 19* (1878); *Praia das Conchas*. Grande quadrilha de contradanças *Op. 22* (1878); *Victoria!* Marcha *Op. 25* (1878); *Um passeio militar*. Grande marcha *Op. 26* (1879); *A Instrução*. Hino escolar *Op. 27* (1879) [para canto e piano]; *Les inondations de Murcie en 1879*. Scène caractéristique (1879); *The Jockey Club*. Capricho *Op. 32* (1880); *Il Guarany*. Fantasia brilhante sobre motivos da ópera de Carlos Gomes. *Op. 34* (1880); *D. Fernando II* (?); *Gaieté*. Galop *Op. 35* (1880); *Polaca* *Op. 35* (1880); *Pensée Poétique*. Rêverie *Op. 36* (1880); *Resignação*. Melodia composta para a mão esquerda *Op. 39* (1880); *Au bord du Lac de Pena*. Pastoral (1881); Fantasia sobre a ópera de Meyerbeer *O Roberto Diabo* *Op. 42* (1881) [piano a 6 mãos]; *Variações* *Op. 43* (1881); *O Dia 20 de Maio* (1881); Quadrilha de valsas para piano *Op. 44* (?); *Elegia* *Op. 45* (1881); *Variações sobre um tema original* *Op. 47* (1881); Grande fantaisie triomphale sur l'hymne

de Sa Majesté de Rói Don Ferdinand II *Op. 48* (1881); Grande sonate em ré minuer *Op. 49* (1882) [para flauta e piano]; *O Crepúsculo*. Romance sem palavras *Op. 51 n.º 2* (1882); *Lamentação*. Romance sem palavras *Op. 51 n.º 3* (1882); *Rondino Op. 52* (1882); *Meditação*. Romance sem palavras (1882); Melodia para Harmoniflute (1883).

Coro com acompanhamento instrumental

Ave maria litúrgico Op. 9 (1885); *Ein Gebet* [Cornelius] (ca.1885); *Frage und Antwort* [Cornelius] (ca. 1885); *Invocação dos Lusíadas Op. 19* [Camões] (1897; 1915, rev. 1938).

Coro feminino

Lenz [Cornelius] (?), Coro da *Tragédia de Inês de Castro* [Camões] (1914); *Frage und Antwort*, Voz solista, coro feminino e 3 vozes com acompanhamento de piano [Cornelius].

Orquestra

Abertura Inês de Castro (1886); *Marcha Portuguesa* (1893); *Sinfonia à Pátria Op. 13* (1894; rev. 1920); *Vito Op. 11*¹⁰⁸.

108 Original para piano (1895), orquestrado pelo próprio compositor por volta de 1933.

Piano e orquestra

Concerto em lá maior (1886-1887); *Fantasia dramática* (1893).

Voz e orquestra

Ave Maria, coro feminino, três vozes com acompanhamento de cordas (1885); *Tristeza*, Romanza para barítono, orquestra de cordas e harpa (?)¹⁰⁹.

Quarteto de cordas

Variações [Variationen für Streichquartett] (1884); *Quarteto em mi bemol maior* (1887-1888); *Andante* (ca. 1885); *Quarteto em sol maior* [primeira versão das Cenas nas montanhas] (ca.1894); *Cenas nas montanhas Op. 14* [segundo e terceiro andamentos do *Quarteto em sol maior*; existe versão para orquestra de cordas de 1915] (antes de 1896).

Música de câmara (com piano)

Trio em Si Menor (1888-1889); *Quarteto em lá menor* [inacabado] (1889); *Romanza* [flauta e piano; existe

109 Obra descoberta pela cantora e investigadora Elvira Archer na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro no Brasil, posteriormente revista e editada por esta investigadora e João Paulo Santos numa edição do MPMP – Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.

versão para violino e piano] (1893); *Sonata em si bemol maior* [violino e piano; perdeu-se a parte de piano] (1894).

Piano

Barcarola Op. 1 (ca. 1884); *Fantasiestück Op. 2* (ca. 1884); *Sonata em ré maior* (1885); *Capriccio Op. 5* (ca. 1885); *Valsa* (1886); *1.ª Rapsódia Portuguesa* (ca. 1891); *Cenas Portuguesas Op. 9* (antes de 1893); *Duas peças para piano segundo A. Bocklin Op. 10* (antes de 1893); *Serenata Op. 8* (1893); *2.ª Rapsódia portuguesa* (1894); *3.ª Rapsódia portuguesa* (1894); *4.ª Rapsódia portuguesa* (1894); *5.ª Rapsódia portuguesa* (1894); *Vito Op. 11* [orquestrada pelo autor por volta de 1933] (1895); *Cenas portuguesas Op. 15* (1905); *Balada Op. 16* (1905); *Barcarola Op. 17* (1908); *Crepúsculo* (1919); *Meditação* (1933).

