

José Bettencourt da Câmara

O essencial sobre
A MÚSICA PORTUGUESA
PARA CANTO E PIANO

José Bettencourt da Câmara

O essencial sobre
A MÚSICA PORTUGUESA
PARA CANTO E PIANO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

I — ANTECEDENTES

Um dos factos que decerto primeiro chamará a atenção de quem se debruce sobre a história da produção musical portuguesa para canto e piano prende-se com o tardio desenvolvimento histórico deste género musical entre nós. Constatando-se que só por finais do século XIX e princípios do século XX surgem na produção dos compositores portugueses títulos que devemos incluir no género, a comparação com a situação musical de outras regiões europeias, deste ponto de vista, parece impor-se.

O confronto pode fazer-se não apenas com uma nação como a alemã, onde o romantismo musical desde cedo, por acção de criadores como Schubert e Schumann, mas mesmo de músicos mais velhos, como o pouco referido Zelter, logrou fixar, nos seus traços essenciais, a moderna canção com piano. Seria, no caso, fácil redarguir que assim comparamos centros florescentes de desenvolvimento duma forma musical com regiões periféricas, cuja marginalidade sabemos, à partida, não se circunscrever aos fenómenos musicais. A dar peso a esta observação, dispomos do facto de outros países e línguas europeias, além de Portugal, não haverem adquirido no século XIX um património próprio no âmbito da canção culta. Realidade incontornável na história, a geografia não parece aqui factor determinante, visto dispormos de exemplos que apontam em sentido contrário.

A francesa *mélodie*, por exemplo, se bem que com algum atraso relativamente ao *Lied* alemão, e ainda que também por influência deste, desenvolve-se já ao longo do século XIX, com Berlioz, Meyerbeer, Reber, Gounod, Délibes, Massenet, Saint-Saëns, Castillon, Chausson, Duparc, Fauré e outros. E se considerarmos a contiguidade geográfica entre França e Alemanha, poderemos sempre invocar um segundo exemplo: o da Rússia oitocentista, que, graças ao labor dos músicos do chamado Grupo dos Cinco (relevemos aqui Mussorgsky, também no que respeita à produção para canto e piano), ou de um Tchaikovsky, adquiriu algum património no domínio da canção com piano. Mesmo as canções do polaco Chopin, de acentuado sabor nacional e todas sobre poemas de compatriotas (em que se destacam os poetas Adam Mickiewicz e Stephan Witwicki), foram compostas entre 1829 e 1847, se bem que publicadas postumamente ¹.

Factores de ordem histórica geral não serão decerto alheios a um fenómeno como o do tardio desenvolvimento da canção com piano em Portugal. A situação do País no século XIX, mormente na sua primeira metade, parece oferecer ao historiador da música todo um conjunto de condições históricas menos propícias ao decurso duma vida cultural activa. A agitação social introduzida seja, primeiro, pelas invasões francesas, seja depois pelo difícil processo de instauração do regime liberal, acompanha-se, no plano musical, do ruir das estruturas que à música haviam conferido um relevantíssimo lugar na vida social portuguesa durante o Antigo Regime. Como tem vindo a defender noutros escritos o responsável por estas linhas — e sem

que alguma sanha antiliberal deva aqui supor-se —, parece evidente que o liberalismo triunfante, empenhado na tarefa de a todo o custo laicizar a sociedade portuguesa, não soube encontrar substituto institucional que cumprisse as funções musicais — ou, mais globalmente, as funções culturais — asseguradas na sociedade portuguesa por igrejas e conventos, cujo poderio achou dever debelar. É caso para dizer, com algum humor, porventura, que o barão liberal, para usar os termos garrettianos, não parece menos avesso às coisas do espírito do que o frade absolutista ...

A historiografia nacional parece tender para a afirmação do falhanço da burguesia portuguesa no seu projecto de, ao laicizar o País, modernizá-lo. Ao contrário das de outras zonas europeias, fortalecidas há muito pelo estímulo da Reforma (mesmo que nos mereça reserva a velha tese de Max Weber, que articula protestantismo e espírito do capitalismo), a burguesia em Portugal parece haver enfermado da ausência de fôlego empreendedor que arrancasse o País às formas de produção arcaicas e o elevasse a um patamar de desenvolvimento moderno. No que respeita à música, poderá a aristocracia seiscentista e setecentista não ter sido, enquanto classe, mais dada ao usufruto de bens culturais; o louvor divino, pelo menos, impunha-lhe brios de que aproveitou certamente o florescimento artístico ².

O confronto da produção dos compositores portugueses de Oitocentos com a dos dois ou três séculos anteriores, assim como da situação social do músico sob o regime liberal com a do Antigo Regime, torna evidente uma perda de relevância da actividade musical na passagem de um a outro período da evolução histórica nacional. Esta global fragilização

das instituições musicais portuguesas contribuirá também certamente para explicar o facto do tardio desenvolvimento histórico duma canção portuguesa culta, mau grado os antecedentes musicais que no século XVIII poderiam potenciar esse desenvolvimento ao longo do século XIX, como no espaço europeu alemão e francês se verificou, antecedentes esses a que passaremos a fazer referência.

Tal como se faz para a melodia oitocentista francesa relativamente às *brunettes*, às *chansonnettes*, às romanzas do século anterior e das primeiras décadas do século XIX, é lícito entender a nossa modinha setecentista como o antepassado que, neste caso, não chegou a gerar a canção romântica portuguesa. Marcado pela hegemonia musical italiana em toda a Europa, o século XVIII não deixa de ser atravessado por fortes resistências a essa hegemonia, e é a formas musicais para voz e instrumento acompanhador (guitarra, cravo ...), tal como às do teatro ligeiro, que sobretudo se acolhem essas tendências nacionalistas, para assim as designar. A utilização da língua local contra o cosmopolita italiano parece exprimir essa tendência, que a historiografia musical fará bem em não desconsiderar.

Por cambiantes próprios, pela expressão que parecia dar a aspectos de uma identidade nacional, a modinha cativava os estrangeiros que visitavam Portugal. Uma *History of music* da autoria de Stafford, publicada em Londres em 1830, enaltece-a por essas qualidades mesmas — o que mais tarde virá a interessar suficientemente um Teófilo Braga para traduzir-lhe um excerto e publicá-lo³: «O povo português possui um grande número de Canções lindíssimas e de grande antiguidade. Estas Canções nacionais são os *Lunduns* e as *Modinhas*. Em

nada se parecem com as de outras nações; a modulação é absolutamente original. É para sentir que os compositores portugueses abandonem o estilo da sua música nacional, para adaptarem a maneira italiana.»

Sentimental, jocosa ou por vezes dúbia até quase à licenciosidade, a modinha fez, de facto, as delícias dos salões aristocráticos e burgueses até às primeiras décadas do século XIX. Alguns dos melhores nomes da criação musical no País, como Sousa Carvalho, Marcos Portugal, Leal Moreira, José Maurício, António da Silva Leite, António José Soares, não enjeitaram a forma, publicando espécimes no *Jornal de Modinhas* (Lisboa, 1794-96), de Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal. Alguns anos mais tarde, António José do Rego, colaborador do anterior, traria ainda a lume o seu *Jornal de Modinhas Patrióticas* (Lisboa, 1812) e um diletante espanhol, diplomata de profissão, falecido em 1828, brindaria as damas da nação que o acolhera com *A Lira Portuguesa — Colecção de Modinhas Novas e Dedicadas às Senhoras por D. José Acuña*.

Esta prática de «música de salão», a que insensatamente franziríamos o sobrolho, poderia, pelo incremento no País duma sensibilidade romântica, ter operado a conversão das formas vocais com instrumento acompanhador que lhe estavam adstritas na moderna forma da canção com piano em língua portuguesa. Com uma burguesia insuficientemente culta, ou por de mais afeita à rotina de modelos cosmopolitas estabelecidos, ficou a língua portuguesa, até finais do século XIX, sem a expressão musical que contribuísse para definir-lhe uma identidade, que ao nível do canto lhe desdobrasse potencialidades sonoras contidas na própria língua falada.

As inconsistências do romantismo português, referidas para diversos sectores da nossa produção cultural ⁴, parecem particularmente evidentes no domínio musical. A natureza porventura mais «social» do fenómeno musical do que a do literário e mesmo do pictórico contribuirá talvez para explicar que uma corrente de importação como o romantismo tenha obtido em Portugal, como parece, expressão menos característica no âmbito da música do que nos da literatura e da pintura.

Imbricados neste da fragilidade do movimento romântico em Portugal, outros factores, intrínsecos à esfera musical, contribuirão para explicar o tardio despertar do interesse dos músicos portugueses para o género da canção com piano. É de referir aqui necessariamente a pouca apetência que parecem revelar os estratos superiores da sociedade portuguesa para os valores da música de câmara, além da persistência em paradigmas vocais italianizantes.

É significativo que um compositor que florescendo na primeira metade do século XIX e surgindo cumulativamente como a figura maior da música portuguesa nesse século, e o introdutor em Portugal duma modernidade musical oitocentista, não tenha abordado, tanto quanto sabemos, o domínio da música para canto e piano. Referimo-nos, naturalmente, a João Domingos Bontempo (Lisboa, 1775-Lisboa, 1842), que, voltando as costas aos paradigmas musicais provenientes de Itália e optando pelos de Além-Reno, não parece haver deixado qualquer trecho destinado à voz com acompanhamento pianístico. Explicá-lo-á precisamente o seu projecto — que igualmente o teria levado a pouco interessar-se pela música teatral ⁵ — de privilegiar o instrumental sobre o vocal? Como também temos vindo a referir, as in-

fluências que na obra de Bontempo se descortinam não são ainda caracteristicamente românticas, apontando para modelos mais haydnianos do que beethovenianos.

Pela data da sua publicação (1866), como pela consciência das questões que relativamente ao nosso tema testemunha, o *Cancioneiro Musical Português* ⁶ de Gustavo Romanoff Salvini é merecedor aqui de atenção. Nascido em 1825, veio o tenor polaco para Portugal em 1858 — ao mesmo tempo que a cantora suíça Elisa Hensler (mais tarde, recorde-se, consorciada morganaticamente com o rei Fernando II, viúvo da rainha Maria II, e depois conhecida como condessa de Edla), ambos escriturados para o Teatro de S. João do Porto. Salvini acabou por estabelecer-se como professor de canto na cidade nortenha, onde viria a falecer, a 3 de Novembro de 1894.

Sem nos ocuparmos do valor musical dos quarenta trechos que na primeira edição inclufa (da autoria do próprio Salvini?), é no texto dos prefácios que sobretudo atentaremos, pelo que neles transluz, como dissemos, de consciência dos problemas da língua portuguesa enquanto idioma de canto culto e da lamentável inexistência de um *corpus* musical português para canto e piano.

Curiosamente, revestia a obra, na primeira edição, ainda «carácter poligloto», no dizer do próprio «Prólogo», que assim se referia à amálgama de trechos portugueses e italianos em que persistia ⁷. Mas já aí se verbera, tomando por negativo exemplo asserções de livros de Herculano, Garrett, Castilho e outros, o «prejuízo de que a língua de Camões se não amolda às exigências da voz e está tão longe do idioma de Tasso, que o canto não pode dela tirar partido!»

Impunha-se desmontar o preconceito, para «desvendar os olhos à parte incrédula»; neste sentido, pretende-se que «os idiomas do meio-dia da Europa, tais como as línguas italiana, portuguesa e espanhola, a que as inflexões da voz e a frequência das vogais dão uma acentuação mais meiga, são mais favoráveis à música do que as línguas do norte, cuja palavra é muito mais refractária ao canto». Propõe-se assim uma hierarquização das línguas europeias, quanto às suas aptidões para o canto: entre a «italiana e a holandesa, tomadas como extremos de comparação, seguiriam em marcha progressiva na ordem seguinte: italiana, portuguesa, espanhola, francesa, alemã, inglesa, holandesa».

Note-se como a seguir ao italiano, que a história da música parecia haver consagrado como a língua musical por excelência, viria honrosamente, segundo o polaco de adopção lusitana, a língua portuguesa. Diz Salvini que é necessário «acomodar ao canto» o português, propondo modificações que, tal como no caso do francês e mesmo do italiano, determinam diferenças entre o uso cantado da língua e o uso falado da mesma. Destas modificações salientamos as soluções apresentadas para «o som nasal 'ão'» e para atenuar o carácter sibilante dos *ss*. E encerra Salvini o «Prólogo», que assina na qualidade de «Professor de Canto», do seguinte modo: «Cantaremos assim em Portugal assaz italianamente bem para agradar a nós mesmos, e furtar-nos-emos à justa censura de sermos nós e os turcos, as únicas nações da Europa (em Portugal não há teatro lírico nacional) que desprezam a sua língua para traduzir em acentos harmoniosos os raptos da alma e erguê-la nas asas da voz até ao ideal, que a enamora das misteriosas alturas do infinito.»

