

Mário Vieira de Carvalho

O essencial sobre

FERNANDO
LOPES-GRAÇA

Mário Vieira de Carvalho

O essencial sobre

FERNANDO
LOPES-GRAÇA

hcm

À Ana Maria Alves

ADVERTÊNCIA

O essencial sobre Fernando Lopes-Graça é aqui entendido como o essencial sobre a personalidade e a obra do compositor, a sua individualidade artística, a sua música.

Carácter nacional, estruturas de comunicação e ofício do compositor são os três ângulos de observação adoptados. Completam o volume extractos de uma entrevista, uma biografia concisa sob a forma de cronologia, uma lista das obras musicais (por géneros) e elementos bibliográficos.

O propósito a que obedece este trabalho — não obstante a brevidade e compressão impostas pelos próprios objectivos da colecção em que se integra — é o de renovada reflexão e abertura de perspectivas, não apenas o de súpula de dados adquiridos.

O Autor

O CARÁCTER NACIONAL da obra de Lopes-Graça decorre desde logo do contacto assíduo do compositor com as fontes da música rústica. Esse contacto, que marca já a primeira obra conservada no seu catálogo — **Variações sobre um tema popular português (1927)** — intensifica-se a partir de 1938, quando Lopes-Graça, estimulado pelo interesse de uma cantora estrangeira que conhecera em Paris (Lucie Dewinsky), começa a trabalhar na primeira das quatro colectâneas de **24 Canções populares portuguesas**, em versões para canto e piano. Baseia-se então primordialmente nas transcrições de melodias rústicas entretanto publicadas por Rodney GALLOP (1937). Mais tarde, em 1946, ele próprio realiza trabalho de campo, sobretudo na Beira Baixa, onde recolhe alguns exemplares da música tradicional da região. A edição em 1960 do primeiro volume da **Antologia da Música Regional Portuguesa** (discográfica) assinala uma nova fase dessa convivência com o folclore musical rural, desta vez através da colaboração prestada a Michel Giacometti, etnólogo corso que fixara residência em Portugal e começara a empreender pesquisas nesse domínio. Na selecção

dos informadores, na recolha dos documentos e na triagem final para publicação não se tratava tanto de proceder a um estudo etnomusicológico (no sentido de surpreender processos interculturais, mudanças) mas mais de salvar documentos raros em vias de extinção, considerados especialmente interessantes nos planos sócio-cultural ou estético. No fundo, tratava-se de redescobrir, num quotidiano rural cada vez mais exposto à influência da música urbana, do modelo dos ranchos folclóricos ou de certos produtos de larga difusão na rádio, os testemunhos de uma cultura mais antiga, as «raízes» de uma certa tradição popular. Para Lopes-Graça, o material musical assim obtido ou que continuava a chegar-lhe através de outras fontes (p. ex. Kurt SCHINDLER 1941) constituía, antes de mais, um estímulo para o seu próprio escopo de músico-criador. Se dedicou numerosos textos à canção popular portuguesa (alguns reunidos em livro, outros dispersos nomeadamente pelos diversos volumes da **Antologia**) não é essa leitura que dela faz a que mais interessa à nossa perspectiva: é a leitura do compositor ao trabalhar sobre o documento original, repensando-o, transformando-o, recriando-o, trazendo-o para outro plano.

A assiduidade com que Lopes-Graça tem lidado com a música rústica (contam-se por centenas as obras para diferentes formações vocais, instrumentais ou mistas, onde as melodias populares são arrançadas, glosadas, comentadas, parcial ou totalmente reinventadas) conduziu a um processo de osmose entre a proposta étnica e o seu apetrechamento técnico de compositor familiarizado com a herança da tradição clássica europeia, nomeadamente

com «*as três pedras angulares do pensamento musical moderno*» (Stravinsky, Bartok, Schoenberg). A sua individualidade artística plasmou-se na assimilação ou integração de elementos ocorrentes nesse imenso acervo popular: mesmo quando não escreve em relação directa com um documento étnico, há —pode-se arriscar— um *portuguesismo* adquirido que marca a sua linguagem. Quem, por outro lado, se familiariza com a arte de Lopes-Graça (sobretudo com as suas recriações de canções regionais para o Coro da Academia de Amadores de Música ou em versões para canto e piano) é induzido a formar uma determinada concepção do carácter nacional da nossa música.

Lopes-Graça não tem uma ideia mítica, mas sim dialéctica, do que é ou possa ser uma música nacional. A música nacional constrói-se e ele construiu a sua em oposição a outros conceitos de música nacional que procuravam impor-se no seu tempo. O povo de Lopes-Graça não é nem nunca foi o povo de que falavam o *Estado Novo* e o *SNI*. Assim como a chamada *política do espírito* tinha para o seu povo a música que convinha, assim Lopes-Graça se esforçava por desmascarar a imagem ínsita nessa operação de propaganda. Daí que rejeitasse o pitoresco e procurasse nas canções do povo o que nelas havia de mais representativo da sua luta pela sobrevivência, da sua sabedoria da vida, do seu humanismo religioso, do seu anseio de amor, de paz e de progresso, da sua capacidade de resistência, da sua energia criadora, da sua irreverência, do seu potencial subversivo. Canções corais como **Canta, camarada, canta** ou **Os homens que vão prá guerra**, cantadas por todo o País em centenas

de audições do Coro da Academia de Amadores de Música, são dois dos exemplos típicos da perspectiva em que se colocava o autor e do alcance da comunicação que pretendia estabelecer com um público essencialmente formado por operários, camponeses, estudantes e intelectuais do campo democrático, antifascista: tratava-se de congregar o povo, dar-lhe consciência da sua força, da sua identidade, através de uma música que lhe pertencia e ao mesmo tempo fora redescoberta para ele; tratava-se de o subtrair à manipulação paternalista do poder político, manipulação que tinha os seus ingredientes musicais.

Em obras também directamente inspiradas em fontes da música rústica, mas destinadas a outro público — o das salas de concertos — o ponto de partida de Lopes-Graça não deixa de ser o mesmo. Contudo, assim como se altera a estrutura de comunicação, assim se alteram certos aspectos da sua atitude perante o material sonoro. Nas *Suites Rústicas* (1951, 1965) ou nas *Viagens na minha terra* (1969-70) (obras instrumentais), Lopes-Graça repensa o país na sua paisagem humana, reflecte sobre ele por vezes com esperança, outras vezes com desespero, ora iludido, ora desenganado, ora confiante, ora frustrado, ora amando-o na imensa gama da sua natureza, ora tingindo-o de cores sombrias. Nelas se espelham musicalmente as contradições de uma época e de um destino histórico, a agitação interior do artista, as suas interrogações, não poucas vezes dolorosas, face a uma realidade que o desafia.

O carácter nacional da obra de Lopes-Graça manifesta-se ainda na vocação para fazer sua toda a poesia por-

tuguesa, desde o versejar anónimo à obra dos mais representativos autores de diferentes épocas. A temática percorrida é tão variada quanto o deixa prever a enorme quantidade de canções e ciclos de canções destinadas às mais diversas formações vocais e instrumentais e que continuam a multiplicar-se no seu catálogo. Na apreensão de um património literário tão vasto, manifesta-se a grande avidez de Lopes-Graça em assimilar esses testemunhos de uma idiosincrasia nacional, em amalgamar, pela unidade da sua perspectiva, mundividências diferentes, se não incompatíveis entre si. Nela está implícita a familiaridade do compositor com toda a nossa cultura literária, uma familiaridade alimentada quotidianamente pela leitura e releitura dos clássicos, pela atenção prestada aos contemporâneos, pelo empenhamento com que toma partido por tal ou tal escritor, por tal ou tal obra. Depois, há a familiaridade vivencial com a cultura portuguesa em geral, com a nossa história, com a nossa política, com o nosso povo, a constante renovação da sua própria visão do país e das suas gentes. A música que integra, encena, comenta ou refaz tantos poemas não é alheia a essa dir-se-ia omnisciência do que Portugal é, do que os Portugueses são. Assim, por exemplo, na **História Trágico-Marítima** (1942), sobre textos extraídos dos **Poemas Ibéricos** de Miguel Torga, Lopes-Graça contrapõe-se de certo modo à glorificação do colonialismo e do Império, que atingira o auge com as comemorações dos Centenários em 1940: «*E quando terá fim o sofrimento! / E quando deixará de navegar / sobre as ondas azuis o nosso pensamento!*» Já antes, nomeadamente em **O menino da sua mãe** (1936), Lopes-Graça

reflectia musicalmente, estimulado por Pessoa, nas «*malhas que o Império tece . . .*» **Horizonte** (da **Mensagem**) (1950), **Sete predicacões d'Os Lusíadas** (1980) e . . . **meu país de marinheiros** (António Nobre) (1981) são outros exemplos do interesse do compositor pela problemática ligada ao mar e à sua repercussão no nosso devir colectivo.

Obras como estas, onde o país e os seus mitos são assumidos e repensados (e poderiam acrescentar-se à lista canções sobre textos de Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes e José Gomes Ferreira, entre outros) emparceiraram ao lado de outras onde é o drama da resistência antifascista que motiva o estro dos poetas e do compositor: já para não falar das numerosas **canções heróicas** —concretização musical da militância política— ele emerge, interiorizado, em canções de câmara como **Sol algures lá fora** (J. J. Cochofel) (1961), **Duas canções** de Guilherme de Carvalho (1969) e **Quatro Cantos de Sophia** (1968-69).