Piano a quatro mãos

Ein Dorffest (1885); *Recordações Op. 7* (1885).

Voz e piano

Wiegenlied [Raabe] (1885); *Ave Maria* [litúrgico] (1885); *Drei Lieder Op. 3* [Goethe, Frankl, Eichendorff] (1885); *Wiegenlied Op. 4* [W. Raabe] (1885); *Fünf Lieder Op. 5* [Goethe, Uhland; Schaeffer; Müller, Storm] (1887); *Vier Gedichte Op. 8* [Raa-

be] (1890); *Duas Romanzas* [Stecchetti, Pagliara] (1893); *Drei Gedichte Op. 10* [Cornelius] (ca. 1893); *Canções portuguesas Op. 10*¹¹⁰ [tradicional, Garrett e João de Deus; obra parcialmente orquestrada] (1893-1895); *Canção perdida* [Guerra Junqueiro; orquestrada pelo autor] (1895); *Ländlicher Reigen* [Cornelius] (ca. 1895); [Drei Gedichte] *Op. 13* [Cornelius] (ca. 1895); [Vier Lieder] [Raabe] *Op. 15* (ca. 1895); *A luz* [João de Deus] (1910); *Die Spröde* [Goethe] (1914); *Cantar dos búzios* [Lopes Vieira] (1929); *Verdes são as hortas* [Camões] (1936).

Transcrições e cadências

Alkan, (Orações) Peças para Órgão Op. 64 [transcritas do órgão para piano solo] (1901); *Benedictus para piano com teclado de pedais, Op. 54* [transcrito para dois pianos] (1903); *Nove Prelúdios Op. 66* [transcritos do piano com pedais para piano

110 Como mencionado no início deste capítulo, estamos perante um dos casos em que há duplicação do número de obra (opus). As *Canções Portuguesas Op. 10* são (no âmbito do canto e piano) a série inaugural do nacionalismo musical português. Viana da Mota publicou-a em duas edições, uma primeira no Brasil e posteriormente uma segunda em Portugal. A diferença entre ambas as edições, para além da dedicatória (a segunda edição é dedicada ao grande barítono português Francisco d'Andrade) e renumeração da ordem das canções, é a substituição da *Canção Perdida*, de Guerra Junqueiro, por *A Estrela*, de Almeida Garrett. O compositor orquestrou duas canções do ciclo: *Pastoral* e *Olhos Negros*. Pedro de Freitas Branco, em 1949, orquestrou *Lavadeira e Caçador*, *Canção Perdida* e *A Estrela*.

a quatro mãos] (1906); *Mozart, fantasia para piano a quatro mãos*; *Mozart, Cadências para o Concerto em ré menor K.466*.

Obras extraviadas

Herbst [N. Lenau] (1885); *Reiselied* [autor do texto não identificado] (1885); *Suite Op. 6* [piano a quatro mãos] (ca. 1885); *Sonata* [violino e piano a quatro mãos] (antes de 1893); *Prelúdio sobre o estudo de Henselt «si oiseau j'étais»* [piano] (antes de 1893); *Sai a passeio* [Bilac] (ca. 1897); *Longe de ti* [Bilac] (ca. 1897); *Estudantina* [Gonçalves Crespo] (ca. 1897); *A sexta* [Gonçalves Crespo] (ca. 1897); *Vira* (ca. 1899); *Os cinco sentidos* [Garrett] (ca. 1899).

Produção literária e ensaística

Einige Betrachtungen über Franz Liszt, Munique, 1898.

A Sonata, inserida na coleção «Pequena Biblioteca de Vulgarização Musical Iniciada por Alexandre Rey Colaço», Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira & Companhia, 1906.

Pensamentos extraídos das obras de Luís de Camões, 1.^a edição, Porto: Renascença Portuguesa, 1919; 2.^a edição, Rio de Janeiro: Renascença Portuguesa, Anuário do Brasil, 1921.

«Os Trilos nas Sonatas de Beethoven» *Revista Brasileira de Música II*, Junho 1935, pp. 114-26.

Música e músicos alemães. Coimbra: Coimbra Editora, 1941 [1.^a edição em 1 volume]; 1947 [2.^a edição em 2 volumes].

Vida de Liszt. Porto: Edições Lopes da Silva, 1945.