O feito de Salvini acaba por não se reduzir ao de precocemente manifestar consciência de questões que até hoje persistem como tais ⁸, visto o seu *Cancioneiro Musical Português* (o título da obra é já significativo do projecto que lhe subjaz) pretender contribuir efectivamente para a solução dessas mesmas questões. Independentemente, repetimos, da qualidade musical dos trechos reunidos — onde é evidente o entrosamento nessa literatura musical de salão em que se incluem a modinha, a romanza e outras designações de destriça por vezes difícil, senão impossível —, não deixa de ser historicamente relevante o facto de a colectânea incluir peças sobre poemas de autores portugueses como Almeida Garrett, Soares dos Passos, Alexandre Braga, Palmeirim, João de Deus, Gonçalves Crespo, Guerra Junqueiro, Camilo Castelo Branco e outros, assim como do cancionero popular português (dois trechos). Não diremos que por isso receberam a língua e a poesia portuguesas a configuração musical que historicamente se impunha. A satisfatória obtenção deste objectivo é inseparável da qualidade musical das realizações, questão que relativamente ao *Cancioneiro* de Salvini poderá de facto pôr-se ⁹.

A noção dos problemas que trai o «Prólogo» da obra de Salvini ¹⁰ terá talvez tardado a generalizar-se entre os músicos portugueses, visto, tanto quanto hoje conhecemos, haverem aguardado pelos anos finais do século as primeiras tentativas de criação de um teatro lírico nacional, por um lado, e, pelo outro, só então alguns compositores seguirem o exemplo do autor do *Cancioneiro Musical Português* no uso de textos portugueses em obras vocais. Com efeito, é já nos derradeiros anos do século que Alfredo Keil

compõe a sua ópera *Serrana*, estreada no Teatro de S. Carlos (Lisboa) a 13 de Março de 1899, obra habitualmente considerada como a primeira da história de um teatro lírico nacional que mal chegámos a ter. Quanto à música para canto e piano, apenas nos anos 80, como diremos, surgem as primeiras realizações nesse domínio, devidas a um jovem compositor português que à altura vivia fora do País ¹¹.

Impõe o bom senso, contudo, a prudência de fazer depender estas conclusões de mais minuciosa investigação futura do património musical português oitocentista. Como se sabe, é o século XIX precisamente, na história da música portuguesa, uma das centúrias menos estudadas, de algum modo ostracizada por concepções que levaram a privilegiar períodos anteriores, tendencialmente considerados como época de ouro do nosso desenvolvimento musical. Deveríamos perguntarmo-nos, por exemplo, como pudemos chegar até hoje sem qualquer estudo, por conciso que fosse, sobre um músico da envergadura de Augusto Machado (Lisboa, 27/XII/1845-Lisboa, 26/III/1924). Das suas primeiras composições, que surgem por meados dos anos 60, constavam, além de peças para piano, trechos para canto e piano, a que o tempo mantinha a designação de «romanzas». Sabe-se que uma dessas romanzas, dedicada à cantora Massini, e executada no Teatro de S. Carlos em 1868, tinha texto em português. Pouco antes da sua morte, o compositor publicaria em *A Semana Musical* ¹² um interessante trecho, de recorte modal, intitulado *Um Sonho* (Oliva Guerra). Não podemos prever se o estudo exaustivo da sua obra de maturidade, posterior ao abandono dos modelos operáticos italianos e à conversão aos padrões franceses, de Massenet sobretudo, o

trará ao número dos precursores da canção com piano em Portugal, que no início do capítulo seguinte referiremos.

Deparar-se-nos-á, um dia, a simples notícia de obras, ou mesmo as próprias obras para canto e piano, de outros músicos, como Ricardo E. Monteiro de Almeida (1826-1898), Vítor Hussla (1857-1899), os três irmãos Napoleão, Artur (1843-1925), Aníbal (1845-1880) e Alfredo (n. 1852) e Alexandre Rey Colaço (Tânger, 30/IV/1854-Lisboa, 11/IX/1928), que floresceram ainda na segunda metade do século XIX? Continua a faltar-nos um conhecimento individualizado da obra de muitos dos compositores portugueses deste período, o qual, efectivado, poderá em parte alterar as considerações aqui expendidas sobre os primórdios da forma da canção com piano na história da música portuguesa.

II — PERSPECTIVA

Como acabámos de referir, a expansão entre os músicos portugueses, desde finais do século XIX, de uma consciência nacionalista e, sem contradição, a multiplicação dos contactos cosmopolitas com a música centro-europeia definem progressivamente a noção da necessidade de criar a até então inexistente canção culta portuguesa, de desenvolver um *Lied* português. Esta consciência, esta noção, acabarão por assumir às vezes expressões que, a décadas de distância, surgem algo caricatas, correspondendo infelizmente, nalguns casos, mais a projectos ambiciosos do que a verdadeiras capacidades de realização.

Tal parece o caso de Rui Coelho, que para si reclamava os louros devidos ao criador do *Lied* em língua portu-

guesa, qualidade que lhe adviria da publicação, em 1918 (Valentim de Carvalho, Lisboa), da colectânea *Canções de Saudade e Amor*, mais tarde seguida de outras como os *Novos Lieder* e o *Cancioneiro Português*. Infelizmente, nem pelo que concerne à prioridade das realizações nem à qualidade e quantidade das mesmas podemos hoje, mau grado um conhecimento porventura ainda lacunar do assunto, reconhecer a Rui Coelho esse estatuto, que se arrogava, de criador da canção portuguesa com piano¹³.

Significativo dessa consciência nacionalista que entre os músicos portugueses se generalizava desde as últimas décadas do século XIX, assim como das suas implicações ao nível da criação vocal, é o próprio texto («Lieder portugueses») que para introduzir as *Canções de Saudade e Amor* escreveu o autor dos poemas, Afonso Lopes Vieira. Mas outros, anteriores, poderemos encontrar igualmente representativos dessa consciência, como os prefácios da colectânea *Os Nossos Poetas — Melodias Portuguesas — Ecos do Passado* (Lisboa, 1904), assinados por Teófilo Braga e pela própria autora, uma compositora hoje esquecida, que ao pseudónimo M. Grivalde juntava a designação nobiliárquica de condessa de Proença-a-Velha. O motivo condutor destes textos é o tema dum música nacional, sobre o qual Teófilo Braga, no seu estilo musicologicamente claudicante, não deixa de enunciar questões fundamentais:

- a Língua portuguesa é segundo a sua fonética *cantável*?
- existe no Povo português uma *tonalidade* recognoscível nos seus Cantares, que se possa fixar nas formas artísticas da Melodia?

— como reunir estes dois elementos *verbal* e *tonal* traçando o esboço inicial de uma *Música portuguesa*?

A compositora, por seu turno, assume sem reboço o projecto de criação da «Canção portuguesa», considerando representar a sua colectânea «os primeiros esforços para demonstrar que a língua portuguesa se presta admiravelmente ao Canto, e que as nossas Melodias populares encerram a tonalidade da nossa pátria». Invocando o exemplo do *Lied* schubertiano, no projecto divisa toda uma dimensão patriótica de restauração nacional e acha encontrar-se a matéria-prima para a empresa na obra dos nossos melhores poetas: «Como a *Alemanha* no tempo de *Schubert*, também *Portugal* atravessa agora uma crise depressiva, e para levantar o génio nacional é preciso comunicar-lhe a consciência da sua individualidade étnica e histórica.

A revelação dos seus Poetas torna-se uma necessidade; a essa palavra genial tentaremos ligar a melodia espontânea, emoldurando-a simplesmente, para melhor se evidenciar.

A Poesia lírica portuguesa desde a época dos seus Trovadores até ao presente é de uma beleza incomparável pelo encanto da forma, e sobretudo pela emoção ardente e apaixonada que encerra.

As Canções de D. Dinis, os Vilancetes de Cristóvão de Falcão ou de Bernardim Ribeiro, os Sonetos e redondilhas de Camões e Rodrigues Lobo, as Liras de Gonzaga, ou as estrofes de João de Deus, não acham rival em nenhuma literatura moderna.

É aí que se manifesta a alma portuguesa, fazendo-nos entrar na compreensão da melodia simples mas também re-passada de *sentimentos*»¹⁴.

Para a publicação de um segundo volume da obra, *Os Nossos Poetas — Melodias Portuguesas — Vibrações de Hoje*, em 1933 (Lisboa), foi utilizado como prefácio o texto duma carta, datada de 22 de Maio de 1901, que à compositora enviara a notável escritora Maria Amália Vaz de Carvalho, sua prima. Ilustra esse texto, igualmente, a consciência das questões que aqui nos interessam; dele destacamos: «Os Gregos não concebiam a poesia sem a música sua irmã.

Não se trata de voltar à concepção grega das duas artes, porque nunca se retrocede na evolução dos séculos senão por meio de um artifício infecundo e efémero, mas trata-se com a nossa concepção moderna da poesia e da música de criar pelo enterlaçamento e identificação das duas, uma nova forma de arte que se diferencie de ambas guardando de cada uma delas as qualidades mais preciosas, a mais súbtil essência.

Nesta aliança, entre a poesia escrita e a música que a canta poeta e compositor ambos têm a ganhar.

Um, a ideia, a imagem precisa, que dão ao som alado fixidez e significação concreta; o outro, a popularidade, a universalidade que tem sempre o canto e que é raro que tenha a poesia.

A tua tentativa de criar a canção verdadeiramente portuguesa é portanto, além de interessante em si, meritória e nobre. E se em Portugal houver uma centelha de gosto estou certa que o êxito mais completo há-de coroar a tua obra de amor, de graça e de poesia.»

Esqueceram, ou apenas ignoravam, os responsáveis por estas tentativas, sem dúvida meritórias enquanto tais, que antes deles a produção nacional para canto e piano — e, se bem que menos, uma canção culta em língua portuguesa — dera já alguns passos nas mãos de músicos como José Viana da Mota e mesmo Luís de Freitas Branco, Francisco de Lacerda e Luís Costa.

É de facto a José Viana da Mota (ilha de S. Tomé, 22/IV/1868-Lisboa, 1/VI/1948) que, na medida dos conhecimentos hoje disponíveis (nunca é de mais ressaltá-lo), parecem caber as honras de pioneiro num género que tarde, relativamente a outras áreas da geografia musical europeia, como ficou dito, chega à música portuguesa. Desde 1882 estudante de Piano em Berlim, graças ao patrocínio do rei Fernando II, o seu catálogo de publicações incluirá até meados da década seguinte, maioritariamente, títulos para canto e piano, além de peças para piano, a duas e quatro mãos.

É quase ocioso chamar a atenção para o papel que terá desempenhado, no despertar do interesse do jovem compositor pelo género da canção com piano, a passagem a um meio cultural onde esse género se constituíra e sobremaneira desenvolvera. O facto trai-se ainda na opção do músico português por textos de poetas alemães: *Drei Lieder*, op. 3 (Goethe, Frankl e Eichendorf); *Wiegenlied*, op. 4 (W. Raabe); *Fünf Lieder*, op. 5 (Goethe, L. Uhland, A. Schaeffer, W. Muller e T. Storm); *Drei Gedichte*, op. 10 (P. Cornelius); *Landlicher Reigen* (P. Cornelius); *Danke, Umflort, gehüllt in Trauern, Lass' mich deine Augen fragen*, op. 13 (P. Cornelius); *Johannistag, Das Lied von Falkensteiner, Ein Brieflein*,

Monikas Traum (W. Raabe), op. 15. Além destas e mais duas canções (*Herbst e Reiselied*) de que subsiste notícia mas não foram recuperadas, e que pertencem a este mesmo período inicial da carreira do compositor, o elenco das obras de Viana da Mota para canto e piano em língua alemã incluirá apenas o trecho *Die Sprode* (Goethe), escrito mais tarde, em 1914, no Monte Estoril.

Em língua não portuguesa, Viana da Mota compôs ainda (Lisboa, 1893) as *Duas Romanzas*, sobre poemas italianos de Stechetti. É significativo da fidelidade do compositor português à matriz germânica da sua formação — patente também, naturalmente, na própria escrita musical — o facto de a maior parte da sua obra para canto e piano partir de poemas alemães. Com efeito, é quantitativamente menos relevante a fracção dessa obra sobre textos portugueses, se bem que exornada do mérito de pioneirismo que na história da música portuguesa devemos reconhecer ao seu autor enquanto cultor do género.

Data de 1895 a publicação (I. Bevilacqua, Rio de Janeiro) das *Cinco Canções Portuguesas*, op. 10, sobre textos do cancionero popular, de João de Deus e Almeida Garrett. É do mesmo ano (mesma editora e também Sasseti, Lisboa) a publicação da *Canção Perdida*, sobre poema de Guerra Junqueiro. Só mais tarde, em diferente período da sua vida, vivendo em Portugal, o compositor acrescentaria a este número *A Luz* (João de Deus; 1910), *Cantar dos Búzios* (Afonso Lopes Vieira; 1929) e *Verdes São as Hortas* (Camões; 1936). Não foram igualmente recuperados os títulos seguintes: *Estudantina* e *A Sesta* (Gonçalves Crespo), assim como *Saf a Passeio* e *Longe de Ti* (Olavo Bilac).

