



Pedro Blanco: A vida e a obra para piano

Nuno Luís Caçote da Silva

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORA: *Professora Doutora Ana Telles Béreau*

ÉVORA, SETEMBRO DE 2015





Pedro Blanco: A vida e a obra para piano

Nuno Luís Caçote da Silva

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORA: *Professora Doutora Ana Telles Béreau*

ÉVORA, SETEMBRO DE 2015



Nuno Caçote - Notas Biográficas

Nuno Luis Caçote da Silva nasceu em Rio Tinto em 1975. Iniciou os seus estudos musicais com aulas particulares de piano com a professora Aida Monteiro e frequentou a Escola de Música do Porto (sendo bolsheiro dessa mesma instituição) onde estudou com Hélia Soveral e Madalena Soveral. Prosseguiu a sua aprendizagem no Conservatório de música do Porto com Maria José Souza Guedes e em 1998 ingressou na ESMAE - Porto (Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo - Porto) na classe da professora Sofia Lourenço. Em 2000 foi aceite na conceituada *Hochschule für Musik und Theater* – Hannover (Alemanha) na classe do professor Markus Groh, tendo terminado aí a sua licenciatura em piano com distinção no ano de 2004. Em 2010 obteve o grau de mestre em piano - ramo *performance* na Universidade de Aveiro e actualmente é doutorando na Universidade de Évora em piano - ramo interpretação.

Frequentou cursos de Masterclasse com: Helena Sá e Costa, Vladimir Viardo, Tânia Achat, Paul Badura-Skoda e Jaroslaw Drzewiecki.

Foi distinguido com prémios em concursos nacionais de piano (dos quais se destaca o prémio especial comemorativo dos 80 anos do conservatório de música do Porto).

Foi solista com várias orquestras e *ensembles* de renome como por exemplo a Orquestra Nacional do Porto ou o grupo de percussão *Drumming*, trabalhando sob a direcção de maestros como David Lloyd, Elie Octors, Ivo Cruz, e Fernando Marinho. Enquanto pianista, tem participação regular em diversos concertos, recitais e festivais de música dos quais se destacam: Congressos da EPTA (European Piano Teachers Association), o festival de música de Bebersee na Alemanha, o festival Ludwig Streicher e festival de musica Española de León em Espanha, o festival internacional de música de Coimbra ou o festival cistermusica em Alcobaca. Realizou gravações para a RDP.

É frequentemente convidado para orientar *Masterclass* de piano, para orar em conferências e palestras relacionadas com o ensino da música e para integrar júris de concursos nacionais e internacionais de piano.

Como compositor/músico/actor tem incursões regulares em diversos espectáculos de teatro e programas de TV colaborando regularmente com companhias de teatro como o Seiva Trupe ou o Stand da Comédia.

Actualmente é docente de piano no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian (Aveiro), na Escola de Artes da Bairrada, e é o docente responsável pela Unidade Curricular de Didáctica da Música – Mestrado em ensino da Música na Universidade Católica (Porto).

Agradecimentos:

A vantagem de ser muito sociável e de estar rodeado de pessoas que, não só têm um enorme coração, mas que também são profissionais de enorme valor, faz com que a lista daqueles a quem devo um agradecimento especial por terem, das mais distintas maneiras, contribuído para que concluísse com sucesso este ciclo de estudos, seja extensa. Entenderão por certo o quão especiais são para mim e espero que, mais cedo ou mais tarde, possa retribuir a todos os que, de forma directa ou indirecta, me ajudaram nesta longa etapa da minha vida. Um bem-haja a todos!

- A José Pedro Blanco e a Agostinho Santos pelas constantes palavras de incentivo e pela presença regular nos concertos ao longo de todo este processo. Espero sinceramente não ter defraudado as expectativas que em mim depositaram.
- À minha orientadora, Professora Doutora Ana Telles Béreau pela paciência que comigo teve, pelas suas opiniões sempre entusiastas, motivantes e assertivas, por todo o empenho que põe em cada tarefa que lhe é dada, e por ser uma das pessoas mais cultas que tive o prazer de conhecer. Tudo isto foi uma importantíssima fonte de motivação ao longo deste percurso.
- À minha orientadora de mestrado, Professora Doutora Nancy Lee Harper, por me ter incentivado a prosseguir para este ciclo de estudos.
- À minha professora e amiga, Professora Doutora Sofia Lourenço, pela motivação transmitida, por ter estado presente em momentos-chave deste percurso, e por ter sido uma das principais responsáveis para que me tenha tornado no profissional que hoje sou.
- Ao Professor João Pedro dos Santos por me ter recebido em sua casa, dando-me a conhecer a sua extensa colecção de partituras e documentos históricos, nos quais constava informação valiosa sobre a vida de Pedro Blanco.
- À Doutora. Ana Maria Liberal, ao Dr. Gaspar Pereira, à Professora Maria João Castro e ao Dr. Rui Pereira por me terem indicado bibliografia relevante para esta dissertação.
- Ao meu colega e também doutorando Vitor Matos pela clarificação de algumas dúvidas, e pelas sucessivas conversas telefónicas que tanto me estimularam em momentos-chave da elaboração deste trabalho.
- À *Mezzosoprano* Joanhina Valente, excelente colega, amiga e grandiosa cantora, por ter participado no meu recital de primeiro ano de doutoramento, interpretando de forma brilhante e singular o ciclo para canto e piano de Pedro Blanco.
- Ao Professor e director do Conservatório de Música do Porto António Moreira Jorge, ao Maestro Fernando Marinho e aos jovens instrumentistas da Orquestra Sinfónica do Conservatório de música do Porto (2013 e 2014) por terem contribuído para que vivenciasse um dos momentos mais altos da minha carreira de pianista. Jamais esquecerei o empenho e o profissionalismo de todos para que os concertos do Coliseu do Porto e do Auditório de León fossem um sucesso.
- A Julia Franco Vidal e a Miguel Llamazares pelo inesperado convite para participar no festival de música espanhola em León e por tornarem possível a execução do Concerto de Pedro Blanco com orquestra ao terem cedido a título gratuito as partes da orquestra.

- Às minhas ex-alunas Carolina Margotto Barahal, Mariana Cunha e Francisca Tavares por terem prestado um importante auxílio na edição da *Polonaise*, da obra de canto e piano e pelas ajudas nas traduções de documentos.
- Ao director da Escola de Artes da Bairrada e compositor Luís Cardoso por ter esclarecido algumas dúvidas respeitantes à análise formal do Concerto para piano e orquestra.
- Ao Director do Conservatório de Música Calouste Gullbenkian de Aveiro, o Doutor Carlos Marques, por me ter indicado bibliografia relevante e por toda a motivação transmitida.
- Ao Tiago Matias, Gonçalo Garcia, Davide Amaral, Rogério Garcia e Isabel Nogueira (*Cheersaquebanda*) porque me proporcionaram o escape necessário para aliviar toda a pressão que este ciclo de estudos causou. É um prazer trabalhar convosco. *Cheers!*
- À malta de Chão Verde, porque contribuem para que, desde tenra idade, cultive valores tão necessários ao sucesso profissional e pessoal.
- À Inês Lamela e à Fernanda Amorim pelas conversas em alturas necessárias
- Ao Ricardo Toste, à Adriana Vidal e ao Dr. António Vieira por me terem, de forma tão simpática, proporcionado o cenário ideal para a conclusão desta tese.

- Aos meus pais, irmã, sobrinhos e esposa por todo o apoio.

- Aos meus filhos, Gonçalo e Duarte, a quem dedico este trabalho.

Resumo: Pedro Blanco – A vida e a obra para piano

Numa época em que correntes estéticas de filiação nacionalista marcavam a cultura musical europeia, uma parte significativa do legado musical de Pedro Blanco (1883-1919), em que se incluem as suas *Suites*, e obras orquestrais, sofre influência do chamado Movimento Nacionalista Espanhol, corrente estética iniciada por Felipe Pedrell, professor de composição de Pedro Blanco.

O Porto do início do séc. XX vivia no esplendor musical do pós-romantismo wagneriano, manifestando-se essa outra vertente estética em obras de Pedro Blanco como as *Mazurkas*, as *Valsas* ou o seu Concerto para piano op. 15, através de um conjunto de características associadas ao lado mais obscuro, sombrio e melancólico típico deste movimento estético.

Este trabalho de investigação pretende estudar estas duas vertentes e estabelecer pontes entre elas, dando ao intérprete importantes pistas para um melhor conhecimento e interpretação da obra musical de Pedro Blanco.

Abstract: Pedro Blanco – His life and his piano works

In a period of time, where nationalist aesthetic currents defined European musical culture, the major part of the musical legacy of Pedro Blanco, as his *Suites*, the orchestral pieces, or the voice and piano pieces, were strongly influenced by the aesthetic movement known as Spanish Nationalism, initiated by Felipe Pedrell (Blanco's composition teacher).

At the beginning of the 20th century, Porto was living in the musical splendor of wagnerian post-romanticism. Pedro Blanco's work features *Mazurkas*, *Valsas* and the Concerto op. 15 for piano and orchestra, which are related to this darker, gloomier and more melancholic side, typical from this post-romantic aesthetical movement.

The aim of this work is to underline these two main ideas, to establish a correlation between them and at the same time to give the performer essential tips for a better knowledge and interpretation of Pedro Blanco's musical work.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Agradecimentos | iii |
| Resumo | v |
| Índice | vi |
| Dicionário de abreviaturas | viii |
| Índice de ilustrações | ix |
| Índice de anexos | x |
| | |
| Prefácio | 1 |
| | |
| 1) Introdução | 5 |
| <u>1.1)</u> Objecto de Estudo e Problemática..... | 5 |
| <u>1.2)</u> Objectivos..... | 9 |
| <u>1.3)</u> Estado da Arte..... | 10 |
| <u>1.4)</u> Metodologia e tratamento dos dados..... | 13 |
| <u>1.5)</u> Descrição geral das componentes da tese..... | 14 |
| 2) Pedro Blanco: Biografia, personalidade e o legado musical | 16 |
| 3) Contexto social, económico e cultural na Península Ibérica em finais de séc. XIX e princípio do séc. XX | 26 |
| 3.1) A Europa no fim do séc. XIX..... | 26 |
| 3.2) A Espanha na viragem do século XIX: a conjuntura cultural e o desenvolvimento do nacionalismo espanhol..... | 29 |
| 3.3) Portugal no fim do séc. XIX e princípio do séc. XX | |
| 3.3.1) Conjuntura sócio - económica..... | 33 |
| 3.3.2) Conjuntura Cultural..... | 38 |
| 3.3.3) O aparecimento do Conservatório de Música do Porto..... | 45 |
| 4) A Mazurka | 53 |
| 4.1) Raízes históricas e evolução da <i>Mazurka</i> | 53 |
| 5) A Valsa | 62 |
| 5.1) Antecedentes da valsa..... | 62 |
| 5.2) As Valsas de Pedro Blanco e de seus contemporâneos espanhóis..... | 64 |
| 6) A Suite | 70 |
| 6.1) A <i>suite</i> e os discípulos de Pedrell..... | 70 |
| 6.2) As <i>suite</i> de Pedro Blanco..... | 82 |
| 7) O concerto para piano op. 15 em Si menor | 88 |

| | |
|---|-----|
| 7.1) Considerações prévias..... | 88 |
| 7.2) A evolução do concerto de tecla barroco até ao concerto para piano do romantismo tardio | 91 |
| 7.3) Concerto em Si menor de Pedro Blanco – Análise e Contextualização..... | 96 |
| 7.3.1) A instrumentação..... | 96 |
| 7.3.2) Particularidades da estrutura formal do concerto..... | 106 |
| 7.3.3) Outras particularidades do concerto..... | 109 |
| 8) Conclusão | 114 |
| Bibliografia | 118 |
| ANEXOS | 125 |

Dicionário de abreviaturas

D.A.P.- Documento de apoio à *performance*

C.M.P. – Conservatório de Música do Porto

E.M.C.N.L – Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa

J.F.V. – Júlia Franco Vidal

F.M.E.L. – Festival de Música Espanhola de León

R.C.M.M. – Real Conservatorio Musical de Madrid

Índice de ilustrações

| | |
|--|-----|
| Ilustração 1 - Foto de Pedro Blanco: http://pedro-blanco.blogspot.pt/ | 1 |
| Ilustração 2 - Pedro Blanco ao piano http://www.cajaruraldeasturias.com/cms/estatico/rvia/asturias/ruralvia/es/empresas/noticias/20110916.html | 5 |
| Ilustração 3 - Quarteto Moreira de Sá: (da esquerda para a direita) Bernardo Moreira de Sá, Henrique Carneiro, Benjamim Gouveia e Guilhermina Suggia. http://www.meloteca.com/pdfartigos/henrique-luis-gomes-de-araujo_bernardo-moreira-de-sa.pdf | 43 |
| Ilustração 4 - Artigo <i>Primeiro de Janeiro</i> , 15/05/1915 | 44 |
| Ilustração 5 - Pedro Blanco e as suas alunas em 1910. Arquivos do Festival de Música Espanhola de León..... | 45 |
| Ilustração 6 - Edifício do Conservatório de Música do Porto no Carregal em 1917. Fonte: http://portojofotos.blogspot.pt/2011_03_21_archive.html | 51 |
| Ilustração 7 - Concerto em si menor (2º and) : c. 26 a c. 42. FMEL: 2008..... | 95 |
| Ilustração 8 - Concerto op. 15 : final do 3º andamento (maestoso)..... | 100 |
| Ilustração 9 - Concerto op. 15 (1º andamento) : exposição do piano | 101 |
| Ilustração 10 - Concerto op. 15: início do concerto : orquestra | 102 |
| Ilustração 11 - Segunda parte do primeiro grupo temático na exposição da orquestra | 104 |
| Ilustração 12 - Segunda parte do primeiro grupo temático : piano | 105 |
| Ilustração 13 - Início do concerto em lá menor de Grieg op. 76 | 107 |
| Ilustração 14 - Início do terceiro andamento : piano | 112 |
| Ilustração 15 - Coral do terceiro andamento | 112 |

Anexos

Anexo 1: Programa de audição de alunos de piano do CMP de 1918.