Vianna da Motta e Ferruccio Busoni, Correspondência — 1898-1921. Organização Christine Wassermann Beirão, José Manuel de Melo Beirão, Elvira

Archer, Lisboa: Editorial Caminho – Caminho da Música, 2003.

Ecce homo, so war er, nun beurteilt ihn: Hans von Bülow in den Aufzeichnungen und Schriften José Vianna da Mottas sowie seiner Korrespondenz mit Marie von Bülow, Christine Wassermann Beirão (ed.), Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2007.

Diários (1883-1893), Coordenação e notas musicológicas Christine Wassermann Beirão, tradução Elvira Archer, transcrição José Manuel de Melo Beirão, apresentação de Mário Vieira de Carvalho, prefácio de Christine Wassermann Beirão, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal e Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2015.

Correspondência com Margarethe Lemke 1885-1908, organização e notas Christine Wassermann Beirão. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2018.

Gravações e discografia

Gravações

São infelizmente escassas as gravações deixadas por Viana da Mota. Dele ficaram aquelas realizadas para a Popper & Co. (Leipzig) por volta de 1906; para a M. Welte & Söhne, empresa proprietária do sistema de reprodução Welte-Mignon, seguramente antes de 1925; e para a conhecida empresa cinematográfica Pathé, a qual também fazia gravações de discos/LP, entre 1927-1928.

Entre as várias reedições das gravações anteriormente mencionadas destacam-se:

José Vianna da Motta: The Complete Recordings, dir. Ward Marston, Paris, Pathé Art Label, 1928; reed. dir. Bruno Saint-Germain e Jean-Louis Percot, Dante HPC028, (1995) CD.

The Pupils of Liszt (Pearl 9972) (1993) CD.

Great Pianists on Piano Rolls, Phonographe Records 5027 (1995) CD.

Liszt Students play Liszt: Rare original piano roll recordings 1905-1926, Rare Original Piano Recordings 1905-1926, Pierian 0039/40 (2010) CD.

Les Grands Pianistes: Une sélection d'interprétations historiques, Dante HPC 072-074 (1999) CD.

Discografia

Viana da Mota: Sonata, Fantasiestück Op. 2, Barcarola n.º 1 Op. 1, Barcarola n.º 2 Op. 17, Balada Op. 16, António Rosado, Portugalsom 860018 (1986) CD.

Lieder, Elvira Archer e Anton Illenberger, Portugalsom 870009, (1988) CD.

Symphony À Pátria, Mátyás Antal, Sinfónica do Estado Húngaro, Portugalsom CD 870016/PS (1990) CD.

Symphony À Pátria, Silva Pereira, Orquestra Sinfónica da RDP, Portugalsom SP 4117 (1996) CD.

Vito, Pedro de Freitas Branco, National Symphony Orchestra, *Pedro de Freitas Branco Edition*, vol. XII, Portugalsom SP 4116 (1996) CD.

José Vianna da Motta: Piano Music, José Carlos Sequeira Costa, Marco Polo 8.225116 (1999) CD.

Compositores portugueses contemporâneos, Sofia Lourenço, Numérica 1077 (1999) CD.

José Vianna da Motta: Piano Concerto in A major, Fantasia Dramática, Ballada, Op. 16, Artur Pizarro e Martyn Brabbins, Orquestra Gulbenkian, Coleção *The Romantic Piano Concerto, Vol. XXIV*, Hyperion CDA67163 (2000) CD.

Canções (A Estrela, Olhos Negros, Canção Perdida), Ana Madalena Moreira, Lucjan Luc, Numérica (2002) CD.

Quarteto em Sol Maior n.º 2, Eosander-Quartett, Klang der Welt Deutsche Oper Berlin, Deutschlandradio Kultur, Membran Music (2006) CD.

Quarteto em Sol Maior n.º 2, in *Música Portuguesa para Quarteto*, Quarteto Lacerda, Dargil-DI00005 2 (2006) CD.

À Pátria, Dona Inês de Castro, Mário Mateus e Orquestra Filarmónica de São Petersburgo, Northern Flowers 9938 (2006) CD.

Liszt/Viana da Mota, Jean Alexis Smith, Cdbaby 651047154821 (2007) CD.

Saudade: A Portuguese Songbook (Viana da Mota: Canções Portuguesas Op. 10) Amanda Cole & Sandra Crawshaw, Ode Records (2009) CD.

José Vianna da Motta: Lieder, Canções, Romanzas, João Rodrigues, Ana Maria Pinto, Nuno Vieira de Almeida, Tradisom (2012) CD.

Canções e Quarteto de Cordas, Elvira Archer e Quarteto Vianna da Motta, Tradisom (2013) CD.