É também o facto da inserção, devido ao prosseguimento de estudos no estrangeiro, em diferente circunstância cultural que traz outro músico a esta galeria de pioneiros da música portuguesa para canto e piano. Bolseiro do Estado em Paris desde 1895, é no universo cultural francês que por seu turno Francisco de Lacerda (Ribeira Seca, ilha de S. Jorge, Açores, 11/V/1869-Lisboa, 18/VI/1934) se inscreve, acabando por optar convictamente pelas características propostas estéticas (Debussy, Fauré ...) que a história da música ficou devendo a França no período de trânsito do século XIX ao século XX. Assim, uma primeira parte da produção lacerdina para canto e piano, não muito numerosa, infelizmente, segue os parâmetros estéticos da *mélodie*: *L'Indifférent* (M. Legrand; 1898), *Des papillons de jour* (M. Legrand; 1899), *La chanson du souvenir* (A. Silvestre; 1902), *Pour la paix de ton regard* (1909), *Que deviendras-tu?* e *Berceuse* (P. Louys).

A este conjunto de peças, que recentemente revelámos no âmbito da publicação integral da obra para canto e piano de Francisco de Lacerda¹⁵, acrescentam-se as *Trovas*, compostas em ulterior período da vida do compositor, e ainda, sobre texto português igualmente, quatro pequenos trechos: *Canção Triste* (1929), *Bailado*, *Canção de Amigo* (1930) e *Saudades da Terra* (1933), de menor interesse musical, com a eventual excepção do penúltimo.

Determinados pelo contexto em que são escritos, ilustram estes dois grupos de trechos, um sobre poemas franceses, outro sobre textos portugueses, os pólos cosmopolita e nacionalista entre os quais oscila o homem que os escreveu — e afinal, como pode certamente o leitor já con-

cluir, o próprio destino da música portuguesa ao longo do século, basculando de facto entre a sedução cosmopolita e a consideração das suas intrínsecas características. Enquanto vive em França e na Suíça francesa (1895-1913) é canções francesas, em todo o sentido da expressão, que escreve o músico português; depois de em 1921 passar a residir novamente em Lisboa, oferece-nos, marcado pela carregada atmosfera nacionalista da época, uma colectânea, as *Trovas*¹⁶, que sobre significar, do ponto de vista da qualidade de escrita, um dos momentos mais altos de toda a história da música portuguesa para canto e piano, representa uma das realizações emblemáticas do nacionalismo musical português, se nestes termos nos podemos exprimir.

Tal como Viana da Mota, Luís Costa (Favelães, Barcelos, 25/XI/1879-Porto, ...) escolhe, para prosseguir estudos, a Alemanha, onde é discípulo de Busoni e do pianista português, entre outros. Mas, ao contrário da deste último, a sua obra de compositor ostenta marcas evidentes do seu próprio tempo, abrindo-se também ao influxo do simbolismo musical francês, que não deixa de articular com uma sensibilidade verdadeiramente portuguesa.

A sua primeira incursão no género da canção com piano parece remontar a 16/II/1908, com a criação do trecho *Nunca mais* (João de Vasconcelos e Sá), e o tríptico com o número de Opus 4 data de Julho de 1915, reunindo os trechos *O Cipreste*, *Roda do Moinho* e *O Sobreiro* (António Correia de Oliveira). Dois outros trípticos serão compostos posteriormente, nos anos 30: aquele que recebeu o número de Opus 7 (*Os Salgueiros*, *Canção das Aves* e *Pinheiros de Agosto*, também sobre poemas de António Correia de Oli-

veira) e o que tem o número de Opus 8 (*Canção Marinha*, *Canção de Maio* e *A Névoa*, sobre poemas de Teixeira de Pascoais). Parece desta mesma década (primeira audição em 1938) o trecho *Na Montanha* (Joaquim Costa), ao passo que *Solfejo* data de Dezembro de 1920 e *Fiandeira* (Francisco Braga) teve a primeira audição em 1922. Inclui a obra de Luís Costa para canto e piano, que permanece inédita, ainda as peças *O Regato*, *Pastoral* e *Dorme, Dorme, Meu Menino* (todas sobre poemas de Francisco Braga) ¹⁷.

Mais novo do que José Viana da Mota, Francisco de Lacerda e Luís Costa, deve Luís de Freitas Branco (Lisboa, 12/VIII/1890-Lisboa, 27/II/1955) igualmente ser incluído na plêiade de músicos que em Portugal primeiro desenvolveram o género da canção com piano — título que aqueles que vêm escrevendo sobre o compositor se esqueceram de acrescentar a outros nele por vezes menos evidentes.

Verdadeiras primícias do compositor, os dois trechos para canto e piano *Aquela Moça* (Augusto de Lima; ed. Sassetti) e *Contrastes* (João de Vasconcelos e Sá; ed. Sassetti) remontam a 1904, seguindo-se em 1907 *A Formosura* (Camões) e *Canção Portuguesa* (cancioneiro popular). Dois anos depois, seria composto um primeiro ciclo de canções, *Trilogie de la mort* (Baudelaire), e o trecho *Élévation* (Baudelaire). Este conjunto de títulos e datas que lhes correspondem basta a evidenciar em Freitas Branco essa qualidade de pioneiro num género que quase até ao fim da vida não abandonaria, mau grado o investimento em outros sectores da criação musical.

O ano de 1911 assistiria à composição de mais dois trechos, *La glèbe s'amollit* (J. Moréas) e *A Elegia das*

Grades (Mário Beirão), e 1913 à das colectâneas *Trois sonnets de Maurice Maeterlinck* e *Deux sonnets de Stéphane Mallarmé*. Em 1917, a casa Sasseti publicará as *Quatro Melodias* que a *A Elegia das Grades* jungem *O Motivo da Planície*, *Minuete Antigo* (A. Sardinha) e *O Culto Divinal Se Celebrava* (Camões), compostas nos anos anteriores, tal como o *Soneto dos Repuxos* (A. Sardinha; 1916). Em 1920, o compositor escreveria os *Dois Poemas de Lorenzo Stecchetti*, *Despedida* (G. d'Annunzio) e *Frivolidade* (Silva Teles). As últimas incursões de Freitas Branco no género são determinadas pelo fascínio, que marcaria muitos outros músicos portugueses, da obra poética de Antero de Quental: *Hino à Razão* (1934) e o ciclo de oito sonetos *A Ideia* (1943).

À parte os poucos títulos assinalados que tiveram publicação em vida do autor, todos os outros se encontram inéditos. Urge, pois, proceder à edição integral da obra para canto e piano de Luís de Freitas Branco¹⁸ de modo a, mais nitidamente, nos apercebermos dos vectores estéticos que a cruzam, da sua relevância no conjunto da produção do compositor e no contexto da história do género em Portugal.

O malogrado António Fragoso (Pocariça, Cantanhede, 1897-Pocariça, 1918), aluno no Conservatório de Lisboa de Luís de Freitas Branco, pode por este ter sido induzido ao influxo simbolista que, sem detrimento dos traços nacionalistas, é evidente na sua obra. Talvez que estes dois vectores, o do nacionalismo e o do simbolismo cosmopolita, sejam predominantemente ilustrados por cada um dos ciclos de canções que teve ocasião de escrever: *Canções do Sol Poente* e *Poèmes Saturniens* (Paul Verlaine)¹⁹.

Ceifado, como António Fragoso, pela pneumónica em 1918, com a idade de trinta e oito anos de idade, o director de orquestra David de Sousa (Figueira da Foz, 1880-Figueira da Foz, 1918) deixou-nos, para canto e piano, diversos *Cantos Portugueses*, de cujos manuscritos ignoramos o paradeiro.

Colega de magistério de Viana da Mota e de Freitas Branco no Conservatório de Lisboa, professor de Composição, nesta escola, de António Fragoso e de Fernando Lopes Graça, entre outros, o P.^e Tomás Borba (Angra do Heroísmo, 23/XI/1867-Lisboa, 12/II/1950) é autor de larga obra de compositor, de cujo valor, na globalidade, não podemos por enquanto ajuizar²⁰. Destaca-se, nessa obra, o sector da canção com piano, contemplando textos de inúmeros poetas portugueses: Camões, Sá de Miranda, Diogo Bernardes, Tomás Gonzaga, Bocage, Almeida Garrett, Antero de Quental, Gomes Leal, Guerra Junqueiro, Afonso Lopes Vieira, Augusto Gil, Armando Cortes Rodrigues e muitos outros²¹.

Não foi também alheia à criação para canto e piano outra das figuras de proa da música portuguesa na primeira metade do século xx. Deixou-nos Cláudio Carneiro (Porto, 27/I/1895-Porto, 18/X/1963), para essa formação, um conjunto de títulos²² em que pontificam as qualidades duma escrita cuidada, de acentuada modernidade e em que se vêm exagerando porventura os traços ditos neoclássicos. São raras as suas incursões em textos não portugueses (um de Rosália de Castro e outro francês, não identificado) e nítida a preferência pelos poetas medievais nacionais (D. Sancho I, D. Dinis, Pedro Eanes Solaz, Lourenço Jogral,

Martim de Grijó, João Roiz de Castelo Branco, Fernão Fernandes Cogominho), além de Gil Vicente, Camões, Rodrigues Lobo, Anténio Nobre, A. Correia de Oliveira, Guerra Junqueiro, Eugénio de Castro, Antero de Quental e alguma quadra popular.

Com excepção do trecho solto *Campanas de Rastabales* (Rosália de Castro), do final da vida do compositor (1962), a produção de Cláudio Carneiro para canto e piano escalona-se ao longo das décadas de 20 e 30: abrindo com a peça *Epitáfio* (1923), seguem-se-lhe as colectâneas *Do Meu Quadrante* (1924-26), *Cantares* (1931) e *Velhos Cantares* (1933-37). E para dispormos do enunciado exaustivo da mesma, falta apenas acrescentar os trechos soltos *Quatrain* (1930) e *Imortal Cantar* (1937).

A situação que é ainda, lamentavelmente, a da musicologia portuguesa — e que se reflecte, como não podia deixar de ser, na elaboração de estudos como este — determina um conhecimento parcelar da obra para canto e piano de alguns dos criadores musicais que floresceram na primeira metade do século²³. Assim, da produção para canto e piano de Óscar da Silva (Lisboa, 21/IV/1870-Leça da Palmeira, 6/III/1958), conhecemos algumas das *Endexas* (Camões), da de Venceslau Pinto (n. Meruge, Oliveira do Hospital, 3/I/1883) apenas um trecho intitulado *A Minha Rica Filhinha* (Silva Tavares) e de António Eduardo da Costa Ferreira (n. Setúbal, 18/I/1875), *Saudades* (Branca de Gonta Colaço). Mário de Sampaio Ribeiro (n. Lisboa, 4/XII/1898), Armando Leça (n. Leça da Palmeira, 9/VIII/1893) e Flaviano Rodrigues (n. 21/XII/1891) escreveram para canto e piano, ignorando-se a localização actual dos

manuscritos dessas obras. De uma figura pouco referenciada, Mário de Sousa Santos, lográmos cópia das colectâneas *Tristes Cantigas de Amor* (António Botto) e *Cinco Poemas Infantis* (Paulo Duna), além dos trechos *Sorriso de Inverno* (Armando Cortes Rodrigues) e *Se Me Deixares*.

Quanto à obra para canto e piano de Fernando Lopes Graça (Tomar, 17/XII/1906-Parede, Cascais, 27/XI/1994), que começa a produzir no final da década de 20 e se mantém activo até aos últimos anos de vida, teríamos de considerá-la particularmente, nem que fosse pelo simples facto da quantidade. Com efeito, ao compositor tomarense ficámos devendo o mais vasto contributo neste género musical, entre todos os compositores portugueses. Mais explicitamente do que os seus confrades, parece Lopes Graça haver assumido o projecto de criação de um *Lied* português que, com alguma injustiça, nos anos 40 dizia²⁴ ainda não existir.

Acompanhando o compositor ao longo de toda a sua carreira, resulta com efeito a sua obra para canto e piano desse projecto, conscientemente assumido — o qual só a execução e o estudo das realizações dirá até que ponto foi conseguido —, de para a língua portuguesa obter uma adequada correspondência musical, de a poesia pátria elevar à forma de existência que para ela pode o músico ambicionar. Embora ocasionalmente tenha partido de poemas não portugueses (Ronsard, Aragon, António Machado), é à produção dos poetas nacionais, desde os do período medieval aos contemporâneos, que verdadeiramente consagra o seu esforço: Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões, Bocage, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, António Nobre,

Eugénio de Castro, Camilo Pessanha, Afonso Duarte, Fernando Pessoa, António Botto, Florbela Espanca, Carlos de Oliveira, Cabral do Nascimento, Adolfo Casais Monteiro, João José Cochofel, Vitorino Nemésio, José Gomes Ferreira, Mário Cesariny de Vasconcelos, Sofia de Melo Breyner, Eugénio de Andrade, José Saramago. A estes, de maior nomeada, juntam-se outros, escolhidos por afinidade ideológica ou relacionamento pessoal: António de Sousa, C. M. Araújo, Armindo Rodrigues, Guilherme de Carvalho, Ivo Machado ²⁵.