Tal é, porém, o volume dos poemas musicados por Lopes-Graça que bem se pode dizer que neles se contém quase todo o leque possível de atitudes perante o mundo e a vida em que se reconhece historicamente a nossa identidade cultural, em que se reconhece um discurso português. Desde o lirismo trovadoresco das **Nove cantigas de amigo** (1960-64) ao simbolismo de Eugénio de Castro (**Inscrição para o túmulo de uma donzela**, 1951) ou de Camilo Pessanha (**Clepsidra**, 1967-76), ao surrealismo de Mário Cesariny de Vasconcelos (**Duas canções**, 1959), ao panteísmo de Afonso Duarte (**Em louvor do Sol**, 1956; **Divindade da Terra**, 1959), ao universo íntimo e introspectivo de Eugénio de Andrade (**As mãos e os frutos**,

1959; **Mar de Setembro**, 1961-75), à poesia social de J. Gomes Ferreira (**Balada de uma heroína**, 1953) ou de Carlos de Oliveira (**Cantares**, 1945; **Terra e Céu**, 1953) —obras mencionadas tão-só a título exemplificativo— quase não há corrente ou escola de real importância da nossa história literária que Lopes-Graça não tenha interpretado na sua música. Gil Vicente ocorre várias vezes no seu catálogo, mormente numa obra de grande envergadura que permanece até hoje como a mais importante incursão do compositor na música dramática: a cantata-melodrama ou cantata cénica **D. Duardos e Flérida** (1964-69). Camões é uma presença constante: às **Predicações** já acima referidas, há que somar os **Dez sonetos** (1939-79), os **Dez novos sonetos** (1984), as **Quatro rondilhas** (1950-53), as **Três líricas castelhanas** (1955), o **Fragmento de uma carta** (1962), o **Avisamento** (1972) e **Posto me tem fortuna em tal estado** (1986). Também a Fernando Pessoa (mais de três dezenas de canções entre 1934 e 1987) e a Antero de Quental (dois ciclos, respectivamente de 1928 e 1968-69) Lopes-Graça tem dedicado particular atenção. Mas, ao percorrermos cronologicamente a tábua das suas obras musicais, encontramos ainda composições sobre textos de Casais Monteiro (1931), António Botto (1934), José Régio (1935, 1955, 1963), Carlos Queiroz (1935), Raul de Carvalho, Ferreira Monte, A. Silva Santos (1946), João de Barros (1951), Gomes Leal (1957), Garrett (1957), Matilde Rosa Araújo (1958/59), Bocage (1959, 1961/66), Carlos Maria de Araújo, Sá de Miranda, Vitorino Nemésio, Alberto de Lacerda (1960), António de Sousa (1961), Américo Du-
rão (1963), José Terra (1976), Maria da Purificação

(1975), Bernardim Ribeiro (1976, 1978), J. C. Ary dos Santos (1976), Florbela Espanca (1981), Ivo Machado (1982), Rodrigues Lobo (1986) e muitas outras sobre poemas de alguns dos autores já anteriormente referidos. Urge analisar esse imenso património poético-musical, perscrutá-lo na sua linguagem, encontrar os fios que o unificam.

A permanência com que Lopes-Graça tem trabalhado sobre a língua portuguesa repercute-se, por sua vez, no próprio carácter nacional da sua música. Está ainda por fazer o estudo comparativo sistemático entre entoações típicas do português falado — inclusive nos seus regionalismos — e a sua reelaboração musical, quer considerada do ponto de vista particular de tal ou tal texto musicado, quer do ponto de vista do reflexo mais ou menos directo dessas melodias ou ritmos da fala no plasmar da individualidade musical do artista. Importaria sobretudo analisar, a esta luz, células rítmicas, intervalos característicos, com vista a determinar toda a extensão do papel desempenhado pela linguagem falada nos processos de significação musical usados por Lopes-Graça. Desde, por exemplo, o «*Tão jovem, que jovem era! / E agora que idade tem?*» de *O menino da sua mãe* (Fernando Pessoa) (1936) ao *Isto vai, meus amigos, isto vai* (Ary dos Santos) (1985) de uma das mais recentes **canções heróicas**, são inúmeras as situações onde a fala tem relevância estrutural — semiológica —, na configuração da música. Em Lopes-Graça a análise não se pode deter apenas na verificação da prosódia admirável em que primam as suas obras vocais. Estas e, de uma maneira geral, toda a sua música desafiam-nos a procurar mais

fundo, na tentativa de descobrir a repercussão real da língua na semântica musical. É um aspecto central do carácter nacional da sua obra.

AS ESTRUTURAS DE COMUNICAÇÃO adquirem particular relevo na obra de Lopes-Graça. Não basta considerá-las sob o ângulo da problemática da recepção. A sua pertinência começa no próprio processo de criação. Quem as ignorar como determinantes primordiais da individualidade artística do compositor não está em condições de compreender a estratégia do artista-criador, a especificidade da sua obra, o seu *caso*. Lopes-Graça jamais escreveu uma nota alheado das formas de existência social da sua música, conscientemente assumida como *«produto de uma equação entre o artista e o seu meio»*.

A obra de Lopes-Graça não emerge, assim, de um conflito irredutível entre indivíduo e sociedade. Não é por essa via que lhe chega a influência do expressionismo. Enquanto artista moderno e prosélito da modernidade, Lopes-Graça parece ter tido sempre uma consciência muito aguda daquilo que a Adrian Leverkühn —o protagonista do *Doktor Faustus* de Thomas MANN (1947)— só é dado apreender no fim da vida: *«procurar prudentemente o que é necessário ao mundo, para que este se torne melhor, promover com discernimento que se crie entre as pessoas uma ordem»*, que devolva à arte a sua razão de ser . . . Neste aspecto, de toda a constelação da Escola de Viena, quem lhe está mais próximo é um dos discípulos de Schoenberg de meados dos anos vinte: Hanns Eisler.

Essa consciência de Lopes-Graça manifesta-se desde logo, expressamente, nos escritos do crítico da cultura, publicados com grande assiduidade na imprensa dos anos trinta e quarenta e donde ressuma um estilo muitas vezes digno das melhores páginas de Camilo ou de Fialho de Almeida. A lucidez com que analisa as relações de comunicação dominantes no meio e o vigor com que toma posição contra elas não têm paralelo na altura. A denúncia do novo modelo salazarista do Teatro de S. Carlos enquanto *sala de visitas de Portugal* (instaurado em 1940) ou da manipulação de massas visada pelas embaixadas musicais da Alemanha nazi levadas ao Coliseu (durante a guerra) serve de exemplo para situar a perspectiva crítica de Lopes-Graça. No primeiro vê uma relação de eficácia, ora servindo «*uma arte essencialmente ornamental*» (como no caso dos bailados *Verde Gaio*), ora reduzindo aquela que o não é a essa dimensão — e nisso a sua análise coincide com a teoria sobre a estrutura psicológica do fascismo elaborada por Georges BATAILLE (1933). Nas segundas aponta sem rodeios a *demagogia* que permite transformar «*estafados lugares-comuns do repertório sinfónico*» (impostos por hostilidade manifesta para com a música contemporânea e para com a arte moderna em geral, arte que os nazistas consideravam *degenerada* . . .) em instrumentos de aliciação das massas pela via emocional, asfixiando-lhes «*o seu desejo de superar um determinado estado civilizacional*», levando-as a «*abdicar da sua faculdade de pensar por si mesmas*» e — através da satisfação das «*necessidades de evasão do quotidiano*», através da «*substituição da acção vivida pela acção imaginada*» — adormecendo-lhes

«os instintos de luta» (cf. SEARA NOVA, 10/5/41, 1/1/44; LOPES-GRAÇA 1945a). E aqui ressalta não só a justeza com que diagnostica — ainda em plena guerra — a função da música no quadro da «*emocionalização indirecta da atmosfera pela participação de massas*» inerente a certos espectáculos nacionais-socialistas (cf. EICHBERG 1977) como ainda a convergência com pontos de vista mais tarde desenvolvidos por ADORNO e Max HORKHEIMER, nomeadamente na *Dialektik der Aufklärung* (1947) de ambos e na *Philosophie der Neuen Musik* (1949) do primeiro, onde será caracterizada no mesmo sentido a função da música (neste caso, da grande música antiga degradada a lugar-comum) como *ideologia* manipulada pelo tipo de *sociedade organizada* que gerou a *barbárie* . . .

Mais importante ainda do que a análise teórica é a consequência com que Lopes-Graça sabe configurar na prática uma resposta efectiva aos modelos respectivamente salazarista e nazista de política musical. Em 1942 funda a *Sonata*, sociedade de concertos para a difusão de música contemporânea, cujas sessões se tornam ponto de encontro de uma vanguarda político-cultural de intelectuais, artistas, estudantes e activistas de outros grupos sociais, incluindo o operariado. Pouco depois funda o Coro que virá a chamar-se do Grupo Dramático Lisboense e, mais tarde, da Academia de Amadores de Música — «*organismo artístico popular e à comunhão com o povo destinado*». Ao mesmo tempo cria um repertório vocal e instrumental de câmara bem como de canções políticas (ou **canções heróicas**) e de versões corais de melodias rústicas, que difunde respectivamente como

organizador de concertos e pianista (no âmbito da *Sonata*) e como regente coral. Esta sua acção desenvolve-se em meios democráticos de Lisboa, Coimbra e Porto, sobre pódios improvisados de áreas rurais, em sociedades recreativas populares da cintura de Lisboa e outros centros industriais, nas Associações de Estudantes . . . Deste modo, Lopes-Graça dá vida a estruturas de comunicação alternativas.

O simples facto de a *Sonata* constituir à partida um espaço de resistência e de intervenção político-cultural, com laços de solidariedade — para além da música — a ligar o seu público e na base de um conceito de arte dos sons que desta fazia componente inalienável da *cultura integral do indivíduo* — como a definira, numa conferência de 1933, Bento CARAÇA (1970) — dava aos seus concertos características que claramente a individualizavam em relação à vida musical oficial, a outras experiências de tipo cooperativo (Sociedade de Concertos, Círculo de Cultura Musical, Juventude Musical Portuguesa) ou ainda a associações congéneres que a precederam na Europa, como, por exemplo, a *Vereins für musikalische Privataufführungen* da Viena dos anos vinte. Criava-se um espírito de comunidade que rompia com o convencionalismo do concerto tradicional, entretanto também já entre nós sujeito aos efeitos da reificação, nomeadamente ao mecanismo que o transformava num jogo de oferta e de procura, onde um público atomizado *consome*, quando não a música, pelo menos o prestígio mundano da função. Ao mesmo tempo, o empenhamento na música contemporânea suscitava uma atitude de confrontação com a realidade, de problematização da arte e da

vida, supunha um espectador crítico e pensante — o que excluía quer a possibilidade de redução a *arte ornamental*, quer a *manipulação emocional* para fins de propaganda. Finalmente, e ao contrário da *Vereins* fundada por Schoenberg, a *Sonata* não servia ao propósito esotérico de fomentar o mais elevado nível de competência musical activa e passiva no seio de um grupo necessariamente restrito (solidário sobretudo na recusa dos meios públicos de difusão da música, degradados pela reificação, pela rotina e pelo mundanismo), antes se reconhecia na vocação exotérica ou centrífuga de potenciar um movimento sócio-cultural mais vasto, que se queria em expansão.