Anexo 2: *Revista ocidente* nº 1276 de 10 de Junho de 1914: artigo sobre concerto de Pedro Blanco e alunos em 1914

Anexo 3: *Revista ocidente* nº 1276 de 10 de Junho de 1914: artigo sobre concerto de Pedro Blanco e alunos em 1914

Anexo 4: Primeira página da *Mazurka em Dó# menor* op. 6 nº 3 de Frédéric Chopin. ED. Urtext

Anexo 5: Primeira página da *Mazurka Triste* de Pedro Blanco

Anexo 6: Primeira página da *Mazurka em Dó menor* de Manuel de Falla

Anexo 7: Primeira página da *Mazurka del amor* de Pedro Blanco

Anexo 8: Primeira página da *Mazurka del dolor* de Pedro Blanco

Anexo 9: *Preludio* de *Ocho valsés poéticos* de Enrique Granados

Anexo 10: *Jeunesse d'amour – Valse lente* nº 1 de Pedro Blanco

Anexo 11: Primeira página do *Preludio* da *Suite Hispania* de Pedro Blanco

Anexo 12: Primeira página do *Interludio* da *Suite Hispania* de Pedro Blanco

Prefácio



Ilustração 1: Foto de Pedro Blanco: <http://pedro-blanco.blogspot.pt/> acedido em 12/07/2012

Las almas harmoniosas
Buscan su encanto
Sonora rosa metrica
Que ardes y brillas
Y España ve en un ritmo
Siente en tu canto
Sus herbas sus clavelles
Sus manzanillas

Ruben Dario: *Elogio de la Seguidilla*

O fundamento da existência dos estudos pós-graduados nas universidades, e dos trabalhos e das teses desenvolvidos pelos alunos a frequentar aqueles ciclos de estudos, é o de produzir novo conhecimento.

Em Dezembro de 2010, defendi com sucesso a minha dissertação de mestrado em música, relacionada com a interpretação em *pianoforte* (instrumento utilizado por W. A. Mozart na execução de parte da sua obra pianística) e em piano moderno, do concerto para piano e orquestra nº 9 em mi bemol maior k. 271, dito *Jeunehomme*, do referido autor. O objectivo desse trabalho de investigação foi o de interpretar o concerto com orquestra no piano moderno, não sem antes o ter experimentado num *pianoforte* (instrumento da época) e depois de ter chegado a algumas conclusões que deixei lavradas no documento de apoio à *performance* e que apliquei (ou tentei aplicar) na execução do concerto. As referidas conclusões relacionam-se com a temática da interpretação historicamente informada, em questões tão peculiares como articulação, carácter, pulsação, ornamentação, orquestração e dinâmicas, que foram bastante enriquecedoras e tiveram como consequência imediata a equação do prosseguimento de estudos para o ciclo seguinte.

O objectivo principal seria o de alargar o espectro da investigação na área da interpretação historicamente informada, em questões específicas como as supra mencionadas, mas desta vez aplicadas ao repertório pianístico composto por Joseph Haydn, com enfoque nos seus concertos para piano e orquestra. Desde Dezembro de 2010 até Junho de 2011 (altura em que realizei as provas de ingresso para o doutoramento na Universidade de Évora), surgiram questões que me obrigaram a reflectir sobre a pertinência do tema a desenvolver no doutoramento. Um dos factos que originou esta reflexão foi uma crítica desenvolvida e bastante elogiosa de uma pessoa amiga ligada ao meio pianístico português, que se referiu à minha interpretação do concerto nº 9 de Mozart como “pertencente a uma escola moderna do piano com uma clareza notável e nitidamente com muitos pontos de contacto com as interpretações dos pianistas X e Y” que, com toda certeza, eu conheceria muito bem. Sem referir nomes, direi apenas que, quando isto me foi dito, eu não fazia a mais pequena ideia de quem esses pianistas eram e muito menos conhecia a interpretação dos mesmos do referido concerto. O certo é que, com a interpretação que tinha feito e com respectivo documento de apoio, tentei demonstrar que é possível fundamentar teoricamente a *performance* pianística. Ainda que tenha utilizado registos áudio de outras interpretações do *Jeunehomme* ou visualizado vídeos de outros pianistas a executarem o concerto para a

elaboração do D.A.P., não me deixei influenciar pela interpretação desses pianistas, porque estou convicto de que uma parte substancial do valor de uma *performance* reside na capacidade que o intérprete demonstra de construir uma identidade artística genuína baseada na relação com a música através da prática do instrumento.

Os canais de acesso à informação permitem que, com um simples clique, possamos visualizar e/ou ouvir milhares de interpretações do *Jeunehomme* ou de todos os concertos para piano e orquestra de Mozart ou de Haydn. A reflexão lançada no primeiro parágrafo desta dissertação sobre a urgência de criação de pontes entre as universidades e a vida quotidiana, levou a que questionasse a ideia que inicialmente tinha para desenvolver num futuro trabalho de doutoramento.

Depois da tomada de consciência dos inúmeros trabalhos de investigação realizados com enfoque nos aspectos que, também por mim tinham sido abordados no D.A.P. do mestrado, e de ter tomado conhecimento de outras tantas interpretações daquele concerto de Mozart, que com toda certeza já continham tudo aquilo que eu entendia que era inovador, repensei a estratégia, o projecto e o modelo de investigação que tinha inicialmente alinhavado para o doutoramento, e que surgiria como um seguimento natural do trabalho de mestrado.

Lentamente, amadureci a ideia de desenvolver uma investigação com um enfoque diferente e de empregar toda a energia necessária à realização de um trabalho minucioso e extenso em algo inovador, cativante e relacionado com o universo musical português.

A entrevista para acesso ao doutoramento para a Universidade de Évora aconteceu em Julho de 2011. O acaso levou a que, pouco tempo antes da realização da entrevista, tivesse descoberto a obra pianística de Pedro Blanco, um pianista e compositor de raízes castelhanas que residiu em Portugal durante uma parte substancial da sua vida. A cada peça que ia dedilhando ao piano, surpreendia-me algo de novo que fazia com que me interessasse cada vez mais pela música e pela personalidade de Pedro Blanco, e que quisesse abraçar a causa de dar a conhecer ao universo musical e ao mundo pianístico este compositor e a sua obra. Havia algo de poético, de pesaroso, de doloroso, retratado na profundidade das suas melodias repletas de um lirismo melancólico, e a convivência dessa característica tão típica do romantismo tardio, com motivos com um cariz mais popular e dançáveis, característicos da música espanhola, cativou-me e fez com a minha curiosidade pelo estudo da obra do compositor fosse crescendo.

Pedro Blanco viveu entre o saudosismo da sua terra natal, bem retratado no pequeno excerto transcrito no início deste prefácio, e a melancolia do romantismo tardio característica do Porto no final do século XIX. Nunca negou as suas raízes espanholas, mas tornou-se um admirador confesso da cultura e do povo lusitano: “e eu, que admiro com fervor castelhano (que é quase fanatismo) a arte e os artistas portugueses em todas as manifestações”.¹

Constatei em conversas informais com os meus colegas docentes de piano no C.M.P. que, quer Pedro Blanco, quer o seu legado musical, lhes eram totalmente desconhecidos. Até 2007 não encontrei qualquer referência à apresentação das suas obras, que não fossem as execuções do próprio compositor em vida. Foi motivador pensar no grande desafio que representaria poder revelar e contribuir para a divulgação da obra pianística deste compositor do fim do século XIX e princípio do século XX, que, a meu ver, merece ser reconhecida a nível nacional e internacional.

Felizmente, a aceitação por parte do público das obras de Pedro Blanco tem sido evidente e tem-se reflectido nas oportunidades que vão surgindo para repetir todos os concertos e recitais que realizei incluindo obras suas. Destaco os concertos integrados no F.M.E.L. (edição de 2014), na semana cultural do C.M.P. (2013), na semana cultural do C.M.A.C.G., na programação do C.C.B. (Círculo Cultural da Bairrada). Sinto que, com este documento de apoio à *performance* da obra de Pedro Blanco e com os concertos realizados com a música para piano do compositor, estarei realmente a dar razão ao fundamento dos estudos pós-graduados nas Universidades.

¹ Blanco, Pedro *In Atlântida – Mensário artístico literário e social para Portugal e Brasil* nº 9 de 15 de Julho de 1916 Pág. 889-891.

1) Introdução



Ilustração 2 Pedro Blanco ao piano.

<http://www.cajaruraldeasturias.com/cms/estatico/rvia/asturias/ruralvia/es/empresas/noticias/20110916.html>
acedido em 12/07/2012

1.1) Objecto de Estudo e Problemática

Desde os tempos de estudante de piano no Conservatório de Música do Porto e, à medida que ia tomando conhecimento da estrutura do programa de piano para os diferentes níveis de ensino, interrogava-me quanto ao reduzidíssimo leque de obras para piano de compositores portugueses abordado ao longo do meu percurso e também do percurso dos meus colegas alunos de piano. Nas peças portuguesas disponíveis na Biblioteca do Conservatório, intrigava-me a percentagem substancial de cópias de manuscritos dos compositores nacionais que nem sequer estavam editadas. Não deixava também de ser curioso que raramente fossem mencionados compositores portugueses e respectivas obras nas aulas das disciplinas como História da Música, Análise ou Composição.

Actualmente, e enquanto professor de piano e pianista, deparo-me com a constante repetição de peças de música portuguesa no repertório executado pelos alunos

de piano no ensino oficial e até mesmo pelos meus colegas pianistas nas salas de espectáculo. A esta pouca variedade de repertório pianístico português disponível no percurso académico dos jovens estudantes de piano não é alheia a parca escolha disponível na revisão dos programas de piano de 1974.

Tento contrariar esta realidade, pesquisando, para depois dar a conhecer a alunos e a colegas docentes novos compositores, novas obras, novas linguagens musicais, mesmo que não se encontrem incluídas no programa de 1974, que os professores de piano devem utilizar como modelo.

Desde Setembro de 2010 até 31 de Agosto de 2013, no Conservatório de Música do Porto, fui responsável por uma comissão que tinha como função iniciar uma revisão pormenorizada dos programas oficiais de piano da instituição. Um dos objectivos desta revisão dos programas era inserir e alargar substancialmente o leque de escolha no que à música portuguesa para piano dizia respeito, tirando partido de várias obras entretanto escritas e não contempladas nos programas. Devo referir o trabalho de Bruno Belthoise e João Pedro Mendes dos Santos na recolha e compilação de obras de compositores portugueses não editadas, que agora é publicado pela AVA Musical Editions (2013) sob o título *Partituras de Música Portuguesa para Piano*. Pedro Blanco (1883-1919), compositor e pianista hispano-português, não se encontra na revisão de 1974; pretendo dar a conhecer, com este trabalho de investigação, elementos relativos à sua vida e obra.

Em 2008, leccionava na Academia de Música Costa Cabral no Porto quando Agostinho Santos, sobrinho neto do compositor Pedro Blanco e pai de uma aluna minha, me abordou no fim de uma aula, para que eu tomasse conhecimento da obra para piano do seu tio-avô. A conversa centrou-se em alguns aspectos da vida do compositor, como a fixação de residência no Porto desde muito cedo e a sua actividade enquanto docente de piano no Conservatório de Música naquela cidade desde 1917 até à data da sua morte em 1919, tendo sido convidado directamente por um dos fundadores, Raimundo de Macedo². Este familiar tentou, junto de colegas meus da referida Academia de Música, estimular a execução de algumas obras Pedro Blanco. Houve um

² Raimundo de Macedo (1869-1925) - pianista e maestro portuense formado em Leipzig e responsável pela fundação do CMP.

conjunto de docentes que respondeu à sugestão e tive o prazer de, durante uma audição de professores, ouvir algumas das canções para canto e piano e a *Mazurka del dolor op. 12*. Este evento deixou-me curiosíssimo quanto ao compositor e à sua obra para piano. Mais tarde, o sobrinho-neto teve a amabilidade de me facultar algumas partituras para que eu pudesse conhecer mais de perto a obra musical do seu tio-avô.

A paixão e entusiasmo de Agostinho Santos contagiaram-me, despertando em mim o interesse em saber mais sobre a vida e obra do pianista. Para este crescente interesse contribuiu o facto de grande parte da sua vida, da sua personalidade e da sua obra permanecerem envoltos num mistério que muito possivelmente permanecerá insolúvel pela escassez de dados. Uma parte substancial da sua obra encontra-se inclusivamente extraviada.

É curioso o facto de as peças para piano compostas por Pedro Blanco estarem contidas nos programas de piano do CMP de 1939, elaborados em colaboração com Viana da Motta (com quem Blanco trocou correspondência), mas não se encontrarem na revisão programática em 1974.