De tão vasta obra, organizada em conjuntos de dimensões diversas (trechos soltos, mais raros, dípticos, trípticos e ciclos), os quais se estruturam todos a partir de textos de um único poeta, destacamos os ciclos: *As Mãos e os Frutos* (Eugénio de Andrade; 1959), *Mar de Setembro* (Eugénio de Andrade; 1961/1975), *Aquela por Quem Padeço* (Américo Durão; 1963), *Quatre sonnets de Ronsard (Sur sa fin)* (1964), *Clepsidra* (Camilo Pessanha; 1967/1976), *Quatro Cantos de Sophia* (Sofia de Melo Breyner; 1969), *Charneca em Flor* (Florbela Espanca; 1981), *Sete Breves Canções do Mar dos Açores* (Ivo Machado; 1982), *Dez Novos Sonetos de Camões* (1984), *Cantos de Mágoa e Desalento* (Fernando Pessoa; 1987), *Nove Odes de Ricardo Reis* (Fernando Pessoa; 1987). São estes os títulos que na obra de Lopes Graça devemos, segundo informação pessoal do compositor, considerar ciclos. Enunciamos a seguir ainda os conjuntos que, não obedecendo a uma exigência de estruturação muito acentuada, dela se aproximam, designando-os o próprio autor, segundo lhe escutámos, de «paraciclos»: *Seis Canções sobre Quadras Populares Por-*

tuguesas (1934), *Cinco Canções de «Os Dias Íntimos»* (João José Cochofel; 1950/1966), *Cantigas de Terreiro* (Vitorino Nemésio; 1960), *Quatro Líricas Castelhanas (Segundo Gil Vicente)* (1960).

Integra Fernando Lopes Graça a mais fecunda geração de compositores deste século, a qual conta ainda com nomes como os de Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes, Joly Braga Santos e Ivo Cruz, que não deixaram de contribuir para o património da música portuguesa de canto e piano.

De todos estes contributos, de mérito diverso, no que respeita à qualidade e à quantidade, é o de Jorge Croner de Vasconcelos dos mais apreciáveis, desde as *Três Redondilhas de Camões* (1927) a *Ao Desconcerto deste Mundo* (Camões; 1972), passando por incursões em poemas medievais portugueses, de Sá de Miranda, Antero de Quental, Afonso Lopes Vieira, Fernando Pessoa, e algumas harmonizações de canções populares.

A produção de Armando José Fernandes para canto e piano é reduzida, incluindo, além de uma *Canção do Mundo Perdido* (Carlos Queirós; 1937), apenas as harmonizações das *Três Canções Populares* (1942). A de Joly Braga Santos é mais considerável, sobretudo se tivermos em conta o pendor sinfónico do perfil do compositor: *Cinco Melodias* (1942), *Dois Sonetos de Camões* (1944), *Três Sonetos de Camões* (1945), *Três Harmonizações* de canções populares (1948) e dois trechos soltos: *Formoso Rio Lis* (Rodrigues Lobo) e *Ode de Bocage*.

Na obra de Frederico de Freitas (Lisboa, 12/XI/1902-Lisboa, 12/I/1980) destaca-se o conjunto de peças sobre

poemas medievais (cantigas de amigo de D. Dinis e Mendinho), para canto e harpa (ou piano), a que se junta, nalguns trechos, a flauta, *Soneto XXIX* e *Soneto CCLXXI* (Camões), *Boas Noites* (João de Deus), *Chuva de Setembro* (Eugénio de Castro), entre outros títulos. Da autoria de sua filha Elvira de Freitas, conhecemos uma colectânea de *Quadras*. Quanto à obra para canto e piano de Ivo Cruz, temos notícia da recente publicação do ciclo *Canções Perdidas* ²⁶, além dos trechos publicados em vida do compositor, nas páginas de revistas históricas.

Saliente-se ainda um contributo feminino, se assim nos podemos exprimir, para o *corpus* da música portuguesa para canto e piano, o qual inclui, além do nome já referido da condessa de Proença-a-Velha, os de Laura Wake Marques (quatro cadernos de *Cantos Portugueses*, sobre poemas de Afonso Lopes Vieira), Maria Antonieta Lima Cruz (n. Lisboa, 3/XI/1900) (*Cantares de Amigo*, 1923-25; *A Morte de Militis*, 1924; *Cantigas de Amor*, 1925; *Cantigas de Escárnio e Mal-Dizer*, 1926), Júlia Oceana Pereira (dezoito *Lieder*), Francine Benoit (*Cantares de cá*), Honorina de Moraes Graça (*Quatro Canções*) e Berta Alves de Sousa, parecendo mais vasto o desta última (harmonizações de canções populares, trechos sobre poemas de H. Heine, Miguel Ângelo, Camões, Teixeira de Pascoais, Manuel Bandeira e outros).

Pode, desta breve perspectiva da produção portuguesa para canto e piano que ensaiámos, facilmente inferir-se que na história da música em Portugal acaba esta forma por ficar, de algum modo, representativa da primeira metade do século xx. É, como vimos, já nas duas décadas finais

do século XIX que, tanto quanto sabemos, começa a produzir um primeiro cultor da mesma, Viana da Mota, seguindo-se-lhe Francisco de Lacerda, nos últimos anos do século. Apenas a partir da segunda década do século XX vários compositores portugueses se empenham neste sector da produção musical: Luís Costa, Luís de Freitas Branco, António Fragoso, Óscar da Silva, Rui Coelho, Cláudio Carneiro. No final da terceira década, começa a definir-se outra geração de compositores, em que se destacam Fernando Lopes Graça, Jorge Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes e Joly Braga Santos. Levam todos estes músicos a sua produção para canto e piano até depois de meados do século, o que se verifica sobretudo com Lopes Graça, que, usufruindo de longevidade excepcional, assim se mantém fiel à forma com que iniciara o seu percurso e a um perfil de criador musical da primeira metade do século.

Uma geração de compositores mais recente, a que pertencem Luís Filipe Pires (Porto, 26/VI/1934) e Jorge Peixinho (Montijo, 20/I/1940-30/VI/1995), ou de todo não escreve para canto e piano, como parece ser o caso do último, ou compõe neste domínio apenas no início da sua carreira, nos anos 50 ou 60, como se verifica com o primeiro (*Duas Cantigas de Amigo*, 1949; *Duas Redondilhas de Camões*, 1953; *Três Poemas de Fernando Pessoa*, 1954)²⁷. Nesta mesma circunstância de Filipe Pires parece encontrar-se Maria de Lurdes Martins (Lisboa, 26/V/1926), que escreve os seus *Quatro Poemas de Pinto de Miranda* e *Três Cantigas de Amigo* em 1955 e 1960, respectivamente, ou Fernando Correia de Oliveira (Porto, 2/XI/1921), com os *Três Sonetos Metafísicos* (Antero de Quental; 1950) e

Três Sonetos Líricos (Antero de Quental; 1957), ou ainda Filipe de Sousa (Maputo, 1927), com uma obra para canto e piano de que destacamos *Dois Sonetos de Camilo Pessanha* (1950), *Dois Poemas de Fernando Pessoa*, *Cinco Odes de Ricardo Reis* (Fernando Pessoa) e *Quatre poèmes d'amour* (Paul Éluard).

O experimentalismo vanguardista que a partir dos anos 60 penetra afoitamente na música portuguesa, exigindo a exploração de novas fontes sonoras, e o esmaecimento, que se operara, da ideologia nacionalista, são factores que, entre outros, explicam o desinteresse progressivo dos compositores portugueses pela forma da canção com piano.

III — COSMOPOLITISMO E NACIONALISMO

O atraso com que, relativamente a um desenvolvimento geral da canção com piano, esta emerge na história da música portuguesa torna-a afinal entre nós uma forma característica da primeira metade do século xx, como ficou dito. Assim, ao contrário de alguns outros países, não dispomos, em rigor, duma canção romântica, a não ser no que resulta do facto de um músico como Viana da Mota — falecido, recorde-se, em 1948 — toda a sua vida haver permanecido, enquanto criador musical, fiel aos processos de escrita em que em finais do século xix se formara, na Alemanha. Para além desse caso, foram todos os outros cultores da forma em Portugal, em maior ou menor grau, tocados pelo fenómeno da emergência, desde princípios do século xx, do que podemos designar genericamente de modernidade musical.

De forma mais ou menos acentuada, consoante os casos, quase todos os compositores portugueses de então ganharam consciência, e deixaram-na expressa ²⁸, da necessidade de fazer uma música que pertencesse ao seu próprio tempo, ainda quando convictamente repudiaram aspectos mais radicais da modernidade musical. E, com maior ou menor divórcio relativamente aos hábitos do público contemporâneo (se bem que de forma pouco vigorosa, a música portuguesa da primeira metade do século xx não deixou de conhecer o fenómeno do vanguardismo), também a escrita para canto e piano é marcada, nos casos dos criadores de primeiro plano, sobretudo, por esse esforço de «ser actual» que não deixa de atingir os músicos de um país relegado, pela geografia, para a periferia europeia.

É fundamentalmente por um conjunto de influências exteriores a ela mesma, que não por força do seu próprio devir ou por exigência do meio envolvente, que a música portuguesa, na primeira metade do século xx, se transforma. Uma vez mais, não é este o lugar para a análise dessas transformações, o que de forma sucinta aliás já ensaiámos, naquilo que a linguagem musical apresenta de específico ²⁹. Circunscrevendo a nossa atenção ao âmbito da forma musical de que este texto se ocupa, e sem esquecer que para esta questão dos traços cosmopolitas inerentes à produção musical portuguesa para canto e piano se aponta noutros capítulos deste breve estudo, atendamos a essas transformações de que a escrita dos músicos portugueses da primeira metade do século xx, diferentemente consoante os criadores, testemunha. Recurso à neomodalidade, aos tons inteiros, à politonalidade e à atonalidade, eis os aspectos

através dos quais, resumidamente ³⁰, aqui nos referiremos a essas transformações.

Se de um modo geral a modernidade musical, antes das expressões mais radicais que nos anos 60 começa a assumir, é entre nós sempre uma modernidade moderada, por assim dizer, mais estes «limites» se farão sentir no âmbito da canção com piano, visto o papel da voz humana nesta forma musical. Pesam aqui, de facto, não só os hábitos dos cantores, moldados a um repertório tonal, mas mesmo a dificuldade, que é de sempre, de cantar fora do quadro de uma tonalidade ou de um modo, problema que não enfrentam os instrumentistas.

Compreende-se assim que os compositores portugueses da primeira metade do século xx, divididos entre o empenho em obter uma expressão musical do seu tempo e constrangimentos por assim dizer estruturais, tenham feito largo uso da neomodalidade, assim como de uma tonalidade mais ou menos renovada, mas menos frequentemente se hajam aventurado a experiências atonais ou politonais, e mesmo ao uso da escala por tons inteiros.

Um dos grandes factores de renovação da linguagem musical já desde a segunda metade do século xix, a redescoberta da modalidade — por alguns chamada, adequadamente, de neomodalidade — é um dos traços relevantes que também na produção portuguesa na primeira metade do século xx em geral, na produção para canto e piano, inclusive, a análise destacará. Associada a práticas harmónicas mais ou menos diatónicas, mais ou menos cromatizantes, a modalidade satisfaz no compositor moderno a ambições diversas, como a sugestão arcaizante ou

a referência à música tradicional portuguesa (onde os arcaísmos modais são frequentes, mau grado certa vulgaridade tonal nos espécimes coreográficos, sobretudo). São tantos os exemplos que para cada um dos modos classicamente estabelecidos, ou para estruturas de mais complexa definição, poderíamos citar, que achamos desnecessário fazê-lo, mesmo que a título apenas representativo ³¹.

Já o mesmo, como dissemos, se não verifica no caso de outros recursos de escrita recentemente postos ao alcance do compositor: os tons inteiros e a atonalidade sobretudo. Em Portugal, a influência do simbolismo musical (vulgo, impressionismo), que, como é sabido, recorreu largamente aos tons inteiros, fá-los surgir aqui e ali — no caso da canção com piano menos na linha vocal (a escala por tons inteiros não é naturalmente cantável) do que no chamado acompanhamento, seja melódica, seja harmonicamente.

O *Cantar de Amigo* (Pedro Eanes Solaz) dos *Cantares* de Cláudio Carneiro é um bom exemplo do emprego sistemático duma das duas únicas escalas por tons inteiros que é possível constituir, exemplo de forma nenhuma único na obra do compositor ³². Neste caso é a própria linha vocal, além da parte pianística, que se estrutura sobre a escala de tons. Ainda a título de exemplo, atente-se no segundo trecho dos *Poemas em Prosa de Rabindranath Tagore*, de Fernando Lopes Graça, *Escura a Noite e Tu Dormes*, cujo acompanhamento é integralmente escrito na escala de tons.

As raízes simbolistas de um Francisco de Lacerda não deixariam de trazer marcas dos tons inteiros mesmo a trechos de orientação nacionalista como as *Trovas*. A influên-

cia de Claude Debussy em Luís de Freitas Branco levá-lo-á também ao uso, mais ou menos sistemático, em várias obras, da escala que alguns associam ao nome do compositor francês ³³.