O Coro mais tarde integrado na Academia de Amadores de Música aparece em 1945, em ligação com o MUD (Movimento de Unidade Democrática), que se constituíra logo a seguir ao fim da guerra, reunindo numa vasta plataforma política as forças da oposição antifascista, e que iria desencadear o primeiro grande confronto com a ditadura. O repertório de canções heróicas cantado pelo Coro começara a ser criado por Lopes-Graça no Verão de 1944, durante umas férias em casa de João José Cochofel, no Senhor da Serra de Semide (arredores de Coimbra), em estreita colaboração com os autores dos poemas (Carlos de Oliveira, João José Cochofel, José Gomes Ferreira, a que se juntaram, por convite do compositor, Armindo Rodrigues, Arquimedes da Silva Santos, Edmundo de Bettencourt, Joaquim Namorado e Mário Dionísio, entre outros), ganhos, eles também, pela ideia de pôr em circulação um cancionário revolucionário adequado à situação que se vivia: recru-

descimento do movimento operário e das greves desde 1942 (a que não era alheia a reorganização do Partido Comunista Português iniciada em 1940 por Álvaro Cunhal), viragem no curso da guerra e na situação internacional a favor dos aliados, intensificação das acções de resistência antifascista em todos os domínios. Publicado em parte pela Seara Nova (cf. LOPES-GRAÇA 1946a) — edição logo interdita e apreendida pela polícia política — o novo cancionário pretendia responder às mesmas exigências de mobilização, de formação e consolidação de uma consciência social e política em larga escala que tinham dado origem ao surto neo-realista na literatura e nas artes plásticas ou, por exemplo, a um plano de publicações tão vasto e multifacetado nos diferentes ramos do conhecimento como o da popular *Biblioteca Cosmos*, lançada em 1941 pelo editor Manuel Rodrigues de Oliveira e dirigida por Bento Caraça. Escritas num estilo singelo e combativo, visando a sua apropriação por grupos vocais e instrumentais populares, pelo homem da rua, pelo cidadão comum, as canções heróicas aparentavam-se, no tipo de linguagem musical e na função, com os *Arbeiterlieder*, canções operárias criadas nomeadamente por Hanns Eisler no seio do movimento antifascista na Alemanha em finais da década de 20 e posteriormente introduzidas em Espanha, durante a guerra civil, através das Brigadas Internacionais. O parentesco reflectia, porém, menos uma influência assumida do que uma convergência de atitudes e propósitos em contextos de intervenção semelhantes.

Em 1946, já na fase de recessão da resistência democrática, começa a dar-se um reajustamento do repertó-

rio do Coro e das condições da sua difusão. É então, aliás na sequência da apreensão do volume editado pela *Seara Nova* e da convocação do próprio compositor e director do Coro para interrogatório na polícia política, que as chamadas **canções heróicas** entram na clandestinidade. Passam a ser cantadas já não em espectáculos públicos, mas exclusivamente em manifestações políticas ou na prisão, quando não simplesmente em reuniões familiares e de amigos ou noutros encontros de confraternização, com ou sem participação de elementos do Coro. A circulação dos exemplares da colectânea de 1946 escapados à polícia e de uma posterior antologia de **canções heróicas** (LOPES-GRAÇA 1960a) favoreciam esta última modalidade de música praticada em casa, muitas vezes com acompanhamento de piano (se o havia), recuperando uma tradição de *Hausmusik* que, com este cariz político, tem igualmente precedentes na Alemanha dos anos vinte. Em público, porém, o Coro passa a apresentar-se exclusivamente como instrumento de divulgação da canção popular portuguesa — entendendo-se por canção popular a canção rústica — em arranjos ou harmonizações de Lopes-Graça. Desta forma, o Coro prepara-se para exercer uma missão cultural a longo prazo, aproveitando a margem de acção legal permitida pelo Governo. (O programa de qualquer sessão cultural era obrigatoriamente sujeito ao visto prévio, isto é, à censura da «Inspeção Geral dos Espectáculos».)

Nesta nova modalidade, as actuações do Coro tipificam-se numa estrutura de comunicação peculiar: por um lado, pela sua origem popular (na perspectiva já anteriormente apontada), o repertório constituía um mo-

mento de identificação entre compositor, intérpretes e público, gerava a consciência de comunidade a que todos pertenciam — uma comunidade que resistia, que afirmava o seu direito à diferença (a uma diferente concepção de *povo português*) relativamente aos conceitos de *nação* e *nacionalismo* propagandeados pelo governo; por outro lado, os arranjos de Lopes-Graça, a leitura que este fazia do documento original, as transformações a que o sujeitava — dramatizando-o, ironizando — criavam um *efeito de estranheza* que distanciava o público de algo que à partida lhe era familiar ou reconhecia como seu. A comunicação que se estabelecia nestas condições — configurando *estruturas épicas* em sentido brechtiano, como se encontram no teatro ou em certos tipos de narrativa romanesca — suscitava uma atitude de reflexão activa, uma atitude pensante por parte do espectador (o que, de resto, é confirmado pelos curiosos relatórios de agentes da polícia política destacados em serviço para os recitais do Coro e, por vezes, pródigios em pormenores quanto a comentários, à boca pequena, do público — cf. CARVALHO 1984b). Constitutivo deste *feed back* era a vontade de agir despertada no público, não apenas num sentido mais geral de *acção política*, mas também num sentido mais imediato de intervenção, cantando ele próprio, no fim do espectáculo, juntamente com elementos do Coro, canções populares ou as canções heróicas proibidas (isto, se se proporcionava a ocasião para uma das tais reuniões privadas de convívio ou se, no regresso a casa, se esboçava uma pequena manifestação de rua). Também por isso mesmo o Coro se renovava constantemente a partir da massa dos seus espectadores: quem estava hoje em frente do pódio podia estar amanhã lá em cima.

Nos arranjos corais de canções populares a *palavra cantada* era reanimada no seu duplo potencial significante (*palavra e som*). Nenhum dos planos se sobrepunha ao outro: não se tratava nem da redução à *música absoluta* (ou ao *bel canto*), inerente ao modelo da *ópera em língua original* do S. Carlos, nem do estilo orfeónico praticado pela generalidade dos coros amadores, no qual tudo (isto é, o texto e a própria melodia popular, sendo caso disso) era posto ao serviço de efeitos pueris, desprovidos de propósito ou substância expressivos. O próprio estilo de regência de Lopes-Graça confirmava a existência de uma *dramaturgia* ao nível da concepção dos arranjos, a qual importava assimilar e transmitir na interpretação. Neste aspecto, a eficácia da sua direcção resultava inclusivamente da riqueza das expressões fisiológicas com que ganhava o coro para essa *dramaturgia*, por sua vez elaborada na base da descoberta de potencialidades semânticas do documento etnográfico que até podiam levá-lo a substituir o texto respectivo por outro da mesma origem popular (caso de **Canta, camarada, canta**). Daí também a exigência de uma dicção clara e natural, a preocupação de transparência da palavra cantada. Era, aliás, com este mesmo espírito que Lopes-Graça escrevia e fazia executar as suas obras para canto e piano (por exemplo, no âmbito da *Sonata*). As **canções heróicas**, por sua vez, favoreciam por natureza a difusão da palavra militante, didáctica. Em qualquer das modalidades estava-se — também deste ponto de vista da relação entre *palavra e som* — nos antípodas tanto do conceito de *arte ornamental* como do de *manipulação emocional*.

Lopes-Graça não recuava ante uma abordagem ousada das canções populares, *modulando* as peculiaridades musicais destas com a sua perspectiva de músico apetrechado com uma técnica ou uma linguagem modernas. Mesmo neste repertório destinado a uma circulação democrática, fora das salas de concertos, não abdicava da modernidade estética, isto é, não se sentia compelido a cultivar uma linguagem musical tida por mais fácil ou acessível. De resto, o que individualizava o seu trabalho sobre o material popular e lhe conferia o efeito específico acima caracterizado era precisamente a problematização do mesmo, resultante desse tipo de abordagem. De igual modo, e por maioria de razão, nunca houve da parte de Lopes-Graça a preocupação de *simplificar* a sua música para a *tornar acessível* ao público das salas de concertos: na sua música vocal e instrumental de câmara ou sinfónica assumia naturalmente as suas convicções estéticas, dava livre expressão às suas ideias, sem constrangimentos. A contradição com que se debatia, por exemplo, Prokofieff, quando do seu regresso definitivo à União Soviética — contradição entre a sinceridade do artista e a necessidade de criar uma música ao alcance das *massas enormes* que naquele país tinham passado a frequentar as salas de concertos —, não constituía um problema actual para Lopes-Graça. Em diversas ocasiões este se distanciou, aliás, relativamente ao dirigismo estético-musical por que ali se enveredara sobretudo nos anos quarenta. Por ocasião do Congresso dos Compositores e Musicólogos Progressistas, realizado em Praga em 1948, Lopes-Graça tomou parte activa nas discussões e não deixou de formular objecções e reservas ao texto final do

manifesto então aprovado, onde se consagrava como orientação estética de validade universal o corpo doutrinário que inspirava esse dirigismo. Em suma, na sua praxis de compositor, Lopes-Graça mantinha-se fiel a determinadas constantes do seu pensamento estético, caldeadas no contacto com os movimentos presencista e neo-realista: *contacto com* e talvez não tanto, como pretende J. J. Cochofel (in CARVALHO 1966), *filiação em*.

Em vez da adequação forçada às expectativas de tal ou tal público, há, pois, em Lopes-Graça uma reelaboração constante da sua linguagem, suscitada por materiais sonoros e funções diversas. A linguagem, embora sujeita naturalmente a uma evolução e a transformações, é una. O que varia é a função, os meios agenciados para a preencher, o quadro institucional, o destino sócio-cultural. Música de concerto, versões corais de canções regionais, canções heróicas correspondem a outras tantas estruturas de comunicação, cuja coexistência permitiu a Lopes-Graça responder eficazmente a modelos dominantes no meio — à música como *estetização da política e propaganda do Estado* — bem como resolver de uma maneira original um problema que tem permanecido insolúvel para muitos compositores deste século: o isolamento social do artista.

O OFÍCIO DO COMPOSITOR inicia-o Lopes-Graça com os seus estudos regulares no Conservatório Nacional de Lisboa, onde ingressa aos 17 anos (1923). O seu mestre de Composição é o padre Tomás Borba, que lhe transmite as bases do pensamento tonal ou da harmonia funcional, mas segundo uma perspectiva a bem dizer actuali-

zada, tendente a integrar num mesmo corpo de princípios omnicomprensivos os clássicos e os modernos. Nesta teoria alargada da Harmonia (seguida também por Charles Koechlin, de quem Lopes-Graça receberá conselhos em matéria de composição e orquestração, por volta de 1937, em França), havia lugar nomeadamente para Debussy, o rebelde que invocava como única mestra a Natureza, preconizava o encerramento dos Conservatórios e, sob a influência do gamelão javanês (Exposição de Paris, 1889), abandonara em grande parte da sua obra o princípio da dissonância-consonância inerente ao pensamento musical europeu (o que se traduzia, por exemplo, em passar a considerar como uma das matérias-primas da composição agregados sonoros auto-suficientes, existindo por direito próprio, em vez de acordes classificados e hierarquizados segundo determinadas regras pré-estabelecidas).