Charles-Valentim Alkan: Vianna da Motta Complete Transcriptions, Vincenzo Maltempo e Emanuele Delucchi, Toccata Classics: TOCC 0237 (2014) CD.

À Pátria – Sinfonia, Inês de Castro, Chula, Three Impromptus, Vito, Álvaro Cassuto, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Naxos 8.573495 (2015) CD.

Portuguese Piano Music: Daddi & Viana da Mota, Sofia Lourenço, Grand Piano GP725 (2016) CD.

Souvenir in Paris-Lisboa: Bruno Belthoise & ensembles, Bruno Belthoise e João Costa Ferreira

Lisboa, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (2017) CD.

Viana da Mota: Piano Works, João Costa Ferreira, Grand Piano 742 (2018) CD.

José Vianna da Mota: Piano Music, Luís Pipa, Toccata Classics TOCC 0481 (2018) CD.

José Vianna da Motta: Poemas Pianísticos, vol. 1, João Costa Ferreira, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (2020) CD.

Poetic Scenes for Piano (Viana da Mota: *Cenas Portuguesas Op. 9*). Vasco Dantas, ARS Produktion: LC06900 (2020) CD.

Bibliografia

- ANDERSEN, Maria Josefina, *Vianna da Motta interpretando os grandes músicos: Estudos de estética musical*, Figueira da Foz, Tipografia Popular, 1937.
- ARAÚJO, Henrique Luís Gomes de (coord.), in *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008), Tradição e Inovação*, Porto, Universidade Católica Editora, 2014.
- ARROIO, António, *José Vianna da Motta*, Lisboa, 1896.
- BEIRÃO, Christine Wassermann, BEIRÃO, José Manuel, «Vianna da Motta em Berlim», in *José Vianna da Motta, 50 Anos depois da sua morte 1948-1998*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, 1998.
- BEIRÃO, Christine Wassermann, «José Vianna da Motta. Was die Tagebücher (1883-1893) über den Menschen und den Künstler verraten», *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 12 (2002), pp. 161-175, Lisboa.
- , «Vianna da Motta, homem completo de espírito clássico», *Glosas*, n.º 17 (nov. 2017), pp. 4-5.
- , «José Vianna da Motta e a ideia de criar uma música nacional», *Seara Nova*, n.º 1744 (outono 2018), pp. 30-33.
- BORBA, Tomás, LOPES-GRAÇA, Fernando, «Viana da Mota, José» in *Dicionário da Música*, vol. II, Lisboa, Edições Cosmos, 1956, pp. 670-673.
- BRANCO, João de Freitas, «Comunicação acerca dos concertos de Vianna da Mota no Brasil», in *Sep. Actas III Colóquio Internacional Es-*

- tudos Luso-Brasileiros*, n.º 2 (1960), Lisboa, pp. 89-92.
- , in *HILL, Ralph, Sinfonia*, Lisboa, Ulisseia, 1960, pp. 398-411.
- , *Viana da Mota: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- BRENDEL, Alfred, *The Veil of Order, Conversations with Martin Meyer*, Londres, Faber & Faber, 2002.
- BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- BUSONI, Ferruccio, *Esbozo de una nueva estética de la música. Introdução de José María García Laborda*, Madrid, Gegner, 2013.
- CARVALHO, Mário Vieira de, *Lopes-Graça e a Modernidade Musical*, Lisboa, Guerra e Paz, 2017.
- CASEIRÃO, Bruno, «Viana da Mota – Um músico português de que há memória» in *Glosas*, n.º 17 (nov. 2017), pp. 4-5.
- , «Sob o espírito de Viana da Mota», in *Terras Sem Sombra, Aproximando o Distante, Tradição e Modernidade na Música Europeia (Séculos XVI-XXI)*, Pedra Angular (Real Sociedade Arqueológica Lusitana), 2018, pp. 206-209.
- CASEIRÃO, Bruno, SILVA, Hugo, «Orquestra Sinfónica de Lisboa», in *Salwa Castelo-Branco (org.) Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, pp. 821-23.
- CASCUDO, Teresa, «A Música Instrumental de José Vianna da Motta», in *José Vianna da Motta*,