A atonalidade é fenómeno ainda mais raro na música portuguesa até ao início da década de 60 deste século, e por força de razão maior na produção dos compositores nacionais que escreveram para canto e piano. O peso duma ideologia nacionalista contribuirá para refrear no criador musical português da primeira metade do século o entusiasmo por mais radicais expressões de recusa da tonalidade e da modalidade, mormente no que respeita ao sistema dodecafónico. A posição de um Lopes Graça nesta matéria é, até certo ponto, representativa ³⁴.

Apesar de só no início dos anos 60 o mesmo Lopes Graça acentuar o vezo cromático da sua escrita até à recusa prática da noção de tónica e, assim, chegar a uma atonalidade convicta, podemos encontrar alguns raros exemplos desta em uma ou outra obra anterior. É o caso, no sector da música para canto e piano, das *Duas Canções de Fernando Pessoa* (1934 e 1936), que parecem representar um dos mais recuados exemplos de atonalidade na história da música portuguesa.

O gosto de Cláudio Carneiro pelo cromatismo não o leva, geralmente, a perder de vista uma área tonal definida, evidente na permanência da armação da clave. Todavia, para além dos valores de expressividade que consubstancia, a obra do compositor português parece destacar-se, no âmbito da produção para canto e piano em Portugal, também do ponto de vista dos aspectos de modernidade da escrita, o que me-

rece tanto maior destaque quanto se trata de um criador que floresce na primeira metade do século xx e cuja obra para canto e piano remonta, praticamente na íntegra, às décadas de 20 e 30.

É de facto, em boa parte, uma generalizada ideologia musical nacionalista que, até pouco depois de meados do século xx, actua em Portugal como elemento inibidor da expansão duma modernidade que mais convictamente rompa com o legado oitocentista. Os sinais de inovação coexistem pois com fortes traços de continuidade na música portuguesa deste século até ao início dos anos 60.

Fazer uma música de hoje, mas fazê-la portuguesa, representava para a generalidade dos criadores musicais de primeira linha um verdadeiro programa, embora a questão do nacionalismo na obra dos músicos portugueses deste século se ponha em graus e de formas diversas³⁵. Por razões várias, que se prenderão, por um lado, com a exequibilidade de um género musical que exige dois intérpretes apenas e, por outro, com o facto de o mesmo se associar à expressão verbal, literária, o género da canção com piano serve talvez particularmente ao ideário nacionalista. Podemos considerar o projecto de à língua pátria, à produção dos poetas nacionais, conferir expressão musical, como um dos traços eminentes dessa ideologia musical, se assim nos podemos exprimir, projecto por muitos dos compositores portugueses explicitamente assumido³⁶.

Sabiam os músicos mais argutos pelo menos que, nascidos duma nação, quanto fizessem como criadores não deixaria de ser marcado, dum ou doutro modo, por esse dado; aperceberam-se igualmente de que não bastava enveredar

pelo *pastiche* histórico ou popular, esquecendo a exigência do empenhamento pessoal que sempre requer a criação artística ³⁷. Mas é um facto que, nem por isso, a perseguição duma algo mítica identidade nacional, na medida em que ela já se exprimira e devia continuar a exprimir-se no domínio musical, deixou de ser, para praticamente todos os músicos, um objectivo a que por vezes esteve submetido o outro de fazer obra contemporânea e, quiçá, trabalho pessoal.

Pode dizer-se que, tal como noutros países se verificou, a questão duma «música nacional» se pôs para o compositor português da primeira metade do século xx segundo dois grandes vectores de referência, por assim dizer: o da própria música erudita nacional do passado e o da música popular, isto é, tradicional. Diferentemente decerto, a aproximação a ambas poria o músico ao abrigo do afastamento dessa especificidade nacional que se impunha de algum modo exprimir.

Usufruindo dos progressos da investigação etnomusicológica, cujos primórdios remontavam aos românticos ³⁸, é sobretudo a segunda via, a do folclore, que é seguida pela maioria dos compositores — embora a importância da referência à música histórica não deva ser esquecida no estudo da música portuguesa do período de que, por força do tema deste texto, nos ocupamos. Estas afirmações não deixam, naturalmente, de ser verdadeiras para o sector da música para canto e piano.

A chamada harmonização para canto e piano de melodias populares pode ser considerado um primeiro nível ³⁹ a que se situa o criador musical culto relativamente à mú-

sica tradicional do povo a que ele pertence. É tal o número de compositores portugueses da primeira metade do século xx que procederam a este tipo de trabalho que dele muito poucos não apresentam resultados no catálogo da sua obra. A título de exemplo, referimos as harmonizações de diversos espécimes da autoria de Vítor Macedo Pinto, as *Vinte e Sete Canções Populares Portuguesas* de Luís de Freitas Branco, as *Quatro Canções Populares Portuguesas* de Rui Coelho, as *Quatro Canções Populares* (1945) de Jorge Croner de Vasconcelos, as *Três Harmonizações* (1948) de Joly Braga Santos.

Em 1944 e 1948, a estatal Emissora Nacional promove, através do seu Gabinete de Estudos Musicais, a edição de dois volumes de canções populares harmonizadas para canto e piano por diversos compositores ⁴⁰, contribuindo para a publicação Luís de Freitas Branco, Rui Coelho, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, Armando José Fernandes, Artur Santos, Jorge Croner de Vasconcelos e Joly Braga Santos.

É bem maior a produção de Cláudio Carneiro no que respeita à harmonização para canto e piano de canções tradicionais portuguesas do que deixa supor a sua participação nos dois volumes colectivos que vimos de referir ⁴¹. Porém, o mais vasto contributo nesta matéria parece ser o de Francisco de Lacerda. Com efeito, nos últimos oito anos de vida procedeu o músico açoriano a recolhas musicais directas em diversas zonas do País (continente e Madeira), em vista ao estabelecimento de um *Cancioneiro Musical Português*, de que se publicaram postumamente alguns números, organizados em seis cadernos, de um total de mais de meio milhar

de espécimes harmonizados para canto e piano. Neste momento, tem o autor destas linhas em mãos a preparação da publicação integral da recolha ⁴². Marcado por um assumido princípio de simples funcionalidade, o envolvimento pianístico criado por Francisco de Lacerda pode levar mesmo a pôr em questão a inclusão do seu *Cancioneiro* no âmbito da literatura portuguesa para canto e piano.

Seguidor fiel da lição bartokiana também em matéria de atitudes face ao folclore musical ⁴³, deixou-nos Fernando Lopes Graça igualmente um largo conjunto de harmonizações para canto e piano de melodias tradicionais portuguesas, que ordenou em sucessivas colectâneas, além das *Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor* (1954). De acordo com o universalismo próprio da sua ideologia (que surge de algum modo como contrapeso do nacionalismo da mesma), não se cingiu o trabalho do compositor neste domínio ao património musical do povo português, deixando-nos ainda *Sete Canções Populares Brasileiras*, *Seven negro american songs*, *Six vieilles chansons françaises*, *Dix chansons populaires tchèques et slovaques*, *Neuf chansons populaires russes* e *Dez Canções Populares Húngaras*.

É de tal modo vasto o domínio da produção dos compositores constituído pela harmonização para canto e piano de melodias tradicionais portuguesas que merece o mesmo abordagem própria, atenta a múltiplas questões, como a dependência dos músicos das recolhas disponíveis, suas ou alheias, a distribuição geográfica dos espécimes escolhidos, o maior ou menor grau de elaboração do acompanhamento pianístico, as diferenças estilísticas nos tratamentos harmónicos. Ele prende-se também com um assun-

to situado já fora das fronteiras delineadas pelo título deste breve estudo, isto é, com o domínio da canção com orquestra. Para não sairmos do nosso tema, lembramos aqui apenas o facto de muitas das melodias tradicionais inicialmente harmonizadas para canto e piano terem sido depois instrumentadas para conjuntos de intérpretes mais numerosos, para orquestra, sobretudo ⁴⁴. E, de passagem, recordamos ainda que este fluxo, por assim dizer, de um género a outro se verifica igualmente no caso das composições para canto e piano integralmente originais: muitas das obras dos compositores portugueses que se integram no género da canção com orquestra foram escritas primeiro para canto e piano, tendo o acompanhamento sido orquestrado posteriormente ⁴⁵.

Um segundo nível a que, de acordo com uma organização possível para a nossa exposição, podemos dizer que se situa o criador musical relativamente à música tradicional do povo a que pertence, consiste já não na reprodução mais ou menos fiel de melodias, ou mesmo de ritmos, ou outros aspectos característicos da mesma, isto é, na repetição da *letra* da música tradicional, por assim dizer, mas num reassumir livre do seu *espírito*. É o que Fernando Lopes Graça chamava de «folclore imaginário», e de que ele, herdeiro convicto, até à década de 60, do nacionalismo musical português como este se vinha historicamente configurando desde finais de Oitocentos, nos deixou bastos exemplos.

No domínio da canção com piano, a realização deste propósito foi excelentemente conseguido pelo que podemos de algum modo considerar uma forma musical característica da

recente história da música portuguesa: a trova. Data já de há alguns anos a proposta que, em artigo publicado ⁴⁶, fizemos nesse sentido, chamando a atenção para um facto até então estranhamente não apercebido.

Procurando de algum modo aproximar a sua criação dos parâmetros estéticos da música tradicional portuguesa, ao escrever trovas o compositor não cita, não utiliza material pré-existente no património musical do povo, antes, como ficou dito, procura de certo modo assumir o seu espírito, alguns dos seus traços característicos, criando de raiz tanto a parte vocal como a parte pianística; no que respeita à matéria-prima literária, circunscreve a sua escolha a poemas que se enquadram na mais característica estrutura da poesia popular portuguesa: a quadra heptassflaba. Por estes aspectos essenciais definimos a forma da trova.

Além de, ao que parece, ser o primeiro a utilizar a designação para a forma musical, Francisco de Lacerda surge com as suas *Trovas*, escritas na segunda metade da década de 20, como o primeiro grande cultor da mesma, seguindo-se, cerca de duas décadas mais tarde (1947), a colectânea homónima de Fernando Lopes Graça. Do simbolismo — ou, se se quiser, impressionismo — de Lacerda ao expressionismo de Lopes Graça (os conceitos estéticos parecem aqui perfeitamente adequados), vemos como a forma demonstra as suas potencialidades para corresponder às exigências da sensibilidade de diferentes criadores, quiçá de um povo, num período histórico mais ou menos largo.

Embora no texto a que acima aludimos ⁴⁷ nos tenhamos ocupado apenas de Francisco de Lacerda e de Fernando

Lopes Graça enquanto autores de trovas, é óbvio que trabalhos para canto e piano de outros compositores se enquadram na configuração referida ⁴⁸. A quadra em redondilha maior, mais raramente em redondilha menor, fora já a estrutura poética característica da modinha setecentista, e depara-se-nos a utilização de quadras do cancionero popular, ou, se de autor conhecido, dentro dos seus contornos característicos, já no *Cancioneiro Musical Português* de Salvini (*Toda a Vez Que Tu Me Alembras, Vai quasi Fazer Um Ano, Eu não Gosto, Ai! Maria!* ⁴⁹). Como vimos, cedo no seu percurso de compositor Viana da Mota escolhe quadras do cancionero popular para duas das suas *Cinco Canções Portuguesas* (publ. 1895) ⁵⁰. Por sua vez, a *Toada Popular* de Cláudio Carneiro é, por força da presença dos dois elementos essenciais que assinalámos na estrutura, uma trova. Sê-lo-ão, do mesmo compositor, a *Trova de Crisfal* e a *Quadra de Anto* (António Nobre) ⁵¹?

Constatamos, deste modo, que a redondilha maior ganha no sector musical importância idêntica à que teve no âmbito da literatura portuguesa, exprimindo assim certamente algo de idiossincrásico na nossa história cultural.

IV — OS MÚSICOS E OS POETAS

Com todas as questões de ordem teórica ou prática que tal acarreta (e que aqui não poderíamos tão-só aflorar), o género da canção com piano pertence ao número daqueles em que a música se associa, quase necessariamente, à palavra ⁵². Por razões que se prendem com a própria nature-

za do discurso poético, o texto que aos músicos interessa é geralmente um poema, ou prosa dotada de qualidade poética. Assim, a análise do musicólogo não pode ser aqui senão interdisciplinar, confluindo forçosamente com a história e a crítica literárias. Num tema fascinante (que envolve a questão das próprias potencialidades musicais da língua portuguesa, o velho problema da correcção prosódica, o sentido da sua violação intencional ...), teremos de restringir-nos a alguns aspectos das relações entre dois sectores da criação artística, a poesia e a música, na história da cultura portuguesa recente.

À parte alguns raros casos de encomenda⁵³ ou de sugestão amiga, a escolha de um poeta, e dos poemas, para fins de criação musical foi geralmente da iniciativa do compositor. Se ela é, portanto, reveladora de inclinações, fascínios literários pessoais, nem por isso deixa de ser tributária de factores mais vastos do que o simples perfil do compositor. Com efeito, à opção de um músico por este poeta, à eventual exclusão de outros, não são alheios fenómenos de voga cultural, um *Zeitgeist* da época em que vive o próprio músico, o que a história da canção com piano em Portugal efectivamente ilustra.