A assimilação, por esta via, de Debussy, que entretanto já entusiasmava o jovem Lopes-Graça (ele próprio se refere ao encantamento com que ouviu pela primeira vez **O Mar**, numa realização de Toscanini recebida num radiorreceptor de um café de Tomar) viria a ter uma importância decisiva na formação e evolução posterior da sua linguagem musical. Por um lado, abria-lhe os horizontes estéticos da modernidade, fornecendo-lhe ao mesmo tempo um sólido apetrechamento técnico. Por outro lado, afastava-o da tentação de um experimentalismo que pusesse em causa radicalmente os fundamentos do sistema tonal. Todas as influências futuras que percorrem a obra de Lopes-Graça são integradas ou trabalhadas sobre esses alicerces.

Para além da componente debussista, que não deixa de transparecer até mesmo na busca de atmosferas de inspiração simbolista, p. ex. em certas páginas da **História Trágico-Marítima** (1942/1959), as outras influências mais importantes são as de Ravel, Falla, Bartók, Stravinsky e escola schoenberguiana.

Ravel é uma referência indispensável para a compreensão de obras do início da década de 40, como as **Três Danças Portuguesas** (1941) ou o **Concerto n.º 2** para piano (1942/52). A sua influência manifesta-se quer em aspectos da escrita pianística, quer na riqueza da paleta orquestral, quer ainda na expressão dominante — ora íntima, ora humorística — de alguns trechos. Se há um humor bem característico de Lopes-Graça (basta um compasso para o reconhecer), tecnicamente sustentado por determinados processos harmónicos associados a tal ou tal combinação instrumental, é, decerto, porque o autor o cultivou na época do seu maior entusiasmo por Ravel. Quanto ao lado íntimo, o melhor exemplo de um parentesco assumido é o segundo andamento, aliás intitulado *Homenagem a Ravel*, do referido **Concerto n.º 2**, onde é evocado o andamento equivalente do **Concerto em sol** (1931).

Entretanto, é essencialmente através da assimilação de Falla que Lopes-Graça desenvolve desde muito cedo o *iberismo* que perpassa em tantas das suas obras, marcado pela recepção de elementos do folclore andaluz. Enquanto a apropriação destes elementos (designadamente do *cante hondo*) aparece, p. ex. na música francesa de Chabrier ou Saint-Saëns a Debussy ou Ravel, como pincelada de *couleur locale* exótica (na linha que se vai acen-

tuando no último quartel do século XIX, em época de glorificação colonial e desenvolvimento acelerado da tecnologia dos meios de comunicação que favorece esse culto do exótico, tanto alimentado pelo Oriente, como pela vizinha Espanha), em Falla ela é consubstancial à sua natureza de artista e em Lopes-Graça parte integrante de uma consaguinidade ibérica da música portuguesa, desde logo evidente em múltiplos documentos etnográficos das regiões raianas. Para além de eventualmente originado em motivações directas de natureza dramática (proposta de um texto poético), como acontece em 'Inês de Castro, senhora da saudade' dos **Três Sonetinhos** (José Gomes Ferreira) (1942) ou nas **Cuatro Canciones de Federico García Lorca** (1953/54), o *iberismo* emerge em Lopes-Graça como elemento constitutivo de uma música portuguesa ou de raiz popular portuguesa: a começar pelas **Variações sobre um tema popular português** (1927), e depois, em algumas das **Nove danças breves** (1938), na **Sonata n.º 2** (1939/56), no andamento central da **Sinfonia** (1944), na barcarola do **Concertino para piano, cordas, metais e percussão** (1954), em várias versões corais ou para voz e piano de canções populares, etc.

De Bartók aproveita Lopes-Graça menos os dados imediatos da forma do que a metodologia de pesquisa, avaliação e integração (na sua própria linguagem de compositor) da música tradicional. Há-os, é claro, aqui e além, mormente em particularidades da escrita instrumental para cordas — nos **Quartetos** (1964, 1982/86), nos **Quatro Bosquejos** (1965)—, na exploração das virtualidades do piano como instrumento de percussão, já desde a **Sonata n.º 2**, ou na concepção de obras de intenção

pedagógica, como as **Oito suites progressivas** (para piano), aliás **In memoriam Béla Bartók** (1960/75). Mas não correspondem à assimilação do sistema dir-se-ia cosmológico-racional que rege a linguagem musical bartókiana (cf. LENDVAI 1957). O que contou essencialmente para Lopes-Graça foi a dimensão ética do compositor, a carga vivencial da sua música, a sua profunda ligação ao povo.

Ao contrário de Bartók, Stravinsky representa para Lopes-Graça a estrita fonte de informação e estudo visando o apuramento de técnicas de composição. Sendo, sem dúvida, um dos músicos deste século a que se sente mais ligado por um fortíssimo vínculo de admiração, ficou a dever-lhe talvez menos do que a qualquer dos outros no plano idiossincrásico, talvez mais no plano da apropriação pontual de processos rítmicos, harmónicos e tímbricos (porventura por esta ordem decrescente de importância).

Finalmente, importa salientar a influência real — embora não muito assumida em declarações do próprio Lopes-Graça — do expressionismo schoenberguiano, influência que remonta aos anos trinta, tende a apagar-se nas décadas de 40 e 50 e renasce a partir de 1961. Em **O menino da sua mãe** (Fernando Pessoa) (1936) parece clara a simbiose entre a linha de descendência debussista/raveliana e a schoenberguiana, ou antes, berguiana: aquela a revelar-se sobretudo na escrita pianística (utilização de tons inteiros, visões simbolistas criadas por processos harmónicos e tímbricos), esta notória na escrita vocal (portamentos agressivos, variante de *Sprechgesang* ou *canto falado* sobre as duas últimas sílabas da

palavra 'arrefece', melodrama, a própria concentração de diferentes modalidades vocais numa canção ou *Lied*). As **Cinco Estelas Funerárias** (para companheiros mortos), obra cujo material, concepção e orquestração parecem reportar-se à mesma atitude de aproximação ao expressionismo, embora datadas de 1948 e decerto marcadas pela tensão dramática então vivida pelo compositor, bem explícita na sua epígrafe, resultam do trabalho sobre fragmentos de uma outra obra que as precedia de dez anos (**La fièvre du temps**, revista-bailado, escrita em Paris, em 1938). Constituem, por isso, de certa maneira, a sobrevivência de algo que Lopes-Graça entretanto abandonava, a favor da exploração sistemática de outro filão: o folclore.

A década de 50 — mais do que qualquer outra na sua trajectória artística — caracteriza-se precisamente pela abundância ou mesmo superabundância de obras directamente vinculadas a fontes etnográficas, e não só portuguesas: **Sept Vieilles chansons grecques**, **Onze Glosas** (1950); **Suite Rústica n.º 1**, **Dix chansons populaires tchèques et slovaques**, **Neuf chansons populaires russes** (1950/51); **Onze encomendações das almas** (1950/53); **Vinte e quatro canções populares portuguesas** (1951/59); **Duas trovas tristes e duas alegres** (1952); **Viagens na minha terra** (primeira versão, para piano), **Seven Negro-American folksongs**, **Três velhos fandangos portugueses**, **Canções e rondas infantis** (1953); **Dez canções populares húngaras**, **Sete canções populares brasileiras**, **Sete canções de Rio de Onor**, **Natais Portugueses** (1954); **Dos romances viejos**, **Melodias rústicas portuguesas** (1.º caderno) (1956); **Melodias rústicas portuguesas**

(2.º caderno) (1957); **Cantos do Natal, Dos cantos religiosos tradicionais de Galícia** (1958); **Rondes et complaintes des Provinces de France** (1958/59); **Sete romances, Duas cantigas de embalar** (1959); **Segunda Cantata do Natal, Dezassete canções tradicionais brasileiras** (1960/61) e numerosos outros arranjos de canções populares portuguesas, ora corais, ora para canto e piano. É claro que, no meio desta vaga, aparecem obras não imediatamente baseadas em motivos populares, mas, em todo o caso, de colorido ou raiz etnográfica (isto é, agregando elementos de um chamado folclorismo imaginário), como **Três esconjuros** (1953), **Cuatro canciones de Federico García Lorca** (1953/54), **Concertino para piano** (1954), **Divertimento** (1957), e outras, até, onde essa componente se dilui no discurso musical, não o condicionando senão na medida em que já é consubstancial à individualidade do compositor, como a colecção de **Vinte e quatro prelúdios** (1950/55), a **Sonata n.º 3** (1952) e os **Cinco Nocturnos** para piano (1957). Curiosamente, porém, enquanto nestes dois outros grupos de obras mais distantes dos dados imediatos do folclore há uma firmeza, uma fluência, um ir direito ao fim, que não deixam supor qualquer crise interior, já em algumas do primeiro grupo (especialmente, ou quase exclusivamente, de entre as escritas para piano), parecem revelar-se, por vezes, dúvidas, hesitações, como se o artista se interrogasse perante o material e deixasse as questões em aberto. Será que, precisamente no auge da sua evolução no sentido do folclorismo, Lopes-Graça começava a descrer, a sentir que este se esgotava como orientação principal, ou mais absorvente, da sua estética? E será que o suposto debate

interior, de incidência estética, terá actuado como componente ou agravante de factores de crise pessoal que culminariam em finais dos anos cinquenta?

Certo é que, com a superação dessa crise em 1961, se dá uma viragem ou, se quisermos, um reajustamento da sua trajectória artística. Em obras instrumentais voltadas para a introspecção, para a reflexão existencial, afirma-se então um novo estilo ou um novo tipo de discurso tendente ao atonalismo e baseado numa escrita dita intervalar (isto é, explorando o poder estruturador de células de intervalos, suas inversões, transposições e retrogradações). Esta reaproximação a «*um expressionismo dramático de linguagem mais ou menos atonal*» — nas palavras do próprio compositor — coloca-o de novo mais perto da Escola de Viena, em convergência, aliás, com os compositores portugueses da geração de Jorge Peixinho (n. 1940). É sintomático que este tenha saudado no *Canto de Amor e de Morte* (1961), «*a obra mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verosimilhança, alguma vez terá logrado*» (in CARVALHO 1966). Em *Para uma criança que vai nascer* (1961), *Poema de Dezembro*, *Concertino para violeta e orquestra* (1962), *Quarteto de cordas n.º 1* (1964), *Quatro Bosquejos* (1965), *Concerto da camera col violoncello obbligato* (1965) e *Catorze Anotações* (1966) consolida-se essa renovação. Quanto ao carácter aforístico desta última obra — uma novidade em Lopes-Graça — é mais produtivo analisá-lo sob o ponto de vista da apropriação de um estilo com precedentes na fase mais radical (*atonalismo* livre) do expressionismo vienense (rondando 1909