Preocupante é o acesso quase impossível às partituras de Pedro Blanco, uma vez que a grande maioria não se encontra neste momento editada e/ou disponível para venda em Portugal. Apraz-me registar nesta introdução que, depois de iniciado este trabalho de investigação e de já ter tido oportunidade de realizar alguns recitais em Portugal e Espanha com obras de Pedro Blanco, houve edição e publicação da *Polonaise* em Ré menor (estando prevista a edição, num futuro próximo, de mais obras do compositor), graças a um trabalho conjunto com o F.M.E.L.- que me convidou a executar o Concerto para piano e orquestra op. 15 de Pedro Blanco, num concerto integrado na edição do F.M.E.L. de 2014 e que se realizou em 20 de Junho de 2014 - e que a procura das partituras que já estavam editadas teve um grande acréscimo.

É intrigante constatar que um nome que contribuiu para a formação dos primeiros alunos do C.M.P. e para o desenvolvimento do panorama cultural portuense do início do século XX seja tão desconhecido do meio pianístico português como reconhecido pelo compositor e maestro António Vitorino d'Almeida:

E, entre outros nomes, há que citar uma personalidade injustamente esquecida: Pedro Blanco (1883-1919). Embora fosse espanhol, viveu parte da sua vida em Portugal, compondo, dirigindo, ensinando e em especial no Porto, mas a despeito dos esforços da família mais próxima, mormente um filho, a sua música acabaria por ser esquecida na obscuridade de gavetas e armários, até que, já muito recentemente,

um extraordinário acaso, permitiu que as atenções voltassem a incidir sobre a obra e a personalidade deste músico (Vitorino d'Almeida, 2008)

Depois de realizada a primeira abordagem à obra pianística de Pedro Blanco, facilmente se conclui que esse legado é muito heterogéneo e variado. Numa parte da obra deste compositor, assiste-se a um reviver do esplendor pianístico do Romantismo do séc. XIX, reconhecendo-se elementos da música de Chopin, Brahms ou Schumann. Disto são exemplos a *Mazurka Triste* op. 1, as *Dos Mazurkas* op. 12, as seis *Valsas Lentas* (sem número de opus) e a *Polonaise* em ré menor. Nestas obras, a estrutura formal e o percurso harmónico traçados pelo autor reportam-se ao auge do Romantismo.

Num dos recitais realizados durante o curso de Doutoramento, pretendi estabelecer uma ponte entre Chopin e P. Blanco, não esquecendo os compositores do nacionalismo espanhol contemporâneos deste último, no que diz respeito à concepção da *Mazurka*, tendo encontrado pontos em comum e pontos divergentes que indicarei no capítulo dedicado a essa temática. Penso que determinados pormenores patentes nas referidas obras de Pedro Blanco, como as indicações de tempo *lento*, e algumas especificidades nos motivos melódico-rítmicos, constituem inovações no género musical a que nos reportamos.

Existe uma outra vertente no autor mais ligada à música popular espanhola e portuguesa de então, que o faz escrever *suites* como a *Galania* ou a *Hispania*, cujos temas principais das danças ou dos andamentos lembram canções populares andaluzas e encontram paralelo numa qualquer *suite* espanhola de compositores contemporâneos de Pedro Blanco, como a *Iberia* de Albeniz, compositor pelo qual nutria uma grande admiração.

O Concerto para piano é uma obra séria e longa - com uma duração de cerca de quarenta minutos - típica de um Romantismo tardio que faz lembrar os grandes concertos para piano do século XIX, utilizando extremos de dinâmica como o *pianíssimo* de uma melodia lírica e melancólica e o *fortíssimo* orquestral de uma massa de acordes densos. Esta mistura de orientações estilísticas de Pedro Blanco merece um estudo mais aprofundado, cujo objectivo final será o de clarificar algumas opções do compositor em termos estéticos.

1.2) Objectivos

A caracterização estilística e contextualização estética da obra para piano de Pedro Blanco afigura-se uma tarefa bastante complexa para um intérprete, um musicólogo ou um investigador, não só pela falta de informação e documentação sobre o assunto, pela quase ausência de trabalhos análogos e interpretações da obra para piano do compositor, como também pela versatilidade e variedade estética patentes no seu reduzido legado musical.

Este trabalho de investigação visa, por isso, sistematizar e dar a conhecer os dados disponíveis sobre a vida e a obra para piano de Pedro Blanco, sendo o objectivo principal contextualizar a referida obra musical e confrontá-la com estilos análogos. Pretendo também documentar o contributo do compositor/pianista para o desenvolvimento do panorama musical e social do Porto no início do séc. XX.

Numa segunda fase, e apesar de estar fora do âmbito desta tese de doutoramento, tentarei, sempre que possível, e como forma de complemento a este trabalho de investigação, reintroduzir a obra musical de Pedro Blanco nos programas de piano do ensino artístico especializado. Em certa medida, tal objectivo foi superado, pois o documento elaborado no CMP serve de referência a outras escolas do ensino especializado da música.

É com enorme satisfação que assisto a um reavivar da memória de Pedro Blanco no universo pianístico português. Ainda que não faça parte do objectivo principal deste trabalho de investigação, considero de fulcral importância referir a ponte que se estabelece entre o conhecimento criado nas universidades e o mundo profissional e sinto que, nesta medida, os efeitos desta tese podem constituir um bom exemplo.

1.3) Estado da Arte

A escassez de bibliografia disponível sobre Pedro Blanco e a sua obra constituiu outro dos factores que me motivaram ao desenvolvimento do presente projecto. Até 2006, pouco ou nada estava disponível para o público.

Vale a pena referir a importância da acção desenvolvida por José Pedro Abreu Blanco, neto de Pedro Blanco, no que toca à preservação e alargamento do espólio do compositor. Foi ele quem reuniu esse espólio, coleccionando cartas, manuscritos de partituras, partituras, recortes de periódicos e pequenos objectos herdados de sua avó Clementina, mulher de Pedro Blanco, que encontrava na sua casa e na de seus irmãos. Apesar de não estar profissionalmente ligado à música, era e é um melómano e um interessado pela personalidade do compositor seu avô. Resolveu, a título pessoal, investigar algumas das questões musicais ligadas à obra de Pedro Blanco, empenhando-se até na busca de pistas que permitissem recuperar algumas das partituras entretanto perdidas. Tomou a iniciativa de contactar músicos portugueses e espanhóis para lhes dar a conhecer a vida e a obra de seu avô.

Lentamente, alguns deles acederam a tocar algumas obras e, no começo do séc. XXI, o nome de Pedro Blanco voltou a constar das salas de concerto. Em 2006, José Pedro Abreu contactou e motivou as musicólogas Bárbara Vilallobos e Maria João Pedroso a procederem ao tratamento e catalogação do espólio. Estas acederam à sua sugestão e, para além do trabalho de organização do legado do compositor, escreveram um artigo sobre Pedro Blanco que está incluído na Enciclopédia da Música em Portugal no século XX³. O artigo contém notas biográficas relativas ao pianista, onde são tecidas algumas considerações do ponto de vista estilístico, bem como uma relação das suas obras musicais e dos artigos por si escritos para revistas e periódicos musicais.

Em 2007, Sofia Lourenço concordou em gravar duas mazurcas - *Mazurka del dolor y del amor* e a *Valse Lente (Jeunesse d'amour)* e incluí-las no seu CD Porto Romântico⁴, tornando este CD um dos principais meios de divulgação do compositor em Portugal.

³ Villallobos, Bárbara; Lima, Maria J. 2010. Blanco, Pedro. In Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, ed. Castelo-Branco, Salwa El Shawan (coord), 145 - 146. ISBN: 9789896440916. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores

⁴ Lourenço, Sofia (2007): *Porto Romântico*. Santa Maria da Feira, Numérica

A coincidência fez com que, mais ou menos ao mesmo tempo, o director do Festival de Música Espanhola de León descobrisse numa loja de antiguidades a versão para orquestra da suite *Hispania* de Pedro Blanco, perdida numa loja de antiguidades, no interior de um velho armário, conforme referido no ponto anterior. Procurou os familiares através de pesquisas na internet e contactou-os para melhor conhecer a restante obra do compositor. Depois de familiarizado com parte da obra musical de Pedro Blanco, quis honrar a sua memória na edição de 2007 do Festival, organizando alguns concertos onde foram incluídas obras do pianista.

A partir daqui, o Festival de Música de Leon, na edição de 2007, dedica-se inteiramente a Pedro Blanco, tendo esta edição dado origem à gravação de dois CD, *Remembranza*, que contem a obra para piano solo gravado pelos pianistas Alfonso Gomez e Julia Franco Vidal⁵, a obra para canto acompanhado ao piano (gravado pela soprano Ana Castillo e a pianista Julia Franco Vidal) e a peça *Romanze e Zambra Andaluza op. 7* para violino e piano (gravado pelo pianista Qi Xing e pelo violinista Krzysztof Wisniewski). Seguiu-se a gravação de um segundo CD, *Añoranza*, contendo toda a obra para orquestra do compositor (interpretada pela Orquestra Sinfónica Ciudad de León “Odón Alonso”, dirigida pelo maestro Dorel Margu), incluindo o Concerto para piano e orquestra op.15 em si menor (interpretado pela orquestra e maestro acima citados, sendo solista a pianista JFV). O Festival assumiu também a reedição do Concerto para piano e orquestra op. 15 em si menor.

José Pedro Abreu contactou várias instituições no sentido de depositar o espólio de seu avô. A *Fundacion Juan March*, sediada em Madrid, acedeu gentilmente ao seu pedido, acolhendo esse espólio que ainda hoje guarda. Apesar da totalidade desse importante legado estar disponível ao público em geral, há uma parte substancial do mesmo que, até ao momento, se encontra por digitalizar e catalogar.

Nos últimos anos, alguns pianistas, como por exemplo JFV, Alfonso Gomez, Sofia Lourenço e Adam Kent, têm incluído nos seus concertos peças de Pedro Blanco, dando assim um importante contributo para a divulgação da obra do compositor.

⁵ Julia Franco Vidal (1967-) – Pianista e musicóloga espanhola responsável pela dinamização do FMEL. Realizou um trabalho de investigação sobre Pedro Blanco que culminou edição crítica das partituras do concerto para piano e orquestra op. 15, da obra para canto e piano, e da *Polonaise* em ré menor (com a minha colaboração).

Em 2008, José Pedro Blanco e Agostinho Santos criaram o blogue www.Pedro-Blanco.blogspot.com, que contém algumas informações biográficas sobre o compositor, incluindo uma pequena monografia. Nele constam também os contactos das entidades e de pessoas que, de forma directa ou indirecta, contribuíram para a descoberta de mais elementos sobre Pedro Blanco.

Permanece por explicar porque ficaram as obras de Pedro Blanco esquecidas e sem serem tocadas durante quase um século, sendo que, em vida, ele era tido como um dos compositores europeus mais respeitados da sua época, como atestam diversos testemunhos de personalidades de relevo no mundo musical, que se encontram na correspondência pessoal contida no espólio de Pedro Blanco, como por exemplo as cartas de Vianna da Motta, Moreira de Sá, Tomas Breton ou Filipe Pedrell. Importante para a compreensão da personalidade artística e humana de Pedro Blanco foram as palavras de Manuel Laranjeira (1877-1912), numa colectânea de textos da sua autoria seleccionados por Alberto Serpa (1906-1992), intitulada *Prosas Perdidas*⁶. Um dos textos é dedicado a Pedro Blanco, e nesse texto, Laranjeira descreve, servindo-se de uma prosa quase poética, a personalidade artística do compositor, definindo o seu temperamento artístico como exuberante, caudaloso, apaixonado, castelhano (Laranjeira, 1959, 231). Uma outra fonte relevante para a compreensão da personalidade de Blanco é o capítulo incluído no livro *Mulheres e Borboletas – Crónicas de Celso*⁷ de Joaquim Costa (1877-1950). Este autor, para além de se referir à personalidade do compositor, fornece pistas para a descoberta da sua vida artística e para o poema que inspirou a composição do seu Concerto para piano e orquestra op. 15.

O reconhecimento do valor artístico enquanto intérprete e compositor atinge o seu ponto mais alto com o prémio obtido no concurso de piano do *Real Conservatorio Musical de Madrid* em 1902 e a distinção com o primeiro prémio no *concurso de composición del círculo de bellas artes de Madrid* com a *suite Añoranzas* em 1917 (FMEL, 2008).

⁶ Laranjeira, Manuel (1959). *Prosas Perdidas*. Lisboa: Portugália Editora

⁷ Costa, Joaquim (1920). *Mulheres e Borboletas – Crónicas de Celso*. Porto: Livraria Chardron

1.4) Metodologia e tratamento dos dados

Os dados recolhidos e analisados que serviram de base para este trabalho de investigação provêm do espólio do compositor, que consiste em cerca de três centenas de documentos, todos eles depositados na *Fundacion Juan March* em Madrid, compreendendo manuscritos de partituras, correspondência pessoal, artigos publicados em revistas científicas, em diversos jornais periódicos portugueses e espanhóis e ainda artigos de teor científico sobre o compositor e sobre outros assuntos relevantes para o tema deste trabalho, o *blog* de homenagem a Pedro Blanco elaborado por Agostinho Santos, as duas gravações disponíveis das *Mazurkas* do compositor e, principalmente, o importante testemunho de seu neto em entrevista de Junho de 2011 e várias conversas informais. Existem ainda algumas partituras autografadas, contendo informação relevante, na biblioteca do Conservatório de Música do Porto.