O facto verificou-se, naturalmente, tanto no que concerne à escolha de poetas portugueses como à de poetas estrangeiros. Com efeito, a dicotomia de que nos ocupámos no capítulo anterior exprime-se igualmente na selecção da matéria-prima literária pelos músicos portugueses que escreveram para canto e piano. Globalmente, não pode dizer-se que estes — com excepção de um Viana da Mota, que acabou por privilegiar o idioma de Goethe em detrimento do de

Camões — escreveram mais sobre língua estrangeira do que sobre a língua pátria. É todavia significativa (no fundo, da «marginalidade»⁵⁴ de Portugal e do português relativamente a uma cultura centro-europeia) a quantidade de compositores que recorreram à obra de poetas não portugueses, na língua original⁵⁵, e relevante na produção de alguns deles o número de títulos nestas condições⁵⁶.

O interesse dos músicos portugueses pelos poetas estrangeiros é primeiro determinado pelos acidentes cosmopolitas, por assim dizer, do percurso dos próprios músicos. Compreende-se que fosse por poetas alemães que, habitando nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século seguinte geralmente na Alemanha, optasse um Viana da Mota e por poemas franceses um Francisco de Lacerda, que pela mesma altura vivia em Paris ou na Suíça romanda.

Mas factores de outra ordem podem aqui intervir, enquanto elemento explicativo determinante. Bom exemplo disso é o caso de Luís de Freitas Branco que, apesar de um muito breve período de aprendizagem na Alemanha, acaba como criador musical por ser marcado sobretudo por influxos galeses. A maior proximidade entre dois idiomas novilatinos — o português, língua materna do compositor, e o francês — deve também ter induzido à escolha de poetas de expressão francesa: o romântico Baudelaire e os simbolistas Mallarmé e Maeterlinck, além de J. Moréas⁵⁷, podendo acrescentar-se pela mesma razão os italianos Stechetti e D'Annunzio. É revelador, aliás, da nossa circunstância cultural na primeira metade do século o número de músicos portugueses que cedem ao fascínio dos poetas franceses de finais do século XIX e princípios do século XX, dos simbolistas sobretudo: além do já citado Freitas

Branco, também António Frago (Verlaine), Francisco de Lacerda (A. Silvestre, M. Legrand e P. Louys). Mais tarde, da sua permanência em França, nos anos do Front Populaire, Lopes Graça trará a preferência, no que respeita a poetas estrangeiros, por Aragon e Ronsard (*Quatre sonnets de Ronsard*; 1964); Filipe de Sousa, por seu turno, elegerá Paul Éluard (*Quatre poèmes d'amour*).

Significativo das dificuldades do relacionamento cultural de Portugal com o outro país ibérico (preterido desde o século XVIII pelo menos em favor de França, mais longínqua), é em contrapartida reduzido o número de poetas castelhanos escolhidos pelos compositores portugueses. António Machado constituiu uma das leituras empenhadas de Joly Braga Santos, que sempre nos confirmou as suas matrizes culturais mais latinas, isto é, italianas e espanholas. O mesmo António Machado forneceu a Lopes Graça, no final da vida do compositor (1989), os textos para as *Canciones de tierras altas*. Recordamos um trecho, *Estabas triste*, de Frederico de Freitas, sobre poema de Carmen Buendia.

Mais longe, mas dentro de espaço linguístico afim, o italiano Lorenzo Stechetti recebeu a atenção de Viana da Mota (*Duas Romanças*) e de Luís de Freitas Branco (*Dois Poemas de Lorenzo Stechetti*), como já foi dito, tendo este último compositor posto em música ainda um poema de Gabrielle d'Annunzio (*Despedida*). O Opus 6 de Maria Antonieta de Lima Cruz, *Nevicata*, tem texto de Ada Negri.

Elucidativo também do afastamento cultural que vem subsistindo entre dois países irmanados por séculos de história comum (colonial, muito embora) e sobretudo pelo uso

da mesma língua é o facto de os poetas brasileiros pouco haverem motivado os músicos portugueses. Na sequência, talvez, de idas ao Brasil para recitais, a Viana da Mota Olavo Bilac proporcionou os poemas de dois trechos para canto e piano depois desaparecidos, como ficou dito ⁵⁸. Fernando Lopes Graça (que ao Brasil se deslocou em 1958, aí participando em recitais e pronunciando conferências) retirou da obra de Manuel Bandeira o poema para o trecho *Desafio* (1957), tal como Berta Alves de Sousa para *Mormaço* (1950).

Além da realização desse verdadeiro projecto histórico de à língua portuguesa conferir uma identidade musical, por assim dizer, é uma louvável preocupação pela qualidade que leva os compositores a, na generalidade, optarem pela melhor poesia portuguesa. Cremos, de facto, que um procedimento estatístico comprovaria que é nos nossos maiores poetas que os compositores portugueses se encontram em escolha comum. Deparam-se-nos assim, na produção portuguesa para canto e piano (além de casos esporádicos de poeta amigo de menor relevância, assim homenageado pelo compositor), poemas de Gil Vicente, Sá de Miranda, Rodrigues Lobo, Bocage, João de Deus, Guerra Junqueiro, António Nobre, Eugénio de Castro, António Sardinha, António Correia de Oliveira, António Botto, Vitorino Nemésio, Eugénio de Andrade, ressaltando como casos particulares a lírica medieval e Camões, Antero de Quental, Fernando Pessoa e Afonso Lopes Vieira.

No que respeita ao primeiro caso, são sobretudo as cantigas de amigo e de amor que concitam o interesse dos compositores: Francisco de Lacerda (*Cantar de Amigo*, 1930),

Cláudio Carneiro (*A Ribeirinha*, quatro *Cantares de Amigo* diferentes, *Cantiga Sua Partindo-Se*, *Cantiga de Amor*), Frederico de Freitas (vários *Cantares de Amigo*, além de outros trechos sobre poemas de D. Dinis e Mendinho), Jorge Croner de Vasconcelos (*Três Cantigas*), Luís Filipe Pires (*Duas Cantigas de Amigo*; 1949), Fernando Lopes Graça (*Nove Cantigas de Amigo*; 1960).

Subsidiária do mito que na nossa história cultural a figura do poeta consubstancia, a interferência de Camões na música para canto e piano faz-se pela lírica, não pela épica, naturalmente ⁵⁹. Boa parte dos compositores portugueses da primeira metade do século xx se debruçaram sobre a sua poesia: Luís de Freitas Branco (*A Formosura*, 1907; *O Culto Divinal Se Celebrava*, 1916; *Cá nesta Babilónia*), José Viana da Mota (*Verdes São as Hortas*), Óscar da Silva (*Endechas*), Frederico de Freitas (*Soneto XXIX* e *Soneto CCLXXI*), Cláudio Carneiro (*Redondilha, Descalça Vai para a Fonte*), Joly Braga Santos (*Dois Sonetos de Camões*, 1944; *Três Sonetos de Camões*, 1945), Jorge Croner de Vasconcelos (*Três Redondilhas de Camões*, 1927; *Ao Desconcerto deste Mundo*, 1972), Fernando Lopes Graça (*Quatro Sonetos de Camões*, 1939/1959; *Dez Novos Sonetos de Camões*, 1984), Luís Filipe Pires (*Duas Redondilhas de Camões*, 1953), Berta Alves de Sousa (*Vos teneis mi corazón*, 1949; *De Amor Escrevo*, 1951; *A Fonte dos Amores*, 1965; *Sete Anos de Pastor*, 1966), Fernando Correia de Oliveira (*Redondilhas*, 1972) ...

Igualmente dependente do peso da obra do poeta na nossa história cultural da primeira metade do século xx, é considerável a presença de Antero de Quental na produção

dos compositores portugueses que escreveram para canto e piano: Luís de Freitas Branco (*Três Melodias*, 1934; o ciclo *A Ideia*, 1943; *Sonho Oriental*, incluído nas *Quatro Melodias*, ed. Sasseti, 1917), Tomás Borba (*Senhor, Eu Sou Teu Filho!*, *Tudo o Vento Varreu...*), Jorge Croner de Vasconcelos (*No Turbilhão*, 1927), Joly Braga Santos (duas das *Cinco Melodias*, 1942), Fernando Lopes Graça (*Primeira Anteriana*, 1928; *Segunda Anteriana*, 1969), Fernando Correia de Oliveira (*Três Sonetos Metafísicos*, 1950; *Três Sonetos Líricos*, 1957) ...

Tendo passado em determinado período da sua vida por uma fase de verdadeiro culto anteriano ⁶⁰, Viana da Mota não deixou dele traços na sua obra de compositor. Quanto a Francisco de Lacerda, temos notícia de trechos sobre sonetos do poeta açoriano, que não pudemos integrar no volume dedicado à sua obra para canto e piano, visto não os havermos encontrado no espólio do músico.

Potenciada pela forte capacidade de intervenção do poeta na vida cultural portuguesa ao longo da primeira metade do século, pelo seu relacionamento pessoal com os músicos (Viana da Mota, Francisco de Lacerda, Rui Coelho, Ivo Cruz ...) e pela mensagem nacionalista e valores «musicais» da própria obra poética, Afonso Lopes Vieira acaba por constituir outro caso relevante de intervenção na recente história da música portuguesa, particularmente no âmbito da canção com piano ⁶¹. Recorrem à obra do poeta de S. Pedro de Moel músicos de grandeza diferente, desde os de primeiro plano na vida musical portuguesa de então a modestos directores de orfeão. Destacamos: Tomás de Lima (*Canção do Linho*, publ.

1918), Viana da Mota (*Cantar dos Búzios*, 1929), Frederico de Freitas (*A Última Cantiga*), Jorge Croner de Vasconcelos (*Canção*, 1948; *Canção da Almotolia*, 1948), Ivo Cruz (os ciclos *Canções Perdidas*, *Baladas Lunáticas* e *Canções Sentimentais*), Rui Coelho (*Canções de Saudade e Amor*, publ. 1917), Carlos Dubbini (*Cantiga das Flores do Monte*), Laura Wake Marques (todos os trechos dos quatro cadernos dos *Cantos Portugueses*, 1920, 1921, 1929, 1933), condessa de Proença-a-Velha (*Canção do Linho*, in *Os Nossos Poetas — Vibrações de Hoje*, publ. 1933), Honorina de Morais Graça (*Quatro Canções*) ...

Ao contrário da adesão que em vida do próprio poeta obteve a obra de Afonso Lopes Vieira, é póstumo o interesse que a de Fernando Pessoa colhe junto dos criadores musicais portugueses. Exceptua-se Fernando Lopes Graça, que nos confirmou cedo haver tomado consciência da grandeza do poeta, tendo composto, ainda antes da morte deste, a primeira das *Duas Canções de Fernando Pessoa* (1934/1936) e pouco depois *O Menino de Sua Mãe* (1936). É todavia mais recente o grosso da sua produção sobre textos de Pessoa: *Cavalo de Sombra*, *Cavaleiro Monge* (1947); *Horizonte* (1950); *Não Sei Se É Sonho, Se Realidade* (1950); *Tomámos a Vila depois de Intenso Bombardeamento* (1960); *Nove Odes de Ricardo Reis* (1987); *Cantos de Mágoa e Desalento* (1987) e *Quatro Momentos de Álvaro de Campos* (1987).

Outros compositores portugueses, além de Lopes Graça, utilizaram poemas de Fernando Pessoa: Jorge Croner de Vasconcelos (*Não, não Digas Nada*; 1960), Joly Braga Santos (*Gato Que Brincas na Rua* e *A Morte É a Curva da*

Estrada; 1942), Luís Filipe Pires (*Três Poemas de Fernando Pessoa*; 1954), Filipe de Sousa (*Dois Poemas de Fernando Pessoa e Cinco Odes de Ricardo Reis*) ...

Naturalmente, a preferência por outros poetas que não aqueles acima destacados verificar-se-á no caso de alguns compositores, como nos casos de Luís Costa em relação a António Correia de Oliveira (os trípticos que têm os números de Opus 7 e 8) e Fernando Lopes Graça relativamente a Eugénio de Andrade (os ciclos *As Mãos e os Frutos* e *Mar de Setembro*).

Poderíamos ainda debruçarmo-nos sobre a questão do peso da ideologia político-social do compositor na escolha dos poemas a pôr em música, e insistir mesmo nas incidências da velha dicotomia esquerda /direita neste domínio. O terreno é aqui, como não podia deixar de ser, verdadeiramente cediço, pelos problemas — hoje porventura mais nítidos — inerentes aos termos da dicotomia em si mesma e pelos que decorrem da sua aplicação à esfera artística. A evidência de que a militância comunista de um Lopes Graça ou o enfeudamento às instituições do Estado Novo de um Ivo Cruz não deixaram de interferir na obra dos compositores, na sua produção para canto e piano e, ocasionalmente, na escolha dos poetas a pôr em música⁶², não ofusca essa outra evidência da autonomia dos valores estéticos, quando eles verdadeiramente existem, isto é, quando a obra vale; ou ainda o facto, aqui referido por expressivo, de Camões, Antero, Pessoa, não serem «propriedade» de um sector ideológico — mesmo quando o próprio poeta, e o músico que da sua obra se serve, tenderem ou se inserirem convictamente nalgum deles.