a 1912) do que do ponto de vista da *composição com doze sons* teorizada por Schoenberg a partir de 1923: o que nela pode sobressair então, ao considerar-se, por exemplo, a construção em espelho da 1.^a e 14.^a Anotações, será menos o parentesco com processos estritamente dodecafônicos do que o esboçar de uma tendência à integração serial (latente na referida fase do expressionismo radical, aprofundada depois sistematicamente por Webern, retomada com novo grau de consciência pela *vanguarda* europeia dos anos 50). Na cantata-melodrama **D. Duardos e Flérida** (1964/69), sobre a tragicomédia vicentina, estreada no Teatro de S. Carlos em 1970, adquire relevância dramatúrgica (como símbolo de diferentes classes sociais) a oposição entre elementos de escrita modal, associados às intervenções do coro (povo), e a linguagem de pendor atonal em que se exprimem os protagonistas (nobreza). Certas formas de *canto falado* ou declamação rítmica e de tratamento da orquestra, na mesma obra, têm também claramente como ponto de referência o expressionismo schoenberguiano. Entretanto, é notória uma nova abordagem do material popular, correspondendo à inflexão do estilo de Lopes-Graça, p. ex. na *Suite rústica n.º 2* (1965) e na orquestração das *Viajens na Minha Terra* (1969/70). Esta fase de rejuvenescimento da sua linguagem estende-se naturalmente ainda à música de piano — *Sonata n.º 4* (1961), *In memoriam Béla Bartók* (1960/75) — e à canção de concerto — p. ex. *Quatro cantos de Sophia* (1968/69). A incursão no domínio de certos instrumentos (solo) que até então não abordara (violoncelo, cravo, guitarra) e os dois quintetos de sopros *Sete Lembranças para Vieira da Silva* (1966)

e **O Túmulo de Villa-Lobos** (1970) constituem, por outro lado, exemplos de uma atitude exploratória de novas possibilidades técnicas e meios de expressão, atitude que dominará em muitas das suas obras dos anos 70 e 80: tanto nos géneros instrumentais — **Sonatas n.º 5 e n.º 6** (piano) 1977/1981), **Tre Capricetti** (flauta e guitarra) (1975), **Deux Airs e Dois movimentos** (flauta) (1976/1977), **Quatro peças em suite** (violeta e piano) (1978), **Sete Apotegmas** (oboé, violeta, contrabaixo, piano) (1981), **Sinfonieta** (orquestra) (1981), **Quarteto n.º 2** (1982/1986), **Três Equali** (quatro contrabaixos) (1986), etc. — como nos géneros da canção de concerto, da música coral e até das chamadas **canções heróicas**.

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

O COMPOSITOR FACE À SUA OBRA

(Extractos de uma entrevista)

.....

Quais são as minhas filiações? Julgo que me será mais fácil apontar as minhas afeições, os meus pólos de atracção. De respeito, e com sua licença deles: Bach, Beethoven, Schubert, Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók. Afigura-se-me que, em maior ou menor medida, são estes os meus «pais» e que a minha música, com maior ou menor consequência, com carácter mais constante ou mais episódico, reflecte (debilmente, ai de mim!) a sua tutelar luz. Sem esquecer o que ela deve às músicas populares ou tradicionais ibéricas (Falla também entra no meu plasma) e, num determinado aspecto, aos antigos polifonistas vocais.

.....

Aquilo em que aposto é na liberdade (liberdade na responsabilidade) da criação, na possibilidade infinita de renovação da música, sim, mas à margem de dogmas e de falazes «imperativos históricos», que não podem deixar de desembocar no absurdo determinismo mecanicista, contrário à verdadeira lei do devir da arte (e da mesma história), que é a da contingência. E ainda arredando o pernicioso mito do «progresso» artístico, que nos nossos dias se travestiu no irritante *slogan* de «ultrapassagem», essa espécie de corrida à novidade — seja ela qual for e de que preço for —, que leva os «avançados», os que triunfalmente marcham na vanguarda do progresso, a queimarem hoje o que glorificavam ontem, para que

não restem dúvidas de que não são eles fósseis, de que são mesmo pessoas bem do seu tempo ...

.....

O conceito de «fases» na obra de um artista tornou-se um bocado suspeito, e eu, por mim, pendo a crer que ele não dá inteira conta da compleição da obra e da sua mesma vida íntima, tendendo a seccioná-la, a compartimentá-la, sem atender ao que nela em regra releva de um processo contínuo. [...] Quanto ao que me concerne, seja-me permitido adiantar a hipótese de que na minha obra se vislumbrará, acaso, não um suceder-se de fases, mas um processo de amadurecimento progressivo (que é também uma diligência de corrigir-me das minhas fraquezas e dos meus erros) de constantes que nela sempre se têm de certo modo alternado ou combinado entre si. Assim, e por exemplo, as obras da década de 60 a que se referiu como parecendo reflectir a influência da Escola de Viena (acaso se trata do **Canto de Amor e de Morte**, do **Quarteto** de arcos, do **Concerto da Camera** ou das **Catorze Anotações**) afigura-se-me serem elas uma consequência evolutiva de premissas técnicas e estéticas de certas obras de fim de década de 20, princípios da de 30 (o **Poemeto** para orquestra de arcos, a **Segunda Sonatina** para violino e piano) e assinaláveis ainda noutras obras posteriores. É a constante que, *grosso modo*, poderá ser designada de expressionismo dramático de linguagem mais ou menos atonal. Por outro lado, a constante folclorizante, ou «nacionalista», arranca de algumas composições daquele mesmo período (**Variações sobre um tema popular português**, para piano, **Três canções ao gosto popular sobre poesias de António Botto**,

Seis canções sobre quadras populares portuguesas) e tem prosseguido até à actualidade, acaso mais depurada e mais essencial (1.º Concerto de piano, **Onze Glosas**, para piano, **Suite Rústica n.º 2**, para quarteto de arcos, **Três inflorescências**, para violoncelo solo). A constante daquilo que tem sido qualificado (não sei se com justa propriedade) de lirismo ibérico assinala-se nos princípios da década de 40 (2.º andamento da **Sinfonia per orchestra**), manifesta-se inequivocamente nas **Cuatro canciones de Federico García Lorca**, repassa muitas páginas vocais e pianísticas, e permeia mesmo uma obra dramática um tanto compósita dos fins da década de 60, qual é a cantata-melodrama **D. Duardos e Flérida**. Podia ainda falar-se das constantes ou, pelo menos, de certos aspectos impressionistas, populistas e seus avatares ao longo do tempo e das obras; mas eu receio bem não venham todas estas constantes a disparar, ao fim e ao cabo, numa grandíssima inconstância (inconstância de estilo, inconstância de pensamento, inconstância de objectivos), que — ai de mim! — é o triste lote daqueles artistas condenados a eternamente se procurarem e jamais se encontrarem ...

.....

Eu nunca pesquisei propriamente nada. Creio que me realizei sempre musicalmente (bem ou mal, não importa para o caso) em obediência tão-só a movimentos «espontâneos» da minha sensibilidade ou da minha óptica artística, e de acordo com as possibilidades ou recursos de que podia dispor, sem pressupor um programa prévio de indagações ou a experimentação de quaisquer direcções aprioristicamente concebidas. O que não significa, natu-

ralmente, o abandonar-me gratuitamente à «inspiração», o não «pensar» os meios mais adequados à melhor formulação das minhas imaginações musicais — um trabalho de «busca», sim, como compete a todo o artista consciente, mas inscrito no próprio cerne da obra, que não exterior a ela.

.....

As grandes obras de arte são, não apenas virtualmente, mas efectivamente, populares e, por conseguinte, de alcance democrático, se não dermos aos conceitos «popular» e «democrático» um conteúdo por demais restritivo e, para assim dizermos, meramente político. Elas são-no por virtude do seu próprio apelo humano, da sua própria força irradiante. E conseguem-no despreconcebidamente, sem obediência imediata a qualquer credo ou ditame de ordem ideológica (embora na grande obra de arte possa existir, subjacente, um determinado credo, uma determinada ideologia).

.....

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

(Entrevista concedida a Mário Vieira de Carvalho em Fevereiro/Março de 1974, publicada na Seara Nova em Setembro do mesmo ano e posteriormente incluída em Lopes-Graça 1978.)

CRONOLOGIA

1906 Nasce, em Tomar, a 17 de Dezembro. **1917** Inicia os estudos de piano e solfejo. **1920** Actua como pianista, num quinteto organizado para acompanhar filmes no Cine-Teatro de Tomar. **1923** Matricula-se no Conservatório de Lisboa, nos cursos superiores de Piano (Adriano Mercia), Composição (Tomás Borba) e Ciências Musicais (Luis de Freitas Branco). **1924** Matricula-se no Curso Complementar de Letras do Liceu de Passos Manuel. **1927** Frequenta a Aula de Virtuosidade de Viana da Mota. **1928** Primeira apresentação pública como compositor. Matricula-se na Faculdade de Letras de Lisboa em Ciências Históricas e Filosóficas. Funda o jornal *A Acção* em Tomar, de que fica director. **1929** Funda com Pedro Prado a revista *De Música*, onde publica os seus primeiros artigos de ensaísmo musical. Ingressa como pianista na orquestra do Cinema Central de Lisboa. **1931** Abandona a Faculdade de Letras numa atitude de protesto contra certas medidas coercitivas tomadas pelo Conselho Escolar durante uma greve académica. Termina o Curso Superior de Composição com a mais elevada classificação. Presta provas de concurso para as vagas de professor de Solfejo e Piano, no Conservatório de Lisboa. Obtém a 1.ª classificação em Piano, mas, por motivos políticos, não é nomeado para esse lugar. É preso e desterrado para Alpiarça. **1932** Lecciona Solfejo, Composição e Piano na Academia de Música de Coimbra. Volta à Faculdade de Letras, mas não chega a concluir o curso. Convive com o grupo da *Presença* e colabora na revista. É eleito presidente da direcção do Centro Republicano Académico. **1934** Concorre a uma bolsa de estudo no estrangeiro (Musicologia). Ganha-a, mas é impedido de usufruí-la por motivos políticos. **1934/35** Executa, pela primeira vez em Portugal, música para piano de Hindemith e Schoenberg e escreve os primeiros ensaios em língua portuguesa sobre estes compo-