Foi importante o contributo de João Pedro Santos⁸ que, numa conversa informal, me cedeu informações que lhe foram transmitidas pessoalmente por Dilma Blanco, filha de Pedro Blanco. Infelizmente, não há menção a Pedro Blanco na maioria das enciclopédias musicais ou nos principais compêndios de História da Música,

Pelo referido atrás, a metodologia utilizada na elaboração deste trabalho, assentou nas seguintes opções:

- **recolha e análise bibliográfica:** em primeiro lugar, procedi à recolha e pesquisa documental em artigos de jornais e revistas, correspondência, livros, edições das partituras disponíveis, sites de Internet, artigos e CD's, com interesse específico para o tema do trabalho. Posteriormente, analisei os conteúdos através de um tratamento da informação recolhida, seleccionando para o efeito os conteúdos mais relevantes de cada um dos itens atrás citados.

- **Conversas informais:** a pesquisa atrás descrita serviu não só para a recolha de conteúdos necessária para a elaboração deste projecto, mas também para a elaboração de questionários e/ou de perguntas-chave a realizar nas entrevistas a informantes com conhecimentos sobre Pedro Blanco. Foram entrevistados: José Pedro Blanco (neto),

8 João Pedro Mendes dos Santos (1957-): Professor de Formação musical na EMCNL e programador do Festival de Música de Espinho

Sofia Lourenço (pianista), Bárbara Villalobos (musicóloga), Julia Franco Vidal (pianista), João Pedro Santos (professor de formação musical).

- **execução e gravação da obra para piano de Pedro Blanco:** Interpretação de parte da obra para piano de Pedro Blanco e respectiva gravação em CD áudio e DVD⁹.

1.5) Descrição geral das componentes da tese

A estrutura deste documento assenta na variedade da obra pianística de Pedro Blanco, composta por géneros tão diversos como Valsas, *Suites* ou o Concerto para piano e orquestra op. 15.

Como já foi referido, o compositor assume uma versatilidade estética baseada, numa primeira fase da sua vida profissional, no nacionalismo espanhol e, numa segunda fase, no romantismo tardio inspirado na corrente wagneriana em voga na cidade do Porto, no princípio do séc. XX. Assim, decidi, no primeiro capítulo, assumir e sublinhar a diferença de contextos estéticos, fazendo um enquadramento da realidade social, económica e artística da Espanha do fim do século XIX e o mesmo tipo de contextualização relativamente ao Porto no início do séc. XX. Desta forma, o leitor perceberá melhor os ambientes que rodearam a vida de Pedro Blanco e a influência notória exercida por essas envolventes no desenvolvimento de uma identidade artística própria e muito marcada.

Depois deste capítulo de índole mais descritiva, debruçar-me-ei sobre a contextualização estilística dos diversos géneros musicais que compõem a obra pianística de Pedro Blanco. Esta caracterização far-se-á nos capítulos seguintes, que versarão individualmente sobre as *Mazurkas*, as valsas, as *suites* e o concerto para piano e orquestra. Em cada um destes capítulos, aludirei às raízes históricas de cada um dos géneros tratados, bem como à evolução na forma de compor de Pedro Blanco dentro do mesmo âmbito; farei igualmente uma incursão pelo percurso dos compositores que tenham trabalhado especificamente estes géneros musicais e pianísticos e procurarei nas

⁹ Apenso a esta tese está a gravação em DVD dos recitais do primeiro e do segundo anos. O primeiro recital incluiu as *Mazurkas* e a obra para canto e piano de Pedro Blanco e foi realizado em 10 de Outubro de 2012 no Auditório do Colégio Mateus d'Aranda da Universidade de Évora. O segundo recital incluiu o Concerto para piano e orquestra op. 15 em si menor com a orquestra do CMP dirigida por Fernando Marinho, e foi realizado em 15 de Junho de 2013 no Coliseu do Porto.

peças de Pedro Blanco elementos estilísticos caracterizadores de uma identidade própria que possam contribuir para o enquadramento das referidas obras, seja no período espanhol, seja no período português, da vida e actividade criativa do compositor. Perscrutarei a filiação estética destas obras, enquadrando-as nas correntes do nacionalismo espanhol ou do pós-romantismo wagneriano em Portugal. Farei uma análise dos elementos característicos contidos nas peças para piano por mim escolhidas e, por fim, apresentarei sugestões para a interpretação dessas peças.

2) Pedro Blanco: Biografia, personalidade e o legado musical

Os dados existentes sobre as diversas vertentes que compõem a vida e a obra musical de Pedro Blanco revelam-se insuficientes para que se possa chegar a conclusões relevantes sobre a sua personalidade e as suas opções estéticas. Apesar de, durante o processo de realização deste trabalho de investigação, terem surgido importantes documentos que acrescentaram elementos concretos ao que se conhecia sobre a personalidade e a biografia de Pedro Blanco (que, entretanto, já foram anexados ao espólio), uma boa parte da sua vida e da sua obra continua envolta numa névoa que, de forma muito lenta, se vai levantando, e vai tornando possível clarificar o que até há pouco era desconhecido.

No que à personalidade do compositor concerne, começa a ser possível aclarar algumas das dúvidas que se levantavam, depois de conhecidos os testemunhos, em livro, de Manuel Laranjeira¹⁰ e de Joaquim Costa¹¹, ou os artigos e crónicas escritas pelo compositor para revistas e periódicos musicais e generalistas. Uma das virtudes de Pedro Blanco, unanimemente reconhecida, era a sua sociabilidade; no seu círculo mais próximo, encontram-se personalidades relevantes da elite intelectual de Portugal e Espanha, ligadas a campos tão diversos como os da política, da poesia, da filosofia e da música. Neste grupo encontram-se, além de Joaquim Costa e Manuel Laranjeira, já referidos, Martinez Sierra, Miguel de Unamuno e Tomás Breton, entre outros.

O próprio Pedro Blanco era um pensador e deixou relatos escritos de reflexões profundas sobre temas relacionados com a arte, a música, a sociedade ou a estética, quer em cartas pessoais endereçadas a amigos, quer em revistas e jornais portugueses, espanhóis e franceses. Uma das temáticas mais abordada nos seus artigos era a música portuguesa, as suas tradições e as suas características. A forma poética e apaixonada como Pedro Blanco olha para a música e para sociedade portuguesa,

¹⁰ Manuel Laranjeira – Médico de formação, mas também poeta, dramaturgo, crítico de artes e cronista, tendo tido um papel activo na vida política. Suicidou-se em 1912. “Foi um grande, um muito grande pensador, mas foi talvez um “sentidor” ainda maior.” Unamuno, Miguel (19-6-1913) *In Prefácio – Cartas de Manuel Laranjeira*. Foi amigo pessoal de Pedro Blanco, com quem trocou correspondência e mantinha contacto pessoal regular.

¹¹ Joaquim Costa – Escritor e cronista artístico com quem Pedro Blanco colaborou profissionalmente em artigos para jornais.

identificando-se até com os costumes lusitanos, encontra-se descrita no seguinte excerto:

Le Portugal est un pays romantique, d'un romanticisme calme et contemplatif, qui vit du souvenir de ses gloires passées, en feuilletant le livre de son histoire, pour se rappeler ses héros, ses conquêtes, et se laisse caresser indolemment par son soleil divin, au milieu d'un paysage admirable. Sa musique, comme son peuple, est généralement triste, indolente, mélancolique et douce. Blanco, Pedro *Revue Musicale* Vol. 8, 15 de Fevereiro de 1912

A vida

Pedro Blanco nasceu em Espanha, na cidade de León, em 1883. Os seus pais, Mateo Blanco del Rio, que também era músico, e Emília Lopez Moya, procuraram dar uma boa formação a Pedro Blanco; assim, a sua educação musical iniciou-se em casa, tendo obtido os ensinamentos do seu pai em solfejo e piano. Em 1896, obteve uma bolsa de estudo da *Deputacion de la Provincia de León* que lhe permitiu continuar a sua formação musical no Real Conservatório de Música de Madrid, uma das instituições de ensino artístico mais prestigiadas em Espanha, que entre o fim do séc. XIX e o início do séc. XX, sofreu profundas reformas pedagógicas, bem como alterações ao modelo de financiamento e outras, de ordem logística, em muito impulsionadas pelo músico e compositor Tomás Bretón (1850-1923), director da instituição entre 1901 e 1911. As reformas prendiam-se com o alargamento das instalações e com a preocupação de elevar o nível de exigência artística dos alunos

Naquela instituição, a formação do compositor e pianista Pedro Blanco foi feita com Andrés Monge, professor de piano, Juan Cantón Francés, professor de harmonia, e Felipe Pedrell (1841-1922), professor de história da arte e composição (Vidal: 2010, 245). Este último foi um dos principais responsáveis pelo surgimento do movimento nacionalista espanhol (com o qual Pedro Blanco muito se identificava), no que à música diz respeito, tendo formado a grande maioria dos compositores da escola espanhola do final do séc. XIX e princípio do séc. XX, como Isaac Albeniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) e Joaquín Turina (1882-1949).

Em 1902, o talento pianístico de Pedro Blanco foi reconhecido ao ponto de lhe ter sido atribuído o prémio no concurso de piano do Real Conservatório de Música de Madrid, o que lhe deu a oportunidade de iniciar uma carreira de concertista, levando-o a realizar alguns concertos em Espanha, França e também em Portugal. Em 1903, decidiu fixar residência neste país, mais concretamente na cidade do Porto, onde veio a casar com uma ex-aluna e constituiu família. Permanece uma incógnita a razão que terá levado Pedro Blanco a mudar-se para o Porto aos vinte anos de idade, quando a sua carreira de pianista prometia ser grandiosa e levá-lo a uma dimensão de excelência (FMEL, 2008). Sente-se, no entanto, nas palavras de Manuel Laranjeira, que não era a fama e a ribalta que moviam Pedro Blanco:

De resto, o próprio artista (Pedro Blanco) o manifesta quando diz que o maior desejo da sua vida seria viver numa atmosfera de arte, íntima, discreta, tranquila, e realizar apenas esses concertos íntimos para ele e alguns amigos mais. A vida ruidosa, para o público, com os seus aplausos e triunfos, não o seduz. (Laranjeira, 1959, 232)

Torna-se difícil compreender que outras motivações estariam na base desta mudança. A cidade do Porto era apetecível como refúgio para artistas que procurassem um burgo calmo mas com dinâmica cultural de excelência. O ambiente intelectual era muito rico e os concertos organizados pelas diversas personalidades artísticas do Porto ou pelas sociedades de concertos entretanto criadas, das quais se destaca o *Orpheon Portuense*, apresentavam uma qualidade muito acima da média.

Presume-se que, depois de ter sido convidado a actuar de forma regular, quer a solo quer integrado em agrupamentos de câmara, se sentisse acarinhado e quisesse ganhar estabilidade artística para a sua carreira, tanto a solo como com *ensemble*. Sabe-se também que, aquando da sua chegada a Portugal em 1903, teria actuado de forma regular em cafés-teatro na cidade de Coimbra:

Ele era, então, um pianista boémio, trazido pelo acaso das circunstâncias para um café desta cidade, onde todas as noites o seu talento arrancava aclamações extraordinárias ainda aos mais indiferentes, abancados em torno das mesas de mármore onde se comentava com ardor a execução estranha. E, Pedro Blanco, em pouco tempo, tinha o Porto inteiro a seu lado. (Costa, 1920, 99)

O prosseguimento da sua carreira de pianista levou-o a manter uma actividade regular, realizando concertos em salas importantes de Portugal e Espanha, como o Centro Comercial do Porto, o Casino de Espinho ou o Clube dos Fenianos.

Estes concertos eram noticiados, havendo sempre uma palavra de elogio para o compositor, mesmo quando, ao mesmo tempo numa outra sala e numa outra cidade, Vianna da Motta interpretava as mesmas obras:

Na mesma data realizou no Porto (Centro Comercial) um esplendido concerto o notável pianista Pedro Blanco, virtuoso de raros dotes que o público do Porto vem de há anos consagrando com particular distinção. Pedro Blanco tocou o primeiro tempo do concerto de Beethoven e a Rapsódia Espanhola de Liszt, que colocada no fim do programa, talvez fosse executada, por coincidência curiosa, no mesmo momento em que Vianna da Motta a tocava em Lisboa. O distinto pianista, que é ao mesmo tempo professor muito estimado no Porto, teve a colaboração de algumas discípulas e dos ilustres concertistas Moreira de Sá e Carlos Quilez, que juntamente com o promotor da festa receberam inequívocas e merecidas provas de apreço. *In Revista Arte Musical de 31 de Maio de 1915.*

No Porto, e paralelamente à sua actividade de pianista, teria interesse em fidelizar um grupo de alunos a quem já tinha dado aulas nas suas passagens pela região e teria sido convidado a fazê-lo de forma mais regular por Raimundo de Macedo (1889-1931) que, regressado de Leipzig onde tinha estudado direcção de orquestra, foi um dos grandes responsáveis pelo projecto de fundação do C.M.P. e por esta mudança na vida do compositor; de facto, foi ele um dos principais responsáveis pelo convite endereçado a Pedro Blanco para integrar, como professor de piano, o primeiro corpo docente do Conservatório de Música do Porto em 1917 (Caspurro, 1998). Tendo em atenção o reduzido leque de artistas que integraram o primeiro grupo de professores do C.M.P., o elevado grau de exigência artística na escolha desses elementos (tendo a maioria deles sido admitido depois de efectuada prova pública de recital), e o facto de Pedro Blanco ter sido um dos poucos a ser convidado (nomeado por unanimidade do conselho artístico) a fazer parte desse grupo tão restrito, é motivo de admiração e revela o reconhecimento do valor artístico de Pedro Blanco na segunda década do século XX. Os ecos em Espanha não demoraram muito a divulgar esta boa nova através de um dos seus periódicos musicais, o que mostra a atenção que havia na sua terra natal relativamente ao trabalho que então desenvolvia em Portugal:

Nuestro colaborador y amigo Pedro Blanco, acaba de ser nombrado profesor de piano del Conservatorio de Oporto por unanimidade del Consejo y del Claustro de la ciudad portuguesa, don de tanta simpatías ha sabido crearse excelente pianista compositor leonés autor de *Galanías*. La prensa de Oporto acoge com singular complaciencia el nombramiento de nuestro compatriota al que felicitamos efusivamente. *In Revista Hispano Americana* 31 de Dezembro de 1917.