A concluir, poderemos afirmar que se operou o diálogo que entre poesia e música portuguesas historicamente se impunha? Que se efectivou esse verdadeiro projecto histórico — com raízes, como vimos, no século XIX, pelo menos — de para a língua portuguesa encontrar uma expressão musical adequada, ou, eventualmente, própria, como a outros idiomas europeus a história já havia concedido? Mesmo que não fôssemos, no que concerne ao património musical português para canto e piano, suficientemente optimistas, ou satisfeitos, para à pergunta dar uma resposta positiva, teríamos sempre de reconhecer que a situação nesse sector é inequivocamente melhor do que a que subsiste ainda no domínio do teatro musical, em que dispomos de um património seguramente mais reduzido, eventualmente menos conseguido. O diferente esforço exigido ao compositor, assim como os meios de realização e o número de intérpretes que requerem a canção com piano, por um lado, e a ópera e demais formas de teatro musical, por outro, explicam apenas em parte essa diferença de situação entre os dois domínios da criação musical. Factores explicativos de outra ordem deverão ser aqui introduzidos, os quais se prendem com a política cultural seguida (ou a ausência dela ...). Assim, talvez demonstre o património de que dispomos no âmbito da canção com piano que ao País, mais do que a capacidade de visão e empenho dos responsáveis pela sua vida musical, vêm valendo o esforço individual, a persistência teimosa dos próprios criadores.

NOTAS

¹ Edição de A. M. Schlesinger, Berlim, 1859; da responsabilidade de J. Fontana.

² Não poderíamos, com isto, sugerir qualquer tendência para a tese de que nos séculos xvii e xviii a música portuguesa foi apenas religiosa, ou mesmo que o tenha sido predominantemente.

³ Teófilo Braga, «Intróito desta obra», in condessa de Proença-a-Velha, *Os Nossos Poetas — Melodias Portuguesas — Ecos do Passado*, Lisboa, 1904. Itálicos originais.

⁴ Dispomos, de qualquer modo, de um conjunto de pintura portuguesa definível como romântica, tal como não precisamos de forçar os factos para falarmos duma literatura romântica portuguesa. Mas onde está o romantismo musical português? A questão tem sido posta também no caso da música oitocentista italiana, excessivamente enfeudada à produção operática. Ora, no caso de Portugal, devemos hoje perguntar ainda se dispomos de uma ópera nacional. Conheçemos apenas tentativas, contributos esparsos para um teatro musical (em) português a partir dos últimos anos do século xix, e nessas tentativas tardo-oitocentistas os traços românticos são já inseparáveis de marcas de estéticas posteriores, naturalistas.

⁵ Tanto quanto sabemos, João Domingos Bontempo compôs apenas uma ópera, *Alessandro in Efeso*, que terá deixado incompleta.

⁶ Na sua primeira edição, de 1866, a obra de Gustavo Romanoff Salvini surgiu com o título de *Romanceiro Musical Português*.

⁷ Na edição de 1929, da responsabilidade dos herdeiros de Salvini, de que possuímos um exemplar, apenas figuram trechos portugueses.

⁸ Como é sabido, os professores de canto portugueses, isto é, aqueles que dessa actividade se dizem «profissionais», não só se permitem ignorar de todo a história da questão do canto (em) português, como com isso não parecem minimamente preocupados. Seja-nos permitido deixar aqui expressa uma homenagem à nossa professora de canto Arminda Correia, que, dispondo duma voz que

guardava os valores de um certo casticismo, não deixou, como responsável pela disciplina de canto no Conservatório Nacional (Lisboa) durante décadas, de efectivamente preocupar-se com as questões do canto em português, embora reconhecesse não haver atingido os seus objectivos nesse domínio.

⁹ Fernando Lopes Graça, que teve notícia da obra de Salvini, consagrou-lhe o texto «Mexendo numa antigualha musical» (cf. *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, II), onde diz: «Parece-nos que, mau grado todas as ingénuas ou habilidosas pretensões, seria exigir demasiado de um tenor e de um professor de canto (que, aliás, de mistura com muitos disparates diz algumas coisas acertadas sobre a sua arte e sobre a arte vocal portuguesa, então, como ainda hoje, a bem dizer na infância), seria exigir demasiado desse homem, dizíamos, que fosse o músico, o compositor capaz de criar o *Lied* português. Se ele se aventurou a pôr em música poetas portugueses (Garrett, Soares de Passos, Palmeirim, Alexandre Braga, Gonçalves Crespo, Camilo, João de Deus, Junqueiro, de cambulhada com nomes inteiramente esquecidos, com anónimos, com traduções e algumas poesias tradicionais), feito raro na época, o certo é a sua música nada ter que seja especificamente português, concebida como é num estilo amorfo, cosmopolita, quando não revela a influência nítida do romantismo alemão — bastante emasculado, já se deixa ver. Sejamos porém justos, reconhecendo que, se a duplicação quase constante da melodia ao piano frustra o carácter do verdadeiro *Lied*, se os textos são por vezes completamente banais e a inspiração musical, com marcado predomínio de ritmos de valsa, é pobre e artificiosa, a harmonia é correcta e a prosódia só no geral prejudicada pela inobservância das elisões, não ficando neste importante aspecto técnico da música vocal o polaco a dever muito à maioria dos compositores portugueses, ainda mesmo a alguns do presente, que continuam renitentemente avessos ao ritmo, ao espírito e às exigências da boa declamação musical da língua.»

¹⁰ Sabemos que Salvini deixou inédito um *Método de Canto*, cujo paradeiro, a subsistir a obra, ignoramos. É natural que no seu texto o autor se ocupe também das questões específicas duma escola portuguesa de canto.

¹¹ Referimo-nos, como no capítulo seguinte se verá, a José Viana da Mota.

¹² *A Semana Musical*, n.º 2, de 18 de Janeiro de 1923.

¹³ É curioso observar como uma qualidade que o próprio se arrega encontra depois eco, ou consagração, numa iniciativa editorial que deveria consignar afirmações objectivas, como a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Aqui se lê, na entrada dedicada a Rui Coelho: «Com a publicação do caderno de *Lieder Canções de Saudade e Amor* (poesias de Afonso Lopes Vieira), criou, em 1918, o *Lied* em Portugal.» O facto de não serem assinadas as colaborações da *Enciclopédia* diminui de algum modo o rigor a uma iniciativa que fez data na história editorial luso-brasileira e que, sobretudo pela vastidão de conhecimentos que reúne relativos às culturas portuguesa e brasileira, não foi ainda ultrapassada. Sabemos que parte das entradas de temática musical da *Enciclopédia* foram redigidas por Fernando Lopes Graça. Custa-nos a crer que tenha sido autor desta quem ferozmente polemizou com Rui Coelho, não lhe reconhecendo, a não ser por ironia, o estatuto de criador do *Lied* português.

¹⁴ Itálicos originais. Procedeu-se à actualização ortográfica.

¹⁵ Francisco de Lacerda, *Obras para Canto e Piano*, colecção «Fontes Musicais Açorianas», vol. 1, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Angra do Heroísmo, 1996. Prefácio e fixação do texto musical por José Bettencourt da Câmara. Foram as canções francesas de Francisco de Lacerda, depois de por nós recuperadas, dadas em primeira audição no âmbito de um dos recitais da Semana Francisco de Lacerda, que em 1984 organizámos em Lisboa, como iniciativa da Juventude Musical Portuguesa e do Conselho Português da Música.

¹⁶ À primeira edição das *Trovas* (colecção «Portugaliae musica», vol. XXIV, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973) acrescentámos, na nossa edição (cf. nota 14), duas trovas inéditas. Quanto ao

significado das *Trovas* de Francisco de Lacerda no panorama da produção portuguesa para canto e piano, cf. capítulo III deste pequeno estudo.

¹⁷ Agradeço à insigne pianista D. Helena Moreira de Sá e Costa as informações que generosamente aceitou a dar-me sobre a produção para canto e piano de seu pai. Estes agradecimentos são extensivos a João Pedro Santos, a quem devo igualmente informação sobre a obra para canto e piano de Luís Costa.

¹⁸ Pertencendo Luís de Freitas Branco a uma das famílias que maior peso vieram a ter na circunstância musical portuguesa deste século (se esquecêssemos que ele é uma das figuras mais importantes da criação musical em Portugal!), a situação em que se encontra o estudo e publicação da obra do compositor é de lamentar, o que felizmente não se verifica no que respeita à edição fonográfica. Tendo, em 1986, o autor deste livrinho exposto a João de Freitas Branco, filho do compositor, a sua intenção de elaborar um estudo sobre as quatro sinfonias de Luís de Freitas Branco, escutou: «Várias pessoas se encontram a estudar a obra de meu pai.» Mais de dez anos passados, não temos notícia da publicação de qualquer estudo sobre Luís de Freitas Branco e a sua obra.

¹⁹ António Fragoso, *Canções do Sol Poente — Poèmes Saturniens*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1971.

²⁰ Cf. José Bettencourt da Câmara, *Homenagem a Tomás Borba — Nos Quarenta Anos da Morte*, Direcção Regional da Cultura, Angra do Heroísmo, 1990.

²¹ Projectamos, para um dos volumes da colecção «Fontes Musicais Açorianas» — criada, por proposta e com direcção do responsável por estas linhas, pelo Governo Regional dos Açores (Direcção Regional da Cultura) —, a edição, eventualmente integral, da obra para canto e piano de Tomás Borba.

²² Cláudio Carneiro, *Canto e Piano*, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1983.

²³ A comparação dos nomes de autores e obras que neste estudo referenciamos com os poucos títulos disponíveis sob forma impressa

(cf. «Bibliografia») faz ressaltar várias evidências, das quais não será de todo despicienda a de que estas páginas resultam de um particular interesse pela música portuguesa, que vem acompanhando todo um percurso de investigador. Impulsionado apenas por um projecto de vida, sem bolsas e sem reconhecimento, tem o investigador, para obter cópias das obras, de munir-se de larga dose de paciência para suportar um diversificado espectro de atitudes por parte dos familiares dos compositores falecidos, as quais, se são por vezes de correcto e generoso apoio, podem chegar também ao mais ostensivo desinteresse, à clara expressão de interesses materiais e mesmo a tentativas de limitação da sagrada liberdade do investigador.

²⁴ «[...] as expressões mais autênticas de um possível *Lied* português (que ainda não temos, apesar de algumas tentativas simpáticas, mas não das mais apregoadas por certos inventores de génios nacionais).» Fernando Lopes Graça, *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. 1, Ed. Caminho, Lisboa, 1989, pp. 153-154; itálicos nossos. Conhecedores da obra literária de Fernando Lopes Graça, não nos é difícil supor a quem se referia aqui o autor, seja negativamente (as tentativas «mais apregoadas»), seja positivamente: como exemplo do primeiro caso, é conhecido o seu pouco apreço pela obra de Rui Coelho; quanto ao segundo, não podia o jovem músico ignorar pelo menos o que no âmbito da música para canto e piano já fizera seu mestre Luís de Freitas Branco, ou as *Trovas* de Francisco de Lacerda, que, segundo nos afirmou, de facto conhecia.

²⁵ Para uma apreciação mais detalhada da obra para canto e piano de Fernando Lopes Graça, remetemos para os nossos artigos: «Os ciclos de canções de Fernando Lopes Graça», *Autores — Revista da Sociedade Portuguesa de Autores*, n.º 123, Lisboa, Outubro-Dezembro de 1987; «Obras de Lopes Graça sobre poemas de Fernando Pessoa», *Letras e Letras*, n.º 11, Porto, I/XI/1988; ou ainda para o volume, a publicar, *Estudos sobre Música Portuguesa para Canto e Piano*.

²⁶ Ivo Cruz, *Canções Perdidas*, Musi Med, 1983.

²⁷ Como que a denegar a nossa proposta interpretativa, Luís Filipe Pires regressou recentemente (1997) ao género da canção com piano, compondo *Seis Epígrafes (sobre textos de Natália Correia)*.

²⁸ A título de exemplo, transcreve-se o que numa entrevista (*Novidades*, Lisboa, 17/III/1911) Luís de Freitas Branco proferiu: «Eu tenho, creio, o maior interesse em provar ao meu país, que sou, fundamentalmente, dentro da minha arte, um Português. Ontem, como ouviu, José Júlio Rodrigues, aludindo à minha filiação musical falou em Mussorgsky e Debussy. É certo que me tenho inspirado muito nos processos desses grandes músicos — como não podia deixar de ser — para me integrar no meu tempo. Mas, o que é facto, é que, inconscientemente, e segundo o meu próprio amigo crítico tem notado, existe nas minhas produções um fundo de meridionalismo que não é daqueles dois mestres — que é do meu sangue.» Itálicos nossos.