sitores. 1936 É detido por motivos políticos, julgado e condenado. 1937 Parte para Paris, a expensas suas, e ali frequenta a cadeira de Musicologia regida por Paule-Marie Masson e trabalha com Koechlin em Composição e Orquestração. 1938 Escreve *La fièvre du temps* (revista-bailado), por encomenda da Maison de la Culture e empreende a harmonização de canções populares portuguesas. 1939 Ao eclodir a 2.ª Guerra Mundial, alista-se no corpo de voluntários dos *Amis de la République Française*. Recusa uma proposta de naturalização francesa. Em Outubro regressa a Portugal e fixa-se em Lisboa. Assegura a crítica teatral em *O Diabo* e a musical na *Seara Nova*. 1940 Ganha o Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com o *Concerto n.º 1* para piano e orquestra. Recusa a direcção da secção musical da então Emissora Nacional para não ter de satisfazer formalidades de ordem política. 1941 Exerce o magistério na Academia de Amadores de Música (Piano, Harmonia e Contraponto). 1942 Funda com outras personalidades a Sonata (sociedade de concertos). Obtém novamente o Prémio de Composição do CCM com a *História Trágico-Marítima*. 1943 Traduz *Les Confessions* de J. J. Rousseau. 1944 Ganha, pela terceira vez, o Prémio de Composição do CCM com a Sinfonia. 1945 Faz parte da Comissão Distrital do MUD (Movimento de Unidade Democrática). Cria o Coro do Grupo Dramático Lisbonense, mais tarde Coro da Academia de Amadores de Música. 1946 Assume o cargo de secretário de redacção da *Seara Nova*. 1948 Promove, na Sonata, a audição integral dos Quartetos de Bartók. Participa no 1.º Congresso dos Intelectuais para a Paz, em Wroclaw, na Polónia, e no 2.º Congresso dos Compositores e Musicólogos Progressistas, em Praga. Participa, como secretário da secção portuguesa da SIMC (Sociedade Internacional de Música Contemporânea), secção criada graças às suas diligências, nos congressos da mesma realizados em Amsterdão (1948) e Palermo (no ano seguinte). 1949 É convidado para o júri do Concurso Internacional Béla Bartók, em Budapeste, mas é impedido de partir. Abandona a *Seara Nova* por divergir da orientação ideológica assumida pela revista. 1951 Dirige o Coro Clássico da Academia de Amadores de Música, então criado. Funda, com outras personalidades, a *Gazeta Musical*, mais tarde, *Gazeta Musical e de Todas as Artes*. 1952 Obtém novamente o Prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com a 3.ª *Sonata* para piano. 1954 Por decisão ministerial, é-lhe cassado o diploma de professor do Ensino Artístico Particular, o que o força a abandonar os seus cursos na Academia de Amadores de Música, da qual fora, desde 1944, um dos directo-

res artísticos. Promove a edição do **Dicionário de Música**, de Tomás Borba, obra que revê, actualiza e dota de entradas biobibliográficas. 1958 Visita o Brasil, onde realiza recitais e conferências. 1959 Realiza recitais e conferências em várias cidades de Angola. Traduz **Beethoven — Les grandes époques créatrices**, de Romain Rolland. 1960 Edita, com Michel Giacometti, o 1.º volume da Antologia da Música Regional Portuguesa. 1965 Ganha o Prémio Príncipe Rainier III de Mónaco com o **Quarteto de Cordas**. Compõe, a convite de Rostropovitch, o **Concerto da camera col violoncello obbligato**. 1967 Faz parte do Júri Internacional de Composição das Juventudes Musicais. 1969 Faz parte do Júri do I Festival de Música da Guanabara. 1972 Cria, no âmbito das actividades culturais da Academia de Amadores de Música, o Festival dos Três Coros. 1973 Reassume as funções de director artístico da Academia de Amadores de Música. Inicia a publicação das suas **Obras Literárias** em 18 volumes, compreendendo inéditos, esparsos e reedições (Ed. Cosmos, depois Ed. Caminho). 1974 Por incumbência do Governo Provisório saído do MFA, após o 25 de Abril, assume a presidência da Comissão para a Reforma do Ensino Musical. Desloca-se duas vezes a Budapeste para superintender na gravação discográfica da **História Trágico-Marítima, Canto de Amor e de Morte, Quatro Bosquejos, Sinfonia e Suite Rústica n.º 1**. 1976 É condecorado com a Ordem da Amizade dos Povos, concedida pelo Soviete Supremo da URSS. 1977 Realiza uma viagem de concertos à União Soviética. 1979 Concertos em Luanda com o Coro da Academia de Amadores de Música. 1980 É condecorado pelo Presidente da República, Ramalho Eanes, com o grau de Grande Oficial da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada. Volta à Hungria para superintender na gravação discográfica de **Viagens na Minha Terra** (versão para orquestra). 1981 Nova deslocação a Budapeste para superintender na gravação discográfica do **Divertimento** e assistir, como convidado do Governo Húngaro, às comemorações do centenário do nascimento de Béla Bartók. 1984 Assiste em Moscovo à primeira execução, fora de Lisboa, do **Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal**, durante o Festival para a Paz ali realizado. 1986 É condecorado pelo Presidente da República, Mário Soares, com a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique. Assiste em Cracóvia, em execução da respectiva Orquestra da Radiotelevisão, à estreia mundial da sua obra **Em louvor da Paz**. 1988 É condecorado com a Ordem do Mérito Cultural no Dia Mundial da Música. Publicação da sua obra integral para voz e piano sobre textos de F. Pessoa (por ocasião do centenário do poeta).

LISTA DAS OBRAS MUSICAIS

ABREVIATURAS

A	<i>contralto</i>	orq câm	<i>orquestra de câmara</i>
arc	<i>arcos</i>	perc	<i>percussão</i>
B	<i>barítono</i>	pf	<i>piano</i>
conc	<i>concerto</i>	qnt	<i>quinteto</i>
ctb	<i>contrabaixo</i>	qt	<i>quarteto</i>
fem	<i>feminino(a)</i>	rec	<i>recitante</i>
fl	<i>flauta</i>	T	<i>tenor</i>
gui	<i>guitarra</i>	v	<i>voz solista</i>
masc	<i>masculino(a)</i>	vc	<i>violoncelo</i>
Mez	<i>mezzosoprano</i>	vla	<i>violeta</i>
ob	<i>oboé</i>	vn	<i>violino</i>
orq	<i>orquestra</i>	vv	<i>vozes solistas</i>

MÚSICA TEATRAL

La fièvre du temps, ballet-revue, 1938; Don Duardos e Flérida (cantata-melodrama, segundo Gil Vicente), narrador, Mez, A, T, coro, orq, 1964-9; Lisboa, São Carlos, 28 Dez 1970; Dançares, bailado orq, 1984;

MÚSICA CORAL-SINFÓNICA

Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal, 5vv, coro misto, orq, 1979;

MÚSICA ORQUESTRAL

Conc pf n.º 1, 1940; 3 danças portuguesas, 1941; Conc pf n.º 2, 1942, rev. 1954; Promessa [extraída de La fièvre du temps], intermezzo coreográfico, 1v, orq, 1942; Sinfonia, 1944; 5 estelas funerárias, 1948; Scherzo heróico, 1949; Suite rústica n.º 1, 1950-51; 5 velhos romances portugueses, orq. câm., 1951-5; Concertino, pf, arc, metais, perc, 1954; Marcha festiva, 1954; Divertimento, sopros, tímpanos, vcs, ctbs, 1957; A menina do mar, orq câm, 1959; Concertino vla, 1962; Poema de dezembro, 1961; Canto de amor e de morte [arr. qnt pf], 1962; Gabriela, cravo e canela, 1960-63; Conc da camera, vc, orq, 1965; 4 bosquejos, arc, 1965; Viagens na minha terra [arr. pf], 2 suites, 1969-70; Fantasia pf, orq, 1974; Suite rústica n.º 3, banda filarmónica, 1977; Sinfonieta, 1980; Em louvor da paz, 1986;

Pequeno cancionero do menino Jesus (trad.), vv fem, orq câm, 1936; 3 canções corais (J. Gomes Ferreira, J. J. Cochofel, C. de Oliveira), 1946; 3 cantos da terra (R. de Carvalho, J. Ferreira Monte, A. da Silva Santos), 1946; Cantos tradicionais portugueses da Natividade (Cantata do Natal n.º 1), 1945-50; 11 encomendações das almas, 1950-57 (canções regionais portuguesas XIV); 4 redondilhas de Camões, 1950-53; Para as raparigas de Coimbra (A. Nobre), 1951; 10 sonetos (J. de Barros), 1951; 2 trovas tristes e duas alegres (trad.), 1951; Balada de uma heroína (Gomes Ferreira), 1953; Canções regionais portuguesas I, 1954; 3 líricas castelhanas de Camões, 1955; Canções regionais portuguesas II, 1955; 2 romances viejos, 1956; Psalmus cxx, 1956; Em louvor do sol (A. Duarte), 1956; 3 esconjuros (trad.), 1956; Canções regionais portuguesas III, 1957; Nana, nana (E. de Andrade), 1957; O rouxinal do Calvário (G. Leal), 1957; 2 cantos religiosos tradicionais de Galícia, 1958; Canções regionais portuguesas, IV, 1958; Cantos do Natal, vv fem, orq câm, 1958; Rondes et complaints des provinces de France, 1958-9; Canções regionais portuguesas V, 1959; Cantata do Natal n.º 2, 1960-61; Canções tradicionais brasileiras, 1960-61; Trovas de Coimbra (A. de Sousa), 1961; Para o túmulo de Manuel de Falla, 1961; Sol algures lá fora (J. J. Cochofel), 1961; Canções regionais portuguesas VI, 1963; Canções regionais portuguesas VII, 1965; Canções regionais portuguesas VIII, 1966; Canções regionais portuguesas XII, 1971; Aviso (Camões), 1972; Concordiae Fratrum Iucunditas (Psalmus 132), 1972; Canções regionais portuguesas IX, 1972; Canções regionais portuguesas X, 1973; Parábola do Samaritano (J. Terra), 1975; Acorda meu povo (M. Purificação), 1975; Recordação de Catarina (J. Ferreira Monte), 1975; Dois coros do Cântico dos Cânticos, 1976; Canto na morte de todos os militantes de esquerda assassinados pela PIDE (Ary dos Santos), 1976; Canções regionais portuguesas XI, XIII, XV, XVI, 1977; Os mortos do Terrafal (M. Purificação), 1978; Três Heróicas (J. Gomes Ferreira), 1979; Canções regionais portuguesas XVII, XVIII, 1980; 4 canções heróicas (Ary dos Santos, Vicente Campinas, Ferreira Monte, J. Gomes Ferreira), 1985; Canções regionais portuguesas XIX, XX, 1985; Cantiga às serranas (Rodrigues Lobo), 1986; Posto me tem fortuna em tal estado (Camões), 1986; Canções regionais portuguesas XXI, 1986; Canções Regionais Portuguesas, XXII, XXIII, XXIV (1988);

MÚSICA VOCAL

(com pf, salvo outra indicação)