Pedagogicamente, o trabalho de Pedro Blanco era muito respeitado e alvo constante de elogios na imprensa. Os seus alunos apresentavam-se regularmente em concertos e recitais realizados em salas no Porto, sendo essas audições notícias de jornais e revistas como a *Ilustração portuguesa* de 15 de Junho de 1914 (ver anexo 13) ou a *Revista Ocidente* (ver anexo 2). Ambos os artigos enaltecem as qualidades pedagógicas de Pedro Blanco; o da *Ilustração Portuguesa* refere que o pianista e professor “tem mostrado todos os recursos da sua arte e todas as suas brilhantes qualidades de professor”.

O cuidado que o compositor mostrava ter a cada nova peça que compunha e que estreava era também evidente. Procurava colher as opiniões e as críticas de músicos de renome, e disso são testemunhos as cartas de Vianna da Motta, de 17 de Julho de 1914, a elogiar a Suite *Hispania*, ou de Felipe de Pedrell a elogiar a Suite *Castilla* (que se encontra no prefácio da edição da partitura da referida suite), depois de questionado pelo seu discípulo. O seu mérito enquanto compositor foi reconhecido com o primeiro prémio atribuído à suite para orquestra *Añoranza* pelo *Circulo de Bellas Artes de Madrid* em 1917.

Elucidativo é também um artigo da *Revista Musical Hispano-Americana*, de 31 de Julho de 1917, que relata e elogia o concerto intimista que Pedro Blanco realizou em sua casa para apresentar a sua *Suite Galanias*, de 1916, a alguns amigos; o autor do artigo, o violinista Moreira de Sá, descreve a obra como “absolutamente moderna, que constitui um importante avanço para a escola espanhola”, e menciona as opiniões elogiosas de Saint-Saëns, Tomás Breton, Vianna da Motta e Joaquin Turina. Entre os amigos a assistir ao concerto encontravam-se Moreira de Sá, Luiz Costa, Raimundo de Macedo ou o escultor Teixeira Lopes (Ver anexo 14).

O carinho e o respeito que, quer a sociedade portuguesa, quer a sociedade espanhola tinham para com Pedro Blanco está bem patente nos artigos sobre a vida pessoal e profissional encontrados imprensa da época. O casamento de Pedro Blanco com sua esposa Clementina ou uma viagem familiar a Madrid eram notícias publicadas na *Arte Musical*¹² ou razão para a escrita do artigo abaixo transcrito e publicado na *La Correspondencia de España* de 23 de Junho de 1913:

¹² In *Revista A Arte Musical (1913) Vol 15* Pag. 139

Pedro Blanco en Madrid

Nuestro compatriota, el eminente músico D. Pedro Blanco, que hace años reside en Oporto, ha llegado á Madrid, acompañado de su elegante y bella esposa y de su madre política, después de una ausencia prolongada. Pedro Blanco, siempre viviendo para el arte y por el arte, aprovecha este viaje de recreo para insistir en la patriótica campaña que viene realizando en favor del intercambio artístico entre ambas naciones hermanas, y tiene el propósito de preparar en la hermosa ciudad portuguesa unos conciertos de música española dirigidos por el gran maestro Bretón y por otros músicos que son gloria del arte nacional. Los entusiasmos del joven y ilustre professor Pedro Blanco, que goza en Portugal de grandes simpatías y de mucha popularidad. será indudablemente de gran eficacia para establecer y acentuar las corrientes de cariño, fraternidade, y espiritualidad, entre lusitanos y españoles máxime siendo como son aquellos tan entusiastas del arte nuestro en todas sus manifestaciones. Conociendo Pedro Blanco el valor de estos sentimientos y el éxito que para la música española sería un intercambio de esta clase, quiere llevar á cabo esta idea que le ha sugerido su patriotismo y su temperamento eminentemente artístico, acreditado en conciertos brillantes, en artículos eruditos y en inspiradisiimas obras, que han sido muy elogiadas. Nuestra bienvenida al insigne profesor y su distinguida familia.

Ter-se-á apaixonado pelo Porto e pelo seu projecto de desenvolvimento cultural liderado por algumas personalidades, que o respeitavam e acarinhavam, como Raimundo de Macedo, Moreira de Sá, Ernesto Vieira? O referido projecto passava, numa primeira fase, e até 1910, pela importação de espetáculos de ópera. Com a criação de instituições como o *Orpheon Portuense*, a sociedade dos concertos, e já depois da implantação da República, o pólo lírico foi lentamente substituído pelo pólo instrumental sinfónico e solista (Brito & Cymbron, 1992, 155).

Permanecerá, nos tempos mais próximos, um mistério por desvendar: saber quais os reais motivos que terão levado à mudança de Pedro Blanco para a cidade do Porto. Não havendo dados concretos, indiquei algumas pistas que poderão ser seguidas até à resposta definitiva.

A personalidade

O temperamento artístico de Pedro Blanco, definido pelo seu amigo Manuel Laranjeira como exuberante, caudaloso, passional, emotivo contendo dentro de

si o misticismo espanhol torrencial e forte (Laranjeira, 1959, 231), características que fazia questão de mostrar nos seus concertos íntimos realizados para um círculo de amigos próximo, contrastava com a sua:

...fisionomia simpática, de expressão acolhedora e alegre, e que se abria constantemente num sorriso que era o reflexo da sua alma expansiva de moço. Raras vezes o seu olhar se obscurecia de sombras. Sentia-se que amava profundamente a vida, e que a nota dominante da sua arte tinha de ser um dia um canto dionisíaco de alegria, irrompendo da sua alma como uma labareda de sol e inundando tudo em volta num dilúvio de luz maravilhosa. (Costa, 1920, 100)

Para além da sua intensa actividade enquanto músico, compositor e pedagogo, a preocupação social e artística de Pedro Blanco fez com que tivesse assumido um importante papel enquanto embaixador cultural de Portugal em Espanha, fomentando a realização de diversos concertos e eventos relacionados com a música portuguesa. O seu interesse pela arte e a sua preocupação constante com a justiça social tornaram-se importantes pontos de reflexão na vida de Pedro Blanco e foram factores que contribuíram para que o compositor vivesse entre os dois países, e assumisse um papel de embaixador e criador de pontes sociais e económicas entre portugueses e espanhóis. Ajudou na integração social e artística dos seus compatriotas que, à época, emigravam em grande número para o nosso país, procurando fugir da Espanha empobrecida do princípio do séc. XX. Na vertente musical, tinha orgulho nas suas raízes espanholas e procurava da forma apaixonada e entusiasta dar a conhecer as obras dos seus conterrâneos e colegas de profissão (Villar, 1918).

Pedro Blanco não disfarçava, contudo, a sua perplexidade e tristeza perante o desconhecimento artístico mútuo entre portugueses e espanhóis:

Difícilmente se encontrarão dois povos vizinhos que se desconheçam artisticamente tanto como Portugal e Espanha. Não se pode definir nem explicar as causas dessa apatia e porém ela existe, absoluta, completa e desconsoladora. Desconhecem-se em Portugal os grandes artistas de Espanha e vice-versa. A literatura, o teatro, a pintura e a escultura de ambos os países ainda não passaram as fronteiras reciprocamente Blanco, Pedro *in Atlântida: Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil* n° 9, 15 de Julho de 1916

A melancolia, o saudosismo e o carácter mais introspectivo que encontrou na forma de viver portuguesa influenciaram de sobremaneira grande parte da sua personalidade e da sua obra musical, e terá sido esta sua faceta de compositor de uma

música espiritual, por vezes com uma vertente religiosa procurando o sublime, que terá impressionado a comunidade pianística e musical:

Observaréis en esto regio tapiz, que sú inspiración y su talento bordaron con encantadas manos, la superioridad del plano espiritual, la fuerza creadora que con sus alas de elegido lograba alcanzar; oiréis toda la gama de su melancolía, desenvuelta dentro del más puro, más hondo y más sincero canto español, que nos habla de añoranzas y nostalgias infinitas, y adivinaréis en el concepto nuevo y brillante de su forma y en la pureza de su fondo, claro y diáfano como el de una azulada fuente, al verdadero compositor, que sin dudas, sin incertidumbres, libre en un todo de extrañas influencias y sin necesidad de falsos y prestados atavíos, tan en boga en los momentos actuales, traza con mano firme y varonil su yo real, pleno de una definida personalidad que lo caracteriza, distingue y separa de otros compositores, como si de sus geniales creaciones espacasen ungidas por un danto fervor patriótico estas y elocuentes palabras: soy Pedro Blanco, el continuador de Isaac Albeniz. Artigo de Eduardo Sánchez publicado em *Molina y Companhia* em de 22 de Setembro de 1922 e editado em 1928 cit in: Partitura do *Concerto op. 15 em si menor* para piano e orquestra de Pedro Blanco editado pelo FMEL.

A tragédia da sua morte prematura em 1919, com apenas 36 anos, causada pela gripe espanhola (ou pneumónica) - da qual António Fragoso (1897-1918) também padeceu apenas meio ano antes - fez com que se multiplicassem os concertos de homenagem e as comemorações de efemérides nos anos que se seguiram à sua morte.

A obra de Pedro Blanco encontra-se listada abaixo por Opus:

(*sin Opus*)

- *Pelo Porto* (1905) para piano
- *Polonaise* em Ré menor (1905) para piano
- *Jeunesse D'amour* – Seis Valsas Lentas (1910) para piano. As três últimas estão extraviadas.
- *Sonetos para piano* (antes de 1915)- Extraviada
- *Adieu ma jeunesse* para canto e piano – Extraviada
- Op.1 - *Mazurka Triste* para piano
- Op.2 - *Guitarra mia* para canto e piano
- Op.3 - *Los ojos negros* canção para canto e piano – Extraviada
 - Mi querer* canção para canto e piano – Extraviada
- Op.4 - *Hispania* – *Suite* para piano (1910)
 - Hispania* – *Suite* instrumentada para orquestra – (1914)
- Op. 5 - *Canções Portuguesas* para canto e piano
 - “O Senhor Reitor”
 - “A Fiandeira”
 - “Flor da Rua”
- Op.6 - *Heures Romantiques* – *Impressiones Intimes* (1914) para piano
- Op.7 - *Romanze y Zambra andaluza* (1915) para piano e violino
- Op.8 - *Añoranzas* – *Suite Espanhola* para grande orquestra (1915)
- Op. 9 - *Dos melodias para piano e canto* – 1916
- Op.10 - *Galantias Imagenes de España* (1916) para piano
- Op.11 - “*Cantiga*” e “*Trovas do longe*” para canto e piano
- Op.12 - *Dos Mazurkas del amor y del dolor* (1917) para piano
- Op.13 - *Dos Melodias Portuguesas* (1918) para orquestra de cordas e coro a duas vozes
 - “Anjo da Guarda”
 - “Noite de Amores”
- Op.14 - *Dos melodias* (1918) para piano e canto - *Madrigal*
 - *Quand mème*

Op.15 - *Concierto para piano y orquesta en si menor* (1918)

Op.16 - *Castilla – cuatro Impresiones – Cuatro Imagenes de Espanha* (obra póstuma)

A relação das obras compostas por Pedro Blanco dá-nos uma perspectiva alargada sobre os géneros por ele trabalhados e sobre os instrumentos para os quais preferencialmente compôs. Com exceção da *Suite española para gran orquesta* (1915) – *Añoranza* op.8, e das *Dos Melodias Portuguesas* (1918) para orquestra de cordas e coro a duas vozes op. 13, todas as outras peças foram escritas para piano solo, piano solo e orquestra, ou para piano acompanhando outro instrumento. Neste último caso, existe um conjunto substancial de peças para canto e piano, sobre poemas em três línguas: Castelhana, Português e Francês. Para além do canto, o violino surge também numa peça acompanhado pelo piano (*Romanze Zambra*). Todas as outras peças são escritas para piano solo, destacando-se as três suites, *Hispania*, *Gallanias* e *Castilla*, as *Mazurka*, e ainda *Jeunesse d'amour – six valse lentes* e *Polonaise* em ré menor.

Existe um número considerável de peças que se encontram extraviadas, não tendo sido possível, durante o processo de elaboração desta dissertação, seguir algumas pistas que poderiam constituir um importante auxílio na localização de algumas dessas partituras.

3) Contexto social, económico e cultural na Península Ibérica em finais de séc. XIX e princípio do séc. XX

3.1) A Europa no fim do séc. XIX

A Europa, no fim do séc. XIX, respirava um ambiente de transformação social profunda, consequência da expansão económica e financeira aos novos mercados emergentes de África e da Ásia. Esta época histórica ficou conhecida como Segunda Revolução Industrial. A primeira tinha acontecido desde o princípio deste século até à década de 30 e caracterizou-se pelo aumento exponencial na produção de têxteis, pela abundância do carvão e do aço, como recursos energéticos. Em consequência da prospecção de novos mercados, esta revolução teve uma segunda fase nas três últimas décadas do século XIX, que deu origem a inovações tão importantes como a energia eléctrica, o petróleo, o *boom* da indústria naval (cf. a construção de grandes navios), o enorme crescimento das ferrovias, o enlatamento da comida e o aparecimento do telefone, da imprensa e do cinema (Herrera, 2001, 255).