²⁹ Cf. José Bettencourt da Câmara, «Emergência da modernidade na música portuguesa da primeira metade do século xx», *Colóquio/Artes*, n.º 100, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Março de 1994.

³⁰ É óbvio que, por maior importância que tenha o factor harmónico na análise da produção dos compositores modernos, outros, como o elemento tímbrico, devemos também considerar, o que, vista a natureza deste breve ensaio, aqui não faremos.

³¹ *Aquela Moça* (1904) de Luís de Freitas Branco é de recorte modal, anunciando de algum modo a importância que a modalidade viria a ter na obra do compositor.

³² Veja-se o nosso artigo «Emergência da modernidade na música portuguesa da primeira metade do século xx» (cf. nota 29).

³³ De facto, ouve-se por vezes, com algum abuso de linguagem, chamar à escala por tons inteiros «escala de Debussy».

³⁴ É conhecida a atitude fortemente crítica de Fernando Lopes Graça em relação ao dodecafonismo, atitude em que o músico não persistiria a partir dos anos 60. A ilustrar esse posicionamento inicial, considere-se o texto «A revolução musical schönberguiana» (*Música e Músicos Modernos*, Ed. Caminho, Lisboa, 1986, pp. 43-57), escrito em 1935.

³⁵ Veja-se como mesmo no caso de um músico à primeira vista pouco atraído por um nacionalismo declarado como Luís de Freitas Branco, e que de facto, como compositor, raramente cedeu à inspiração folclórica (nas duas *Suites Alentejanas*), a questão nacionalista não deixa de pôr-se. Para as palavras do próprio, cf. nota 28.

³⁶ A título de exemplo, veja-se o texto de Fernando Lopes Graça «Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses» (*A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. 1, Ed. Caminho, Lisboa, 1989, pp. 145-154). Recordemos ainda os textos parcialmente citados no capítulo II deste estudo, da autoria da condessa de Proença-a-Velha e de Teófilo Braga.

³⁷ Veja-se o que deixou escrito, a propósito, aquele que se tornaria, nos anos 20, um dos nomes mais representativos do nacionalismo musical português: Francisco de Lacerda.

³⁸ Não sendo este o lugar para desenvolver a questão, recorde-se que a apresentação de melodias do folclore musical com acompanhamento pianístico remonta, também em Portugal, ao século XIX. Em 1872, Adelino A. Neves e Melo publica *Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição* (Imprensa Nacional, Lisboa), e em 1893, César das Neves e Gualdino de Campos iniciam a edição, em fascículos, do seu *Cancioneiro de Músicas Populares*. Na sua primeira edição, de 1896, as *Canções Tradicionais da Beira* foram apresentadas com acompanhamento pianístico, depois omitido na segunda edição (1923).

³⁹ Não queremos com isto dizer que represente tarefa fácil, ou de menor importância, a harmonização de canções tradicionais. Fazer obra de interesse musical a partir dos constrangimentos da matéria-prima dada não constitui trabalho menos digno, ou de menor exigência, que o compositor possa propor-se.

⁴⁰ VV. AA., *Canções Populares Portuguesas*, Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional de Radiodifusão, Lisboa, vol. 1, 1944; vol. II, 1948.

⁴¹ É talvez de lamentar que não tenham sido incluídas as harmonizações de canções populares portuguesas no volume da obra

para canto e piano de Cláudio Carneiro, publicado pelo Instituto Português do Património Cultural (cf. nota 22).

⁴² Será o *Cancioneiro Musical Português* de Francisco de Lacerda publicado como quarto e quinto volumes da colecção «Fontes Musicais Açorianas» (cf. nota 21).

⁴³ Talvez seja de lembrar que o uso do folclore musical por Fernando Lopes Graça, como no caso dos demais compositores portugueses do seu tempo, não se restringe, naturalmente, ao sector da música para canto e piano.

⁴⁴ Apontamos, por exemplo, as *Vinte e Sete Canções Populares Portuguesas* (1943) de Luís de Freitas Branco, das quais algumas darão origem, em 1951, às *Oito Canções Populares Portuguesas*, para canto e orquestra.

⁴⁵ Também a título de exemplo, recordem-se as *Trovas* de Francisco de Lacerda, das quais o compositor orquestrou duas séries, tendo a instrumentação da segunda ficado incompleta.

⁴⁶ José Bettencourt da Câmara, «A trova na história da música portuguesa», *Colóquio/Artes*, n.º 75, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Dezembro de 1987. Tal como afirmamos neste artigo, outras obras de Lopes Graça, como as *Seis Canções sobre Quadras Populares Portuguesas*, são subsidiárias da estética da trova.

⁴⁷ Cf. nota 46.

⁴⁸ Tomás de Lima, músico em cuja dignidade de escrita até hoje poucos parecem haver atentado, deixou-nos também trechos para canto e piano que designou de *Trovas*. Infelizmente, não foram ainda coroados de êxito os nossos esforços para localizar e recuperar a obra.

⁴⁹ Citamos apenas os números cujos textos são explicitamente definidos como «Poesia popular», «Canção popular» ou «Castiço». São vários os números cujo texto poético é constituído por quadras heptassílabas.

⁵⁰ Cf. capítulo II deste estudo.

⁵¹ Não conhecemos a *Canção Portuguesa* (cancioneiro popular) de Luís de Freitas Branco, que certamente poderemos incluir na

forma da trova. Recordamos ainda o pequeno ciclo de cinco *Qua-dras* de Elvira de Freitas (cf. capítulo II deste pequeno estudo), como de seu pai Frederico de Freitas as quatro quadras reunidas sob o título *Dize Tu, Direi Eu*.

⁵² Dizemos «quase necessariamente» porque essa associação, existindo sempre, poderia, pelo menos ocasionalmente, não verificar-se, isto é, poderia o compositor escrever para o piano e a voz humana vocalizando esta simplesmente. Recorde-se, aqui, a pequena peça de Francisco de Lacerda intitulada *Bailado*, cujo texto diz apenas «Trá-lá-lá...» E note-se, de passagem, como a expressão «trá-lá-lá...» se tornou, para além das conotações pejorativas que podem ocasionalmente estar-lhe adstritas, no símbolo do prazer de cantar em si mesmo, sem as obrigações do «dizer alguma coisa» que parecem inerentes à palavra.

⁵³ Em Portugal, as encomendas de instituições, oficiais ou privadas, antes de a Fundação Calouste Gulbenkian haver tomado algumas iniciativas nesse domínio, nunca foram, ao longo do século, frequentes, e ainda menos habituais. Depois de 25 de Abril de 1974, apenas Fernando Lopes Graça usufruiu de um número significativo de encomendas por parte da Secretaria de Estado da Cultura. Várias das suas obras para canto e piano mais recentes resultam dessas encomendas.

⁵⁴ Em vez, ou ao lado, do termo «marginalidade» poderíamos empregar outros como «secundariedade», «subordinação»... Mas quais as dimensões, na realidade, dessa marginalidade, secundariedade, subordinação?

⁵⁵ Como exemplo da utilização de traduções, temos presente o caso, bem compreensível, de textos do grande poeta indiano nos *Três Poemas de Tagore* de Fernando Lopes Graça.

⁵⁶ A desigualdade deixaria de verificar-se se em França, por exemplo, assistíssemos a uma tendência idêntica, por parte dos compositores, para escreverem sobre poemas alemães, ou na Alemanha para escreverem sobre poemas franceses.

⁵⁷ Recorde-se que se trata do pseudónimo do poeta de nascimento grego João Papadiamantopoulos (1856-1910), que em 1882

se fixou em Paris, escrevendo as suas obras em francês. Exemplo de outras margens no grande rio da cultura europeia recente ...

⁵⁸ Cf. capítulo II deste estudo.

⁵⁹ Camões e Antero, antes de quaisquer outros poetas portugueses, constituem casos, a merecer estudo, de interferência da poesia na história da música portuguesa, interferência que não se restringe ao sector da música para canto e piano.

⁶⁰ Cf. João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1972, pp. 397-413.

⁶¹ A exposição «Afonso Lopes Vieira — O poeta e os músicos», pelo autor deste estudo proposta e organizada para o XIII Festival Música em Leiria (Junho-Julho de 1996), possibilitou uma visão da intervenção do poeta e da sua obra na história da música portuguesa.

⁶² Se a escolha dos poemas de uma parte da obra de Fernando Lopes Graça é determinada por valores humanos, nacionais, universalistas, não deixa de ser evidente, no que respeita a outra parte, o peso da orientação ideológica do compositor na selecção de poetas mais ou menos conotados com a esquerda portuguesa: José Régio, Afonso Duarte, José João Cochofel, Adolfo Casais Monteiro, Sofia de Melo B. Andersen, Mário Cesariny de Vasconcelos, Armindo Rodrigues, C. M. Araújo, A. Vera Jardim, Carlos Queirós, José Gomes Ferreira, José Saramago ... A alguns destes, companheiros de militância política, ligava-se o compositor por um relacionamento pessoal de amigos.

BIBLIOGRAFIA E DISCOGRAFIA SUMÁRIAS

Bibliografia

- BRANCO, Luís de Freitas, *Quatro Melodias*, Ed. Sassetti, Lisboa, 1917.
- CARNEIRO, Cláudio, *Canto e Piano*, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1983.
- COELHO, Rui, *Canções de Saudade e Amor*, Valentim de Carvalho, Lisboa, 1918. Prefácio de Afonso Lopes Vieira.
- CRUZ, Ivo, *Canções Perdidas*, Musi Med, 1983.
- FRAGOSO, António, *Canções do Sol Poente — Poèmes Saturniens*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1971. Prefácio e fixação do texto musical por Fernando Lopes Graça.
- GRAÇA, Fernando Lopes, *Canções de Fernando Pessoa (1934-1987)*, Lisboa, 1988 (ed. do autor).
- , *Lira Açoriana*, Direcção Regional da Cultura, Angra do Heroísmo, 1992. Prefácio de José Bettencourt da Câmara.
- Jornal de Modinhas*, Fundos da Biblioteca Nacional, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa, 1996 (edição fac-similada). Prefácio de Maria João Durães de Albuquerque.
- LACERDA, Francisco de, *Obras para Canto e Piano*, Direcção Regional da Cultura, Angra do Heroísmo, 1997. Prefácio e fixação do texto musical por José Bettencourt da Câmara.
- MARQUES, Laura Wake, *Cantos Portugueses I, II, III, IV*, Litografia Monteiro, Lisboa, 1920, 1921, 1929, 1932.
- PROENÇA-A-VELHA, Condessa de, *Os Nossos Poetas — Melodias Portuguesas I — Ecos do Passado*, Lisboa, 1904. Prefácios de Teófilo Braga e da autora.
- , *Os Nossos Poetas — Melodias Portuguesas II — Vibrações do Presente*. Lisboa, 1933. Prefácio de Maria Amália Vaz de Carvalho.

- VV. AA., *Canções Populares Portuguesas*, Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional de Radiodifusão, Lisboa, vol. I, 1944; vol. II, 1948.
- VIANA DA MOTA, José, *Canto e Piano*, Instituto Português do Património Cultural, Lisboa, 1986. Prefácio de Elvira Archer.

Discografia

- BRANCO, Luís de Freitas, *Canções sobre Textos de Baudelaire, Maeterlinck, Antero de Quental*, Discoteca Básica Nacional, Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa, 1978. José de Oliveira Lopes, barítono; Noel Lee, piano.
- CARNEIRO, Cláudio, *Canções*, Movieplay Portuguesa, Lisboa. Jorge Chaminé, barítono; Marie-Françoise Bucquet, piano.
- FRAGOSO, António e outros, *A Canção Portuguesa*, Numérica, Paços de Brandão, 1998. Carlos Guilherme, tenor; Armando Vidal, piano.
- GRAÇA, Fernando Lopes, *Seis Canções sobre Quadras Populares Portuguesas, Trovas, Sete Canções Castelhana-Portuguesas de Rio de Onor*, Jorsom, Lisboa, 1994. Dulce Cabrita, meio-soprano; F. Lopes Graça, piano.
- LACERDA, Francisco de, *Trovas*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada. Dulce Cabrita, meio-soprano; Filipe de Sousa, piano.
- SOUSA, Filipe de, *Songs*, Portugalsom, Secretaria de Estado da Cultura/Strauss, Lisboa, 1995. Fernando Serafim, tenor; Filipe de Sousa, piano.
- VV. AA., *Modinhas e Lunduns dos Séculos XVIII e XIX*, Movieplay Portuguesa, Lisboa, 1997. Segréis de Lisboa.
- VIANA DA MOTA, José, *Lieder*, Portugalsom, Secretaria de Estado da Cultura/Strauss, Lisboa, 1988. Elvira Archer, soprano; Anton Illenberger, piano.

ÍNDICE

I — Antecedentes	3
II — Perspectiva	13
III — Cosmopolitismo e nacionalismo	30
IV — Os músicos e os poetas	41
Notas	51
Bibliografia e discografia sumárias	61

Composto e impresso
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de mil exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Março de mil novecentos e noventa e nove.

ED. 130 000 1044

CÓD. 213 056 000

ISBN 972-27-0944-5

DEP. LEGAL N.º 134 821/99