Primeira antiana (A. do Quental), 1928; 3 poemas em prosa (Tagore), 1929; 3 poemas (A. Casais Monteiro), 1931; 2 canções (F. Pessoa), 1934; 3 canções ao gosto popular (A. Botto), 1934; 6 canções sobre quadras populares portuguesas, 1934; Ícaro (J. Régio), 1935; Marcha quase fúnebre (C. Queiroz), 1935; Pastoral (A. Duarte), 1935; As 3 canções de Olívia, 1935; O menino da sua mãe (Pessoa), 1936, orq. 1960; 3 sonetos de Camões, 1939; 24 canções populares portuguesas I, 1939-42; História trágico-marítima (M. Torga), 1v, orq. 1942, arr. B, coro de contraltos, orq. 1959; 3 sonetinhos (Gomes Ferreira), 1942; 24 canções populares portuguesas II, 1942-6; Cantares (C. de Oliveira), 1945; Trovas (trad.), 1947; 24 canções populares portuguesas III, 1947-9; 9 canções populares portuguesas, 1v, orq. 1948-9; 6 vieilles chansons françaises, 1948; 6 velhos romances portugueses, Mez, 12 insts, 1949, rev. 7 fragmentos de velhos romances portugueses, 1v, orq. câm, 1965; 6 Old English Songs, 1949; 7 vieilles chansons grecques, 1950; 3 canções (Pessoa), 1950, 1v, orq. 1960; 2 canções do 'Finis patriae' (G. Junqueiro), 1950-51; Canção de embalo (A. Sousa), 1950; 2 canções (T. de Pascoaes), 1950-51; 10 chansons populaires tchèques et slovaques, 1950-51; 9 chansons populaires russes, 1950-51; Cinco canções de 'Os dias íntimos' (J. J. Cochofel), 1950-66; 2 sonetos (A. Nobre), 1951; Inscrição para o túmulo de uma donzela (E. de Castro), 1951; 24 canções populares portuguesas IV, 1951-9; 7 Negro-American Folksongs, 1953; Primavera (A. Duarte), 1953; Terra e céu (C. de Oliveira), 1953; 4 canciones de Federico García Lorca, 1v, orq. câm, 1953-4; 3 líricas espirituais (G. Vicente), 4 vv solo, 1953-63; 10 canções populares húngaras, 1954; 7 canções populares brasileiras, 1954; 7 canções castelhana-portuguesas de Rio de Onor, 1954; Balada de Coimbra (J. Régio), 1955; Desafio (M. Bandeira), 1957; Barca bela (A. Garrett), 1957; As cançõezinhas da Tila (M. Rosa Araújo), 1958-9; Cantiga (A. Duarte), 1959; As mãos e os frutos (E. de Andrade), 1959; 2 canções (M. C. de Vasconcelos), 1959; 2 romances (A. Rodrigues), 1959; Aquela triste e leda madrugada (Camões), 1959; Divindade da terra (A. Duarte), 1959; 2 cantigas de embalar (trad., A. Botto), 1959; 4 líricas castelhanas, 1960; Canção VI (Camões), 1960; Lá vem o touro vermelho (C. M. de Araújo), 1960; Tomámos a vila depois de um bombardeamento (Pessoa), 1960; O sol é grande (S. de Miranda), 1960; Seguias

tu pela estrada (Alberto de Lacerda), 1960; 9 cantigas de amigo, 1960, orq, 1964; Cantigas de terreiro (V. Nemésio), 1960; 3 sonetos à noite (Bocage), 4 vv solo, 1961-6; 2 canções (C. de Nascimento), 1961; Guirlanda para Federico Garcia Lorca, 1961; Mar de Setembro (E. de Andrade), 1961-2; Fragmento de uma carta (Camões), 1962; Aquela por quem padeço (A. Durão), 1963; Imortalidade (J. Régio), 1963; 4 sonnets (Ronsard), 1964; 4 poemas (C. Pessanha), 1967; Díptico das virgens afogadas (A. Nobre), 1967; Líricas de Fernando Pessoa, S, A, T, 1968; 4 cantos de Sophia (S. de Mello Breyner Andresen), 1968-9; Segunda anterioriana (A. de Quental), 1968-9; Cantos sefardins, 1969, n.º 2, 3, 6, 10, 11, 12 orq, como 6 cantos sefardins; Duas canções (Bernardim Ribeiro), 1v, gui, 1976; Presente de Natal para as crianças, vv a capella, pf, 1978; Sete Predicações d'Os Lusíadas, T, B, coro masc, sopros, 1980; Três cantigas de Gil Vicente, 1v, perc; ...meu país de marinheiros (A. Nobre), rec, 4vv fem, 4vv masc, fl, 2 gui, 1981; Charneca em flor (Florbela Espanca), 1981; Sete breves canções do mar dos Açores (I. Machado), 1982; Dez novos sonetos de Camões, 1984; Aquela nuvem e outras (Eugénio de Andrade); Cantos de mágoa e de desalento (F. Pessoa); Nove Odes de Ricardo Reis (F. Pessoa); Quatro momentos de Álvaro de Campos (1987);

MÚSICA DE CÂMARA

Sonatina n.º 1, vn, pf, 1931, rev. 1951; Sonatina n.º 2, vn, pf, 1931; qt pf, 1939, rev. 1963; Prelúdio, capricho e galope, vn, pf, 1941, rev. 1951; 3 canções populares portuguesas, vc, pf, 1953; Página esquecida, vc, pf, 1955; 3 peças, vn, pf, 1959; Pequeno tríptico, vn, pf, 1960; Prelúdio e fuga, vn, 1961; Canto de amor e de morte, qnt pf, 1961; Para uma criança que vai nascer, orq arc, 1961; 4 invenções, vc, 1961; qt arc, n.º 1, 1964; Adagio ed alla danza, vc, pf, 1965; Suite rústica n.º 2, qt arc, 1965; 14 anotações, qt arc, 1966; 7 lembranças para Vieira da Silva, qnt sopros, 1966; Prelúdio e baileto, gui, 1968; O túmulo de Villa-Lobos, qnt sopros, 1970; Partita, gui, 1970-1; 4 Pieces, cravo, 1971; Três inflorescências, vc, 1973; Sonatina, gui, 1974; Tre capricetti, fl, gui, 1975; Deux airs, fl, 1976; Dois movimentos, fl, 1977; Quatro peças em suite, vla, pf, 1978; Melodias rústicas portuguesas (4.º cad), fl, gui, 1979; Quatro peças para guitarra, 1979; Quatro miniaturas, vn, pf, 1980; Três pequenos duos,

fl, gui, 1980; Sete Apotegmas, ob, vla, ctb, pf, 1981; Quarteto n.º 2, arc, 1982; Esponsais, vn, 1984; Andante e allegro, fl, pf, 1984; Homenagem a Beethoven (Três Equali), 4 ctb, 1986; Adagio doloroso e fantasia, vn, pf, 1988;

MÚSICA DE PIANO

Variações sobre um tema popular português, 1927; Prelúdio, canção e dança, 1927; Prelúdio, cena e dança, 1929; 3 epitáfios, 1930; Sonata n.º 1, 1934; Sonata n.º 2, 1939, rev. 1956; 6 bagatelas, 1939-48; 9 danças breves, 1938-48; 11 glosas, 1950; Pranto à memória de Manuela Porto, 1950; 24 prelúdios, 1950-55; Sonata n.º 3, 1952; Viagens na minha terra, 1953; Elegia à memória de Herculana de Carvalho, 1953; 3 velhos fandangos portugueses, 1953; Álbum do jovem pianista, 1953-63; Epitalâmio, 1953; Natais portugueses, 1954; 2 embalos, 1955; Melodias rústicas portuguesas, 1956; 5 nocturnos, 1957; Melodias rústicas portuguesas, 1957; Prelúdio e dança burlesca [arr. Prelúdio, canção e dança], 2 pf, 1959; 2 sonatinas recuperadas, 1960; In memoriam Bela Bartók, 8 suites progressivas, 1960-71; Sonata n.º 4, 1961; 4 improvisos, 1961; Músicas festivas, 1962-72; Cosmorama, 1963; Natais portugueses, 1966; Paris 1937, 2 pf, 1968; Música de piano para crianças, 1968/76; Prelúdio, Cena e Dança, 2 pf, 1973; Sonata n.º 5, 1977; Mornas caboverdianas, 1978; Melodias rústicas portuguesas (3.º cad), 4 mãos, 1979; Ao fio dos anos e das horas, 1979; Sonata n.º 6, 1981; Perpétua para a campa de Carlos de Oliveira, 1981; Dois improvisos, 1983; Música festiva n.º 11 (para os 80 anos do meu irmão José), 1983; Adeus a Maria Lamas, 1984; Música festiva n.º 14 (para as 90 Primaveras de Francine Benoît), 1984; Morto, José Gomes Ferreira, vais ao nosso lado, 1985; Música festiva n.º 13 (Pequeno brinquedo de Natal para o Luís Gonçalo, meu sobrinho-neto), 1985; Deploração na morte trágica de Samora Machel, 1986; Música festiva n.º 14 (para as bodas de Ivo Machado), 1987; Preto de homenagem à memória de Francisco Miguel — Uma vida heróica (1988).

BIBLIOGRAFIA*

A) Autores

- Adorno, Theodor W. (1949), *Philosophie der Neuen Musik*, Tübingen.
- Bataille, Georges (1933), 'La structure psychologique du fascisme', in *La Critique sociale*, Nov. 1933.
- Camilo, Maria Teresa e Viriato (1976), *Coro da Academia de Amadores de Música — Fernando Lopes-Graça*, Lisboa.
- Caraça, Bento de Jesus (1970), *Conferências e outros escritos*, Lisboa.
- Carvalho, Mário Vieira de (ed.) (1966), *III Ciclo de Cultura Musical — Fernando Lopes-Graça* [incluindo cronologia, tábua da obra musical, bibliografia, discografia, notas, artigos, depoimentos do próprio Lopes-Graça e de Álvaro Cassuto, João de Freitas Branco, João José Cochofel, Michel Giacometti, José Blanc de Portugal, Georges Bernard, José Gomes Ferreira, José Atalaya, Francine Benoît, Jorge Peixinho], Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa.
- Carvalho, Mário Vieira de (1967), 'Fernando Lopes-Graça, equação entre o artista e o seu meio', in *Movimento*, revista da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa (Secção Cultural), n.º 1, pp. 21-24.
- (1970), 'D. Duardos e Flérida', Teatro de S. Carlos [Notas de Programa], Lisboa.
- (1974), *Para um 'dossier' Gulbenkian*, Lisboa, Estampa.
- (1978), *Estes sons, esta linguagem*, Lisboa, Estampa.

* Bibliografia essencial de Lopes-Graça (activa e passiva), alargada a outras referências do texto.