Se, na primeira Revolução Industrial, a Inglaterra liderou o processo de desenvolvimento, na segunda fase da revolução industrial, a Grã-Bretanha partilhou esse papel de liderança com países como a França, a Alemanha ou os Estados Unidos da América. As consequências da industrialização fizeram-se rapidamente sentir e o mundo ocidental necessitou de ajustamentos rápidos e de bases para poder dar resposta às exigências de um novo paradigma económico e financeiro baseado em políticas económicas expansionistas que eram alimentadas pelos novos mercados emergentes. As moderníssimas fábricas viram aumentado o número de trabalhadores. A necessidade cada vez maior de operários, associada a um grande incremento nos salários e a uma baixa de preços nos bens essenciais (fruto dos elevados *stocks* e excedentes) levou a que movimentos massivos de cidadãos se deslocassem dos centros rurais para os mais importantes centros urbanos de então, como Londres, Paris ou Amsterdão. Os núcleos históricos destas cidades passaram a estar rodeados por bairros de operários. Entre 1830 e 1900, a população europeia duplicou (Hermann, 2007, 327).

Com o fim do imperialismo colonial, houve uma tentativa de afirmação da Europa no mundo, enquanto potência socio-económica, através do fomento de novas rotas comerciais essencialmente com a África e com a Ásia, alicerçadas nos novos

meios de transporte, como grandes navios e comboios, e na cada vez maior capacidade logística dos grandes portos europeus. Com esta internacionalização e expansionismo da economia europeia, nasceram e multiplicaram-se as grandes instituições financeiras que estão na base do capitalismo (Hermann, 2007, 339).

A conjunção do que, atrás foi descrito, eleva de forma gradual a qualidade do nível de vida da classe média. Esta é, em parte, a grande responsável pelo surgimento de movimentos artísticos inovadores à escala europeia, na segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX. Musicalmente, e ao longo do séc. XIX a Alemanha junta-se à Itália e à França na posição de países dominantes do panorama musical. Na segunda metade, os nacionalismos musicais enquanto movimentos artísticos e filosóficos irão surgir e afirmar-se contra este cenário (Lourenço, 2012, 58). Houve uma tendência para a assunção de uma identidade musical nacional através da recuperação de formas de expressão artística tradicionais e sua regeneração musical em vários países europeus. Esta tendência surge ora como uma luta contra a música importada (Rússia), ora como, no caso da Boémia, uma forma de libertação contra a opressão do império Áustro-Húngaro. A arte, neste caso a música, assume um papel filosófico e político e é posta ao serviço de causas patrióticas.

Segundo Taruskin, os traços musicais característicos dos países já se encontravam presentes na sua música, como as nações existiam antes de existirem os nacionalismos (Lourenço, 2012, 55). “[...] O nacionalismo na música do século XIX foi marcado pela ênfase nas tradições literárias e linguísticas, pelo interesse no folclore, e por uma grande dose de patriotismo e um desejo de independência e identidade [...]”¹³.

Na Rússia, as fontes musicais populares eslavas serviam de inspiração aos compositores incitados por Mikhail Glinka. A abolição da escravidão pelo czar Alexandre II levou a uma libertação intelectual da sociedade russa. O “grupo dos cinco” ficou famoso por ser um grupo de compositores que, liderados por Balakirev, tentavam produzir música essencialmente russa, como óperas ou bailados sobre temas tradicionais e orquestrações de melodias populares, fruto da formação académica pouco ortodoxa destes compositores (Lourenço, 2012, 69). No caso concreto da música para piano,

¹³ Grout, Donald Jay and Palisca, Donald Jay (1996), *A History of Western Music*, 5th ed. (665-666) New York: Norton. “(...) Nationalism in nineteenth-century music was marked by an emphasis on literary and linguistic traditions, an interest in folklore, a large dose of patriotism, and a craving for independence and identity(...)”

nasce na Rússia uma inovadora forma de compor, caracterizada por uma densidade sonora com dimensão orquestral e grande volume de dinâmica, contrastando com temas mais líricos baseados no canto popular, o que faz com que o piano atinja grandes amplitudes sonoras e uma dimensão tímbrica inovadora. Baseados nas referências pianísticas do início do séc. XIX, como Schumann ou Chopin, os compositores russos trabalham e desenvolvem a sua identidade de uma forma peculiar: “[...] O nacionalismo russo procura assim duas tendências diversas de evolução ao longo do séc. XIX, as quais coexistem: por um lado, a exaltação das raízes nos próprios valores russos, e por outro a busca e imitação da cultura europeia ocidental [...]” (Lourenço, 2012, 70). Esta característica é bem patente nas obras russas para piano deste tempo, como é o caso dos *Quadros de uma exposição* de Modest Mussorgsky, a quem Balakirev chamou a reencarnação russa de Schumann (Massin, 1983).

Em França, o cenário nacionalista surgiu como uma reacção natural à derrota na guerra franco-prussiana, acontecimento que provocou um grande impacto na sociedade francesa. Uma das consequências foi a grande transformação que a realidade musical em França sofreu, reflexo dessa nova consciência colectiva, que provocou um rompimento com as linhas estéticas orientadoras do romantismo germânico pela procura de um revivalismo da *musique classique*. Na vanguarda deste novo paradigma emergiram os nomes de César Franck (1822-1890) e Camille Saint-Saëns (1835-1921). A música de César Franck contém, apesar de tudo, traços evidentes do romantismo germânico, mas exprime-se através de estruturas e harmonias complexas, trabalhadas nas formas mais características do classicismo. No caso de Saint-Saëns, a música é uma reacção contra os excessos do romantismo, reconquistando as características mais marcantes do classicismo: rigor, clareza, elegância (Lourenço, 2012, 66). Casos como os compositores Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937) ilustram o rompimento com o sistema tonal e com a estrutura formal que ele acarreta. Os dois compositores encontram-se associados ao movimento impressionista, que granjeou uma proximidade pouco comum com outras artes como a pintura ou a poesia, mas o caminho por eles seguido é relativamente distinto. As características da música em Debussy são os “(...) motivos melódicos curtos e estreitos, um sistema melódico e harmónico baseado no pentatonismo, e em escalas modais (...)” (Lourenço, 2012, 67). Na obra de Ravel, a influência clássica reconhece-se através de elementos como a clareza da textura e da linha melódica (ao contrário de Debussy), e o sentido direccionado do movimento musical (Lourenço, *ibidem*).

Na Boémia, Bedric Smetana (1824-1884) assume-se como um pioneiro na redescoberta da música checa, trabalhando nas suas obras sobre temas musicais populares do país ou utilizando imagens típicas da Boémia como fonte de inspiração. No poema sinfónico *Ma Vlast (A minha pátria)*, descreve as paisagens daquele país. Anton Dvorak (1841-1904), de origem eslava, segue a linha de Smetana, trabalhando sobre elementos típicos do folclore da sua pátria; como exemplo, é de referir a obra *Slavonic Dances* para piano a quatro mãos. Dvorak teve a oportunidade de emigrar para os Estados Unidos, onde a sua direcção estilística se altera profundamente, fruto de uma tentativa de criação de uma escola nacionalista americana; exemplo maior desta nova vertente estilística é a *Sinfonia do novo mundo*.

Mais a norte, o nacionalismo escandinavo surge, reagindo contra a música sinfónica alemã; aí, Grieg trabalha sobretudo as formas mais curtas de utilizando recursos que tornam a sua música muito intimista (ex. Suite Peer Gynt usando temas populares noruegueses). Na Finlândia, e reagindo contra a opressão russa, Sibelius utiliza paisagens, o folclore (ex. *Suite Karelia*) e cantigas populares finlandesas (*Kalevala*).

Também na Península Ibérica os efeitos do nacionalismo se fizeram sentir, constituindo uma importante base para um redescobrimento cultural e estético dos dois países.

3.2) A Espanha na viragem do século XIX: a conjuntura cultural e o desenvolvimento do nacionalismo espanhol

As crises estimulam frequentemente revoluções filosóficas e culturais nas sociedades que sentem o impulso natural da procura de uma nova identidade. Em virtude do atraso socio-económico provocado pelo fim do imperialismo, a sociedade espanhola do final do séc. XIX estava determinada em desenvolver, reforçar e difundir uma corrente nacionalista que, na sua vertente cultural e artística, consistiria num retorno a algumas tradições e costumes populares.

Neste sentido, e no que à música diz respeito, “(...) muitos compositores espanhóis revelaram, a partir de diferentes prismas, uma tendência comprometida entre a necessidade nacional e a tradição europeia de corte nacionalista (...)” (Barrote, 2010, 802).

Eduardo Ocón (1833-1901), compositor de Málaga, estuda o nacionalismo musical alemão, tenta introduzir o ideal do nacionalismo musical em Espanha e, através da sua publicação *Cantos espanhóis*, procura dar a conhecer à Europa e ao mundo a música espanhola. Contudo, o grande impulsionador do nacionalismo musical em Espanha é o compositor e etnomusicólogo Felipe Pedrell (1841-1922).

Depois de ter iniciado a sua formação musical na Catedral de Tortosa, onde estudou piano, harmonia, canto e história da música, Pedrell viajou para Barcelona onde, para além de desenvolver a sua cultura musical assistindo a diversos concertos e espectáculos teatrais, compôs música para os salões e pequenas fantasias sobre temas operáticos. Entre 1875 e 1877, Pedrell esteve em França e em Itália com o objectivo de se aperfeiçoar musicalmente. O seu período no Vaticano foi especialmente relevante, pois o compositor desenvolveu um trabalho de investigação profundo sobre a polifonia renascentista e a estética musical que o influenciou mais tarde na sua estética (Drayyer, 2009, 171).

Depois do retorno a Espanha em 1878, Felipe Pedrell continuou a dedicar-se à composição, mas foi a partir de 1882, e depois de se ter fixado em Barcelona, que começou a interessar-se pela divulgação da cultura e das raízes musicais espanholas através da publicação de diversos artigos em revistas musicais. Paralelamente, a sua escrita musical reflecte o interesse do compositor nas tradições musicais espanholas. Os exemplos mais evidentes são, em 1889, a zarzuela *Los sequestradores*, o ciclo de canções *Aires andaluces* e a sua ópera *Els pirineus*, iniciada um ano mais tarde (Drayyer, 2009).

Depois de ser nomeado professor de diversas disciplinas no R.C.M.M., entre as quais composição, estética musical e drama wagneriano, Pedrell inicia um estudo de investigação aprofundado com enfoque nas raízes da música espanhola. O “Wagner Espanhol”, como era orgulhosamente apelidado pelos seus compatriotas, tornou-se, motivado pelas suas funções de docente, um profundo admirador do mestre alemão e da sua música, e desejava importar o estilo wagneriano, sem deixar de cunhar a música com elementos da cultura musical espanhola (Serrano, 2006, 304).

Empreendeu um trabalho de investigação de cariz etnomusicológico asobre a música tradicional e popular espanhola que culminou com a publicação da antologia *Hispanae Schuola Musica Sacra* (1894-1896), do *Diccionario Biográfico e Bibliográfico* (1897), e do *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* (1897-1898).

Pedagogicamente, defendia que “sobre la base del canto Nacional debia construir cada Pueblo su sistema” (Istel, 1925). Para Pedrell, este canto nacional não se resumia à melodia de cariz popular entoada no quotidiano pelo cidadão comum. O estudioso incluiu na sua investigação trabalhos de especialistas dos períodos mais antigos da história da música espanhola, para que servissem de modelo não só aos seus alunos, mas também a outros músicos espanhóis seus contemporâneos.

A sua vida profissional, enquanto musicólogo e pedagogo, foi dedicada a tentar operar uma transformação e uma renovação tanto técnica como estética, instaurando as bases para um novo sistema de composição em Espanha. Os discípulos de Pedrell utilizam nos seus exercícios académicos e nas suas composições elementos rítmicos e melódicos característicos da música popular espanhola e desenvolvem estas ideias, conjuntamente com outras correntes estéticas, nas composições mais elaboradas e eruditas. A influência da escola francesa nos compositores espanhóis como Albeniz, Falla ou Granados é evidente; para além disso, e como consequência do contacto com músicos franceses, elementos impressionistas convivem lado a lado com elementos representativos da música tradicional espanhola (Hess: 2000).

Com o conjunto de músicos e compositores alunos de Pedrell acima mencionados, a identidade musical espanhola é reforçada e vincada, estabelecendo uma imagem de marca que se expande um pouco por toda a Europa. Obras como a *Suite Iberia* de Isaac Albeniz (1860-1909), *Goyescas* (baseada em seis quadros de Goya) de Enrique Granados (1867-1916) ou a *Fantasia Betica* de Manuel de Falla (1876-1946) tornam-se representativas da identidade própria de cada um dos compositores, mas simultaneamente contêm sempre a menção a elementos musicais ou a paisagens e cenas do quotidiano, característicos da cultura espanhola. Os repertórios compostos neste período constituem um importante marco na identidade musical espanhola. Esta confunde-se muitas vezes com a identidade musical e cultural de uma região que tinha um papel preponderante à época – a Andaluzia; importa lembrar que, durante todo o séc. XIX, houve um alargado número de políticos andaluzes que foi pertencendo aos sucessivos governos o que, com toda a certeza, influenciou e contribuiu para esta confusão de identidades culturais entre a região da Andaluzia e a própria Espanha. Assim, aos olhos dos próprios espanhóis, a Andaluzia era vista como uma região culturalmente variada e rica, exibindo inúmeros elementos estereotipados e exóticos, entre os quais se conta o Flamenco, dança típica desta região (Istel, 1925).