- 50 Anos Depois da Sua Morte (1868–1948)*, Lisboa, Museu da Música, 1998.
- , «A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)», in *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10 (2000), pp. 181-226.
- , «José Viana da Mota», in *Salwa Castelo-Branco (org.) Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, pp. 821-23.
- CASTRO, Paulo Ferreira de, «Tempo, Modernidade e Identidade na Música Portuguesa do Século XX», in *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*, Vila do Conde, Verso da História, 2015, pp. 213-247.
- CYMBRON, Luísa, «A Música em Portugal no Século XIX: Uma Panorâmica», in *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*, Vila do Conde, Verso da História, 2015, pp. 161-212.
- DELGADO, Alexandre, *A Sinfonia em Portugal*, Lisboa, Editorial Caminho, Caminho da Música, 2002.
- FERNANDES, Cristina, «Orquestras», in *Salwa Castelo-Branco (org.) Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010, pp. 949-950.
- FERREIRA, João Costa, «Une étude pour la compréhension des Rhapsodies portugaises de José Vianna da Motta depuis la filiation lisztienne», Paris: Universidade Paris-Sorbonne, 2015 (tese de Mestrado em Música e Musicologia).
- FREITAS, Frederico de, «Viana da Mota, pianista cosmopolita e compositor lusitano. No centenário do seu nascimento», in *Panorama: Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, n.º 28 (dez. 1968), pp. 6-22.

- FORJAZ, Jorge Pamplona, NORONHA, José Francisco, *Genealogias de São Tomé e Príncipe: subsídios*, Lisboa, Dislivro, 2011.
- GÖLLERICH, August, *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886, (The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884-1886: Diary Notes of August Gollerich)*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- KNYT, Erinn E., *Ferruccio Busoni and His Legacy*, Indiana University Press, 2017.
- LOPES-GRAÇA, Fernando, «1.º Centenário do Nascimento de Viana da Mota — Três Depoimentos», in *Vértice, Revista de Cultura e Arte*, n.º 300 (set. 1968), pp. 710-11.
- , «Viana da Mota. Subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor», in *Obras Literárias. Opúsculos (3)*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984.
- LOURENÇO, Sofia, *As Escolas de Piano Europeias, Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*, Porto, Universidade Católica Editora, 2012.
- NERY, Rui Vieira, CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- NERY, Rui Vieira, *Os Sons da República*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- PIPA, Luís, «Vianna da Motta's interpretative scope, as illustrated through his performing score of Beethoven's Piano Sonata Op. 7», in *Actas dos Encontros de Investigação em Performance, Performance'07*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2007.
- RAMALHO, Margarida de Magalhães, *Os Criadores da Pena — D. Fernando II e a Condessa d'Edla*, Sintra, Parques de Sintra, 2013.

- SITWELL, Sacheverell, *Liszt*, Nova Iorque, Dover, 1967.
- TOSCANO, Manuela, «Sinfonia à Pátria de Viana da Mota: latência de modernidade», in *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 2 (1992), pp. 185-95.
- WALKER, Alan, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847 (Vol. I)*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- , *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886 (Vol. III)*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.
- , *Hans Von Bülow: A Life and Times*, Nova Iorque, Oxford University Press, 2009.
- , *The Death of Franz Liszt Based on the Unpublished Diary of His Pupil Lina Schmalhausen*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
- ZIMDARS, Richard Louis, *The Piano Master Classes of Hans von Bülow, Two Participants' Accounts*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- , *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884-1886. Diary Notes of August Göllerich*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- AA. VV., *Vianna da Motta in memoriam*, Oliva Correia de Almada Menezes Guerra, Lisboa, Oficina Gráfica de Ramos, 1952.
- AA. VV., *José Viana da Mota: 1868-1948: 50 Anos depois da sua morte*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, 1998.

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
VIANA DA MOTA**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL
tem como autor
BRUNO CASEIRÃO
design e capa do ateliê
SILVADESIGNERS
revisão e paginação da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.

Tem o ISBN **978-972-27-2828-7**
e o depósito legal **466 951/20.**

A primeira edição
acabou de ser impressa no mês de **ABRIL**
do ano de **DOIS MIL E VINTE.**
CÓD. 1023934

Imprensa Nacional
é a marca editorial da **INCM**
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.
Av. de António José de Almeida
1000-042 Lisboa
www.incm.pt
www.facebook.com/ImprensaNacional
prelo.incm.pt
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

Viana da Mota

Bruno Caseirão

Raras são as pessoas que conseguem ter uma ação tão vasta, multifacetada e de tanta coerência como Viana da Mota, que desenvolveu um percurso internacional único e incomparável, quer enquanto pianista concertista, quer enquanto artista-intelectual. Ao genial pianista, ao grande pedagogo, temos de acrescentar o maestro, o investigador e, indubitavelmente, o compositor. A unir todas estas vertentes estava um homem profundamente culto, com uma inteligência superior, exigente consigo próprio e arduamente trabalhador.

ISBN 978-972-27-2828-7



9 789722 728287