- (1981a), 'Nos 75 anos de Fernando Lopes-Graça', in *Diário de Lisboa*, 23/12/1981 [versão portuguesa da conferência proferida na Sala de Música da Biblioteca Nacional de Berlim-RDA, a 17 de Dezembro de 1981].
- (1981b), 'Uma canção de Lopes-Graça: O menino da sua mãe', in *Vértice*, n.º 444-5, Set./Dez. 1981, pp. 48-54.
- (1983), 'Do teatro de Gil Vicente ao teatro de Wagner (Uma leitura do libreto de D. Duardos e Flérida, de F. Lopes-Graça)', in *Vértice*, n.º 454, pp. 29-39.
- (1984a), 'D. Duardos e Flérida' [Fragmentos de análise músico-dramatúrgica], Teatro de S. Carlos [Programa], Lisboa.
- (1984b), '*Denken ist Sterben*' oder *das Opernhaus von Lissabon (São Carlos-Theater) im Wandel sozial-kommunikativer Systeme vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu unserer Zeit*, Diss., Berlin.
- (1986), 'Entrevista com Fernando Lopes-Graça' [com a colaboração de João Mendes], in *Diário de Lisboa*, 18/6/1986.
- (1987), 'Ópera como estetização da política e propaganda do Estado', in *O Estado Novo — Das origens ao fim da Autarcia (1926-1959)*, vol. II, Lisboa, Fragmentos, pp. 209-229.
- Eichberg, Henning (1977), *Massenspiele. NS-Thingspiele, Arbeiterweihespiele und olympische Zeremonielle*, Stuttgart, Bad Cannstatt.
- Freitas Branco, João (1959), *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Europa-América.
- (1982), 'A música em Portugal nos anos 40', in *Os Anos 40 na Arte Portuguesa — A Cultura nos Anos 40*, Lisboa, Fundação Gulbenkian.
- Gallop, Rodney (1937), *Cantares do Povo Português*, Lisboa.
- Horkheimer, M., Th. W. Adorno (1947), *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam.
- Lendvai, Ernő (1957), 'Einführung in die Formen und Harmoniewelt Bartóks', in *Béla Bartók: Weg und Werk, Schriften und Briefe*, ed. Bence Szabolcsi, Budapest, pp. 91-37.
- Lopes-Graça, Fernando (1940), *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais*, Lisboa, Inquérito.
- (1941), *Reflexões sobre a música*, Lisboa, Seara Nova.
- (1942), *Introdução à música moderna*, Lisboa, Ed. Cosmos [Biblioteca Cosmos].
- (1943), *Música e músicos modernos*, Porto, Lopes da Silva.
- (1944a), *A música portuguesa e os seus problemas, I*, Porto, Lopes da Silva.

- (1944b), *Bases teóricas da música*, Lisboa, Ed. Cosmos [Biblioteca Cosmos].
- (1945a), *Talia, Euterpe e Terpsicore*, Coimbra, Atlântida.
- (1945b), *Pequena história da música de piano*, Lisboa, Inquérito.
- (1946a), *Marchas, Danças e Canções — próprias para grupos vocais e instrumentais populares*, Lisboa, Seara Nova.
- (1946b), *Cartas do Abade António da Costa* (Introdução e notas), Lisboa, Seara Nova.
- (1948), *Visita aos músicos franceses*, Lisboa, Seara Nova.
- (1949a), *Viana da Mota* (Subsídios para uma biografia, incluindo 22 cartas ao autor), Lisboa, Sá da Costa.
- (1949b), *Evocação de Chopin*, Separata da revista *Vértice*, Coimbra.
- (1953a), *Béla Bartók* (Três apontamentos sobre a sua personalidade e a sua obra), Lisboa, Gazeta Musical.
- (1953b), *A canção popular portuguesa*, Lisboa, Europa-América.
- (1956), *Em louvor de Mozart*, Lisboa, Ed. Cosmos.
- (1958), [em co-autoria com Tomás Borba], *Dicionário de Música (Ilustrado)*, Lisboa, Ed. Cosmos, 1956-58, 2 vols.
- (1959a), *A música portuguesa e os seus problemas*, II, Coimbra, Vértice.
- (1959b), *Dois grandes figuras da música contemporânea: Igor Stravinsky e Béla Bartók*, Lisboa, Gazeta Musical e de Todas as Artes.
- (1960a), *Canções heróicas, dramáticas, bucólicas e outras, compostas em estilo singelo para recreação da gente nova portuguesa*, Lisboa.
- (1960b), *Musicália*, Bahia, Publicações da Universidade da Bahia.
- (1961), *Lieder der Welt* (Ausgewählt und erläutert), Hamburg, Christian Wegener Verlag.
- (s.d.), *Nossa companheira música*, Lisboa, Portugália Ed.
- (s. d.), *Páginas escolhidas de crítica e estética musical*, Lisboa, Prelo.
- (1973), *Obras Literárias*, vol. 13, 'Disto e daquilo', Lisboa, Ed. Cosmos.
- (1973), id., vol. 8, 'A música portuguesa e os seus problemas, III', Lisboa, Ed. Cosmos.
- (1974), id., vol. 14, 'Um artista intervém — Cartas com alguma moral', Lisboa, Ed. Cosmos.
- (1976), id., vol. 15, 'A caça aos coelhos e outros escritos polémicos', Lisboa, Ed. Cosmos.
- (1977), id., vol. 16, 'Escritos musicológicos', Lisboa, Ed. Cosmos.
- (1978), id., vol. 1, 'Reflexões sobre a música', Lisboa, Ed. Cosmos.

- (1984a), id., vol. 2, 'Opúsculos' (1) [inclui reedições de Lopes-Graça 1940, 1944b, 1945b], Lisboa, Caminho.
 - (1984b), id., vol. 3, 'Opúsculos' (2) [inclui reedições de Lopes-Graça 1942, 1948, 1953a, 1959b], Lisboa, Caminho.
 - (1985), id., vol. 4, 'Opúsculos' (3) [inclui reedições de Lopes-Graça 1949a, 1949b, 1956], Lisboa, Caminho.
 - (1987), id., vol. 5, 'Música e músicos modernos', 2.ª ed., Lisboa, Caminho.
- Mann, Thomas (1947), *Doktor Faustus*, Stockholm.
- Picoto, José Carlos (1980), 'Fernando Lopes-Graça', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, etc., 1980.
- Schindler, Kurt (1941), *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York.

B) Jornais, revistas, cadernos

- Casa da Cultura das Caldas da Rainha, *75 Anos — Fernando Lopes-Graça* [Incluindo cronologia, tábua da obra musical e colaboração de João de Freitas Branco, Eugénio de Andrade, José Gomes Ferreira, José Jorge Letria, Manuel Rodrigues de Oliveira, Viriato e Maria Teresa Camilo e Louis Saguer], 1981.
- Diário de Lisboa*, números de 17 e 18 de Dezembro de 1976 [Homenagem a F. Lopes-Graça, por ocasião do seu 70.º aniversário: textos de Armindo Rodrigues, Francine Benoît, Georges Bernand, Helena de Sá e Costa, Joel Serrão, José Cardoso Pires, José Gomes Ferreira, Louis Saguer, Maria Velho da Costa, Mário Dionísio; Eugénio de Andrade, Gastão Cruz, Isabel da Nóbrega, J. Ferreira Monte, Manuel Rodrigues de Oliveira e Maria da Graça Amado da Cunha; Editorial de Fernando Piteira Santos; recolha e coordenação de Mário Vieira de Carvalho].
- Vértice*, n.º 444-5, Set./Dez. 1981 [Número comemorativo dos 75 anos de F. Lopes-Graça, incluindo textos de Vital Moreira, Carlos Santarém de Andrade, João de Freitas Branco, Mário Vieira de Carvalho, Óscar Lopes, José Luís Borges Coelho, Francine Benoît, Michel Giacometti, José Alberto Sardinha, A. Garcia Fernandes, Maria Teresa Camilo, Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coim-

bra, José Gomes Ferreira, José Manuel Mendes, Enrique Amorim, uma peça para piano — 'Perpétua para a campa de Carlos de Oliveira' — dois depoimentos, cartas inéditas, cronologia, tábua da obra musical, bibliografia e discografia de F. Lopes-Graça].

ÍNDICE

Advertência	5
Carácter nacional.....	7
Estruturas de comunicação	15
Ofício do compositor	25
O compositor face à sua obra.....	35
Cronologia	39
Lista das obras musiciais	43
Bibliografia	51

COLECÇÃO ESSENCIAL

1. *Irene Lisboa*
por Paula Morão
2. *Antero de Quental*
por Ana Maria A. Martins
3. *A Formação da Nacionalidade*
por José Mattoso (2.ª edição)
4. *A Condição Feminina*
por Maria Antónia Palla
5. *A Cultura Medieval Portuguesa*
(Séculos XI e XIV)
por José Mattoso
6. *Os Elementos Fundamentais*
da Cultura Portuguesa
por Jorge Dias
7. *Josefa d'Óbidos*
por Vítor Serrão
8. *Mário de Sá-Carneiro*
por Clara Rocha
9. *Fernando Pessoa*
por Maria José de Lancastre
10. *Gil Vicente*
por Stephen Reckert
11. *O Corso e a Pirataria*
por Ana Maria Pereira Ferreira
12. *Os «Bebés-Provetas»*
por Clara Pinto Correia
13. *Carolina Michaëlis de Vasconcelos*
por Maria Assunção Pinto Correia
14. *O Cancro*
por José Conde
15. *A Constituição Portuguesa*
por Jorge Miranda
16. *O Coração*
por Fernando Pádua
17. *Cesário Verde*
por Joel Serrão
18. *Alceu e Safo*
por Albano Martins
19. *O Romancelheiro Tradicional*
por João David Pinto-Correia
20. *O Tratado de Windsor*
por Luís Adão da Fonseca
21. *Os Doze de Inglaterra*
por Artur de Magalhães Basto
22. *Vitorino Nemésio*
por David Mourão-Ferreira
23. *O Litoral Português*
por Ilídio Alves de Araújo

24. *Os Provérbios Medievais Portugueses*
por José Mattoso
25. *A Arquitectura Barroca em Portugal*
por Paulo Varela Gomes
26. *Eugénio de Andrade*
por Luís Miguel Nava
27. *Nuno Gonçalves*
por Dagoberto Markl
28. *Metafísica*
por António Marques
29. *Cristóvão Colombo e os Portugueses*
por A. Teixeira da Mota
30. *Jorge de Sena*
por Jorge Fazenda Lourenço
31. *Bartolomeu Dias*
por Luís Adão da Fonseca
32. *Jaime Cortesão*
por José Manuel Garcia
33. *José Saramago*
por Maria Alzira Seixo
34. *André Falcão de Resende*
por Américo da Costa Ramalho
35. *Drogas e Drogados*
por Aureliano da Fonseca
36. *Portugal e a Origem da Liberdade dos Mares*
por Ana Maria Pereira Ferreira
37. *A Teoria da Relatividade*
por António Brotas
38. *Fernando Lopes-Graça*
por Mário Vieira de Carvalho

Composto e impresso
para
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
nas suas Oficinas Gráficas
com uma tiragem de dez mil exemplares.
Concepção gráfica do Gabinete Editorial da INCM.
Acabou de imprimir-se
em Janeiro de mil novecentos e oitenta e nove.

CÓD. 213039000

ED. 12.610.500

DEP. LEGAL 24 689/88



1002130390005