A proximidade com África, de onde provinham influências musicais árabes desde o tempo das ocupações da região da Andaluzia pelos povos oriundos daquele continente, era outro factor que contribuiu para a riqueza e para a diferenciação cultural daquela região. A música andaluza era caracterizada pela guitarra, instrumento essencial a danças populares daquela região, e usava já na altura elementos típicos da música oriental como escalas árabes e/ou pentatónicas que eram oriundos do norte de África (Serra, 1943).

Na música erudita, composta para outros instrumentos, era comum observar uma tentativa de imitação da guitarra através do arpejado dos acordes, encontrando-se variadíssimos exemplos nas obras para piano (ex. ver *Guitarra mia* op. 2 para piano e voz de Pedro Blanco). Outra característica da música desta região são a utilização sistemática de vários adornos rítmicos (p. ex. ritmos pontuados) e melódicos (p. ex. ornamentação), bem como o uso constante do compasso ternário.

Havia um forte empenho, por parte da elite cultural do país vizinho, em afastar a ideia de que a música espanhola era uma música de carácter eminentemente folclórico que servia apenas para animar festas, sendo desprovida de profundidade. Felipe Pedrell eleva a música tradicional e popular espanhola a um estatuto de música erudita destinada a um ouvinte culto e intelectual, harmonizando melodias ou orquestrando formas populares do seu país, atribuindo-lhes um cunho erudito (Istel, 1925). Uma outra forma procurada pelos músicos espanhóis para dar a conhecer o seu movimento nacionalista em toda a Europa consistia na aproximação a géneros populares de outros países, particularmente danças, como é o caso da *Mazurka*, que foi utilizada por todos os compositores da escola de Felipe Pedrell. A *Mazurka* é um dos exemplos da recorrência constante, por parte dos autores vindos da escola de Pedrell, a danças oriundas de outros países, procurando dar-lhes uma roupagem erudita. É possível que esta opção tenha que ver com alguns pontos de contacto entre *Mazurka* e elementos da música originária da Andaluzia, como as figuras rítmicas pontuadas e a métrica ternária.

Uma parte substancial da obra de Pedro Blanco associa-se ao movimento nacionalista espanhol atrás descrito. Este autor identificava-se com a convicção de Pedrell, que via na Espanha um local exótico, mítico, místico e musicalmente rico, bem como uma importante fonte de inspiração (Vilalobos, Lima, 2010). Era visível a sua profunda admiração e respeito para com Filipe Pedrell, e isso reflecte-se na forma como se refere ao seu mestre nas cartas pertencentes ao espólio. Pedrell era o seu mentor. Aliás, a capacidade que Pedrell tinha de conseguir motivar os seus alunos era uma das

características que Pedro Blanco mais admirava (Vidal, 2008). Como acérrimo representante do nacionalismo espanhol que Pedro Blanco era, não estranharemos que obras como a *Hispania (suite) op. 4* (1910), *Romanze e Zambra Andaluz op. 7* (1915), *Galantias - Imagenes de España op. 10* (1916), *Castilla – Cuatro Impressiones – Cuatro imagenes de España op. 16 (obra póstuma)* prossigam na linha estética orientadora iniciada pelo seu mestre.

Existe, contudo, uma outra vertente na obra musical, e presente na obra para piano, de Pedro Blanco. Esta outra faceta aponta uma direcção romântica, mais melancólica, mais poética, mais interior, mais filosófica e menos popular. Nesta sua faceta, podemos distinguir dois tipos diferentes de composição. Por um lado, encontramos um conjunto de obras com um teor dramático e inconstante, explorando a amplitude dinâmica do piano e todo o mecanismo virtuosístico do instrumento, características que são bem audíveis no seu Concerto para piano op. 15 em si menor. No outro extremo, existem obras mais intimistas e líricas, como *Heures Romantiques – Impressiones intimes op. 6* ou *Mazurkas*, que representam um corte com a estética musical que caracterizava Pedro Blanco até então. A este corte com a linha de nacionalismo musical espanhol não será com certeza alheia a segunda pátria de Pedro Blanco e a tentativa de aproximação cultural e musical do compositor ao nosso país e à cidade do Porto, onde, no princípio do séc. XX, Wagner e as ideias revivalistas do romantismo do séc. XIX faziam parte do quotidiano musical, sendo exemplo disso os inúmeros programas de concertos da altura ou o trabalho de compositores portugueses como António Fragoso, Hernâni Torres, Óscar da Silva ou Vianna da Motta.

3.3) Portugal no fim do séc. XIX e princípio do séc. XX

3.3.1) Conjuntura sócio - económica

À semelhança daquilo que sucedeu em Espanha, também em Portugal a segunda metade do séc. XIX foi um período de grande transformação das condições sociais e económicas. Um conjunto de alterações estruturais ao nível de diversas áreas fulcrais marca, nesta época, uma melhoria significativa das condições de vida da população.

Em meados do séc. XIX, as condições de vida em Portugal eram pouco mais que precárias, havendo, em termos económicos, sociais e culturais, um atraso considerável em relação aos países do Norte da Europa. A Revolução Industrial em

Portugal era apenas referida pelos jornais, dado que o país vivia numa ruralidade arcaica com noventa por cento da população activa ligada à agricultura, numa economia maioritariamente de subsistência. Política e socialmente, a primeira metade do século é uma época de grandes convulsões, com lutas e desentendimentos pelo poder, enriquecimentos ilícitos por parte da classe política e pelos donos das terras, ao mesmo tempo que o país teimava em não se modernizar na indústria e nas vias de comunicação e definhava também em virtude de acontecimentos como as invasões francesas, que em muito contribuíram para o caos geral em que o país estava mergulhado (Tengarrinha, 2000, 270).

Era urgente um apaziguamento político que gerasse condições para possibilitar a entrada em Portugal de inovações entretanto já implementadas na maior parte dos países europeus. A tensão social cada vez maior origina um golpe da nação, em 1851, liderado pelo Marechal Saldanha, que tem como consequência a instauração em Portugal de um regime de governo que acabou por vigorar até 1890 e ficará conhecido como período regeneracionista (Tengarrinha: 2000, 271).

É comum o reconhecimento por parte de todos os órgãos da nação que teria que haver uma acalmia política e social com o objectivo de possibilitar a recuperação de uma economia e de uma sociedade débil e retrógrada. A característica principal do Regeneracionismo é a forma rotativa de governo entre um partido de direita - os Regeneradores - e um partido de esquerda - os Históricos. O método de escolha de cada um dos governos era decretado pelo Rei e consistia na escolha de um chefe de um dos partidos para que formasse governo. Esse líder marcava posteriormente as eleições (fictícias), que logicamente acabaria por vencer. A população vivia esta aparente democracia de forma passiva, porque existia uma preocupação e uma tentativa por parte dos dois partidos de conciliar os interesses da alta burguesia com os interesses do trabalhador rural e como, apesar de tudo, se assistia a um desenvolvimento do país, não havia grande oposição ao regime (Medina, 1993). De facto, esta alternância pacífica de poder era algo que servia perfeitamente um país onde, até às duas últimas décadas do séc. XIX, noventa por cento da população era analfabeta, não tinha qualquer tipo de formação, e vivia essencialmente do trabalho no campo. A monarquia e o Estado tinham a sua vida facilitada porque podiam de uma forma pacífica e sem grande contestação implementar um conjunto de reformas que permitisse de forma lenta e gradual adaptar à realidade portuguesa os sistemas vigentes nos países europeus que estavam na linha da

frente no plano da revolução industrial e que, a meio do século XIX, apresentavam visíveis melhorias ao nível das condições de vida.

O fosso económico e social era enorme entre os países da periferia e os países do centro da Europa, e a prioridade era criar as condições necessárias para uma aproximação à realidade desses países (Medina: 1993).

O nome de Fontes Pereira de Melo (1819-1887) destaca-se no princípio deste processo de recuperação económica. Uma das medidas mais importantes e que mais contribuiu para o sucesso das suas políticas foi o fomento do Estado como grande investidor e dinamizador da economia. Os investimentos do Estado fizeram-se sentir essencialmente através de uma política de obras públicas assente na construção de novos meios de comunicação e transporte, fossem eles estradas, caminhos-de-ferro, pontes. O aparecimento e/ou desenvolvimento de meios de comunicação como o telefone e o telégrafo, facultaram, de forma lenta e gradual, o acesso a zonas do país que até então viviam quase isoladas. As consequências directas destas novas facilidades de acesso foram o desenvolvimento do mercado nacional, o aumento da procura interna e o desenvolvimento das relações mercantis com o exterior, em especial com os países da Europa (Saraiva, 2008).

Fundamental para o Portugal do fim do séc. XIX e princípio do séc. XX foi a revolução agrícola, que consistiu na introdução de maquinaria, na prática do pousio e principalmente na cada vez maior especialização e consequente produção em massa de produtos portugueses com mercado no exterior. O objectivo era o aumento dessas vendas para o estrangeiro e transformar a agricultura, que era até então o núcleo de uma economia de subsistência, no motor das exportações para o exterior. Os produtos agrícolas portugueses eram bastante apreciados no estrangeiro e o azeite, o vinho e a cortiça eram procurados, com larga margem para expansão. Esta revolução no sector agrícola foi complementada com um desenvolvimento mais ou menos gradual do sector secundário. A chegada da máquina a vapor a Portugal nas duas últimas décadas do século XIX e a expansão de sectores específicos da indústria como o ramo da conserva de peixe, com larga procura interna e externa, contribuíram de forma bastante relevante para este desenvolvimento (Tengarrinha: 2000, 283).

A população empregue no sector secundário aumentou exponencialmente nas duas últimas décadas do século XIX e primeira década do século XX. Até às últimas duas décadas do séc. XIX, apenas vinte por cento da população activa portuguesa

trabalhava na indústria, sendo que a restante estava directa ou indirectamente ligada ao sector primário (Saraiva, 2008).

A questão das convulsões sociais e políticas estava apaziguada, mas havia outro tipo de entraves que impossibilitavam um desenvolvimento económico, social e cultural mais célere. Um desses obstáculos era a falta de recursos naturais próprios inexistentes em Portugal. Para que a distância para os países desenvolvidos fosse encurtada havia que determinar formas de compensar a escassez de matérias-primas tão necessárias para o bom funcionamento das indústrias. Outro dos factores de bloqueio era a fraca educação e formação de patrões e operários. Havia que empreender medidas que promovessem a até então muito pobre (e em muitos casos inexistente) formação de base e especialização de patrões e operários (Saraiva, 2008).

Culturalmente, a última década do século XIX e a transição para o século XX representaram também um período de grande desenvolvimento. O aparecimento da imprensa em Portugal é um marco que possibilitou à população o acesso à informação sobre a cultura. Fundam-se instituições culturais emblemáticas como Ateneus, e a publicação de livros massifica-se, tornando-os disponíveis para a população em geral. A facilidade de acessos torna o fluxo económico interno muito mais fácil, o que possibilita todas as transformações atrás referidas. As pessoas começam lentamente a fixar-se nas grandes cidades e as melhorias no nível de vida promovem a exigência, por parte da população, ao nível da formação e da cultura. Paralelamente a esta melhoria lenta e gradual das condições de vida em território português, assiste-se neste final de século a um fluxo migratório quer para os países europeus mais desenvolvidos de então (França e Inglaterra), quer para novos mercados que forneciam matérias-primas (Brasil e África). A consequência é o envio regular de remessas por parte da comunidade emigrante que activa e fomenta o crescimento do comércio intrabancário e o lento incremento do capitalismo financeiro no nosso país, na viragem do século.

Ainda que esta altura fosse marcada pelo desenvolvimento atrás referido, o Ultimato Inglês de 1890 marca o abismo em que a monarquia portuguesa cai a partir daí e até 1910, altura em que é implantada a República. Se económica e financeiramente não há grandes reflexos da crise monárquica, do ponto de vista político e social trata-se de um período de convulsão, com um movimento republicano sempre muito interventivo; apesar de não ter uma votação expressiva nos vários actos eleitorais realizados, era um movimento muito empreendedor no parlamento, procurando denegrir a imagem dos monárquicos junto da população, acusando-os desde o Ultimato Inglês de

não defender os interesses da nação junto dos países desenvolvidos da Europa. A retirada das tropas Portuguesas do corredor centro-africano como consequência do Ultimato Inglês foi um processo que emocionou a população portuguesa e nela incentivou sentimentos de patriotismo exacerbado. Tudo isto aconteceu no reinado de D. Carlos, que correspondeu a um período de prosperidade, e da aproximação gradual ao nível de vida europeu (Medina, 1993).

Em 1900, a população portuguesa atinge os cinco milhões de habitantes em território nacional. As escolas primárias proliferam por todo o país e a rede ferroviária cobre todo o território. Cresce também a necessidade de acesso regular e constante à cultura e a uma educação cada vez mais qualificada. Em 1890, foi composta por Alfredo Keil *A Portuguesa*, que se viria a tornar em primeiro lugar um hino dos republicanos contra a monarquia. Em cada festa republicana ou manifestação de pessoas, cantava-se *A Portuguesa*, que haveria de ser hino de toda a nação após a implantação da República, em 1910 (Saraiva, 2008)

A agitação social e política que provoca um levantamento contra o regime monárquico precipita-se quando ocorre o assassinato de D. Carlos, em 1908. A este rei sucede D. Manuel II, então com 18 anos, que, sem qualquer experiência, tenta tomar as rédeas do país. No entanto, não tem sucesso, e cai dois anos depois, em 1910, de forma mais ou menos pacífica, sendo a República instaurada a 5 de Outubro desse ano (Tengarrinha: 2000, 281).

A convulsão política que antecedeu a implantação da República ficou, contudo, longe de ser sanada ou de se atenuar depois de 1910. O período compreendido entre 1910 e 1926, conhecido como da Primeira República, foi talvez o mais instável da História a nível governativo. Durante este período, formaram-se quarenta e quatro governos. Com excepção do primeiro, em 1910-1911, que governou sem oposição no parlamento e por isso pôde criar uma obra visível na sociedade, todos os outros saíram de forma desgastada e sem aparente legado no que ao desenvolvimento do país diz respeito.

Um factor que em muito contribuiu para esta inconstância no poder foi a participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial entre 1914 e 1918. Este conflito opôs dois blocos (de um lado, a Inglaterra e a França, e do outro a Áustria e a Alemanha) que aspiravam à hegemonia europeia e controlo das matérias-primas vindas do exterior.

A participação de Portugal nesta guerra prendia-se com a preocupação de não perder colónias africanas para uns ou para os outros, o que implicava alianças a uma ou a outra facção. A apreensão de navios germânicos em Portugal precipitou a participação portuguesa na frente de batalha, em aliança com a Grã-Bretanha, ainda que numa primeira fase este país não mostrasse muito interesse na colaboração portuguesa, já que pretendia o monopólio das colónias africanas. Foi um período de grande convulsão social e de busca por ideais patrióticos. Nesta altura, as aparições em Fátima foram aceites por toda a população, que encontrou neste acontecimento um conforto espiritual colectivo (Saraiva, 2008).

Em 1918, é assinado o armistício e Portugal admitido na conferência de paz. As consequências de quatro anos de conflito fazem-se contudo sentir através de uma inflação galopante e uma destruição massiva da classe média. As diferenças entre os muito ricos e muito pobres volta a ser acentuada e novas convulsões sociais e políticas surgem no horizonte. Portugal entrará na terceira década do século XX, uma das mais difíceis da nossa história.

O período em que Pedro Blanco viveu no nosso país vai de 1903 até à data da sua morte em 1919; trata-se de um período que vem no seguimento de uma recuperação económica e onde a educação e a cultura começam a ser contemplados como áreas de relevo na sociedade. As condições na cidade do Porto eram propícias à emergência de talentos artísticos.

3.3.2) Conjuntura Cultural

A abertura de Portugal ao exterior na segunda metade do século XIX, fruto do alargamento a todo o país da linha ferroviária, a melhoria das condições de vida da população portuguesa e a cada vez maior abrangência da formação escolar de base e específica fazem com que, culturalmente, haja um grande desenvolvimento durante todo este período. As ideias que estiveram na base da revolução cultural que ia transformando o paradigma da estética artística um pouco por toda a Europa começam lentamente a influenciar o panorama artístico português nas suas mais variadas áreas.

Nos domínios da literatura e da filosofia, destaca-se a geração de 70 ou geração coimbrã, neste final de século, à qual ficarão associados, entre outros, os nomes de Eça de Queiroz (1845-1900), Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Antero de Quental (1842-1891) e Teófilo Braga (1843-1924), que viria a ser Presidente da República.

Este grupo de pensadores, filósofos e criadores criará, na passagem para o século XX, um novo paradigma cultural em Portugal, não deixando contudo de se basear nas correntes estéticas em voga na Europa (Medina: 1993). A influência sofrida pelas ideias dos escritores franceses Renan, Michelet, Victor Hugo e Balzac é notória (Castro & Nery, 1991, 148). Descontente com a estagnação social e cultural portuguesa, aquele grupo trabalhou na criação e organização do ciclo de Conferências do Casino, que tinha como objectivo principal discutir assuntos da actualidade relacionados com política, religião, literatura e outras áreas que pudessem ser de interesse à sociedade em geral. Procuram desenvolver-se novos paradigmas filosóficos e políticos passíveis de ser adaptados e de melhor servir a nossa realidade, criando uma rutura com as práticas até então existentes, que eram responsáveis pelo atraso cultural do nosso país. Nessas conferências, abordaram-se temas como o da pertinência do colonialismo, a acção da Igreja na sociedade ou o emergir do Realismo enquanto expressão artística como reacção contra o Romantismo que imperava na literatura portuguesa (Medina, 1990).

O surgimento da imprensa em Portugal permite que várias publicações de periódicos genéricos como *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro*, *O Século* ou *Jornal de Notícias* sejam uma realidade. Também em áreas específicas, como a artística, surgem periódicos que terão um papel importante no fluxo de informações e de ideias vindas do exterior e que se entranharam de forma gradual no universo artístico e musical português. Londres, Paris e Berlim tornam-se nas grandes referências culturais, e as ideias positivistas estão na base do aparecimento dos primeiros trabalhos de investigação histórica sobre música portuguesa da autoria de Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo, Ernesto Vieira, Miguel Ângelo Lambertini e António Arroyo (Castro & Nery, 1991, 149). As primeiras publicações de periódicos musicais surgem de forma natural, sendo de realçar a revista *Amphion*, em 1884, da responsabilidade de Augusto Neuparth (1859-1925) e Ernesto Vieira (1848-1915), e *A arte musical*, cujo fundador é Michel'angelo Lambertini (1862-1920).

Uma das transformações mais importantes na programação musical das salas de concertos e teatros do final do século XIX prende-se com o cada vez maior

número de concertos instrumentais em detrimento do polo essencialmente lírico que dominava anteriormente o panorama musical. A Itália era destronada pela Alemanha como país de referência da nova vanguarda estética. A música alemã começa a ser vista como sendo de qualidade superior à da música italiana. A formação instrumental dos músicos portugueses é feita maioritariamente na Alemanha, e o contacto dos músicos portugueses com instrumentistas de renome internacional tem como efeito um fluxo bastante dinâmico daqueles músicos para o nosso país. O declínio do movimento operático nos teatros e salas de concerto em Portugal é uma realidade e o encerramento dos teatros de São Carlos em Lisboa e de São João no Porto é visto como algo de benéfico para o panorama musical português, por ter fomentado o aparecimento do concerto sinfónico (Freitas Branco, 1987, 11). A visita a Portugal de grandes formações instrumentais europeias com maestros e intérpretes de renome torna-se uma realidade (Brito & Cymbron, 1992, 155).

Os anos que antecederam a implantação da República foram anos bastante profícuos no que à actividade artística diz respeito. O clima de recuperação económica, o incremento do concerto instrumental nas salas de concerto e o estatuto adquirido pelos músicos portugueses além-fronteiras, que entretanto tocam em conjunto com músicos de craveira mundial como Pablo Casals ou Harold Bauer, fazem com que a actividade musical cresça não só com esses artistas portugueses, mas também com agrupamentos e artistas de renome mundial que entretanto incluem Portugal nas suas digressões. Exemplos de entidades prestigiadas que realizam concertos no nosso país na primeira década do século XX são a Orquestra Sinfónica de Berlim ou a Filarmónica de Munique; quanto a solistas de renome mundial, podemos citar Pablo Sarasate ou Anthon Rubinstein.

Neste contexto de crescente interesse da população pela área cultural e artística, criam-se condições para o surgimento da Orquestra Sinfónica Portuguesa, em 1911, sediada em Lisboa. Esta nasce no seguimento da orquestra da Academia dos Amadores de Música e tem em Pedro Blanch - tantas vezes confundido com o seu “quase” homónimo Pedro Blanco, objecto da investigação deste trabalho - o seu maestro titular (Brito & Cymbron, 1992, 157).

O fluxo de músicos portugueses para a Alemanha com o objectivo de complementar a formação musical teve, desde Bomtempo, um aumento significativo. Na segunda metade do século XIX, houve uma enorme quantidade de músicos portugueses que fez a sua formação artística na Alemanha e que posteriormente optou

pelo regresso a Portugal, trazendo consigo a influência da escola germânica para o nacionalismo musical português; são exemplos disso Alfredo Keil (1850-1907), Alexandre Rey Colaço (1854-1928), Victor Hussla (1857-1899) ou José Vianna da Motta (1868-1948). De todos estes, Vianna da Motta era no início do séc. XX o expoente máximo do piano em Portugal; fez a sua formação pianística na Alemanha, tendo obtido importantes ensinamentos, inclusive de Franz Liszt que lhe terá ministrado algumas lições particulares. O seu elevado valor artístico levou-o, enquanto pianista, a construir uma carreira sólida e repleta de sucessos, com actuações em diversos países europeus; enquanto pedagogo, foi convidado a leccionar no Conservatório de Genebra. A sua reputação levou-o a privar e a trabalhar com artistas como Ferruccio Busoni ou Hans Von Bülow. Desde que saiu de Portugal à procura de uma formação artística de excelência, Vianna da Motta procurou nunca perder o contacto com as suas raízes portuguesas, e regressava regularmente para a realização de concertos e recitais. Em 1917 é convidado a retornar definitivamente a Portugal para assumir o cargo de director do Conservatório Nacional e empreender uma reforma pedagógica de fundo baseada na sua experiência além-fronteiras (Freitas Branco, 1987).

É na cidade do Porto que este movimento cultural com influência da estética germânica mais se fez notar. Um conjunto de músicos residentes e naturais daquela cidade ficou para sempre ligado a um ponto de viragem importante na vida cultural e pedagógica da cidade invicta. No conjunto de músicos portuenses de renome destacam-se, entre outros, Raimundo de Macedo (1880-1931), Luiz Costa (1879-1960), Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), Guilhermina Suggia (1885-1950) e Óscar da Silva (1870-1958). Serão estes alguns dos nomes que estabeleceram a ponte entre o século XIX e o século XX e que revolucionaram completamente o panorama artístico, pedagógico e estético em Portugal, e mais concretamente na cidade do Porto.

Se, em Lisboa, o Conservatório Nacional permitia desde 1855 a formação profissional de músicos e consequente ligação directa da instituição com a actividade artística, no Porto esta actividade pedagógica e artística dependia sobretudo da iniciativa privada levada a cabo pelos músicos portuenses atrás mencionados que, em conjunto com alguns empresários, tornam aquela cidade numa metrópole cultural sem paralelo no país, cada vez mais procurada pelos músicos nacionais e estrangeiros para realizarem os seus concertos e em alguns casos até para fixar residência, como foi o caso de Pedro Blanco.

No entanto, entre os meios de expressão artística, a música era praticada com especial entusiasmo, de tal modo que abundavam os cursos de música, quer particulares, quer em instituições como as Ordens Terceiras e as associações sócio-profissionais, havia salas de concertos, quantas vezes abertas ao público, em casas particulares, associações dedicadas à promoção de espectáculos musicais e teatros onde a programação era variada em extremo. Deste modo, a música, que se caracterizava tanto pela variedade da programação como pela exigência de qualidade e, no caso da criação, por um evidente apego à realidade musical autóctone, associados a um são convívio entre profissionais e não profissionais e a uma ausência total de auto-centramento, foi motivo de fixação de cidadãos estrangeiros de grande mérito profissional que aqui se sentiam acarinhados e muito contribuíram para o progresso musical da cidade (...) Acresce ainda que a quantidade de músicos estrangeiros que passavam ou se fixavam na cidade, e as estadias, mais ou menos prolongadas, de músicos portuenses nos grandes centros musicais dos outros países, fez com que a actividade musical praticada no Porto reflectisse, a par de uma renovação constante, o que de melhor e mais actual existia na época, tanto no que respeita à criação, como na programação de espectáculos e prática instrumental. (Rigaud, 2012)

Surgem no Porto do final de século XIX diversas colectividades que ficarão para sempre ligadas à dinamização cultural da cidade e que em alguns casos perduram até aos dias de hoje, ainda que com actividade quase inexistente, como é o caso do *Orpheon Portuense*, fundado em 1881 por Moreira de Sá, violinista, pedagogo e musicógrafo que havia sido discípulo de Joseph Joachim em Berlim (Castro & Nery, 1991, 11). O espólio do *Orpheon Portuense* foi recentemente organizado, catalogado e objecto de publicações por parte dos musicólogos Rui Pereira e Ana Maria Liberal¹⁴. Já antes, em 1874, Moreira de Sá tinha formado a sociedade dos quartetos e, posteriormente, a Associação Musical dos Concertos Populares, em 1900. Mais tarde, em 1910, Raimundo de Macedo, pianista e maestro que havia feito a sua formação em Leipzig, fundou a sociedade dos concertos sinfónicos.

Em todas estas colectividades, reúnem-se vários agrupamentos de música de câmara e *ensembles* e existe a preocupação de fazer primeiras audições de numerosas obras musicais de compositores europeus, e de trazer instrumentistas do mais alto nível (Harold Bauer, Pablo Casals, Arthur Rubinstein entre outros¹⁵) e dá-las a conhecer ao público em geral nas principais salas de concerto portuenses. Destacam-se

¹⁴ Liberal, Ana (2012) *Palcos do Porto Romântico* Porto: CITAR; Liberal, Ana M; Pereira, Rui; Andrade, Sérgio C. 2009. *Palaces of Melody: An Historical Survey of Music Venues in Porto, volume I: 18th and 19th centuries*. ed. 1. Porto: Fundação Casa da Música.

¹⁵ Sampaio, Bruno (1897-1975) *Annaes do Orpheon Portuense: Contribuição para a História da Música em Portugal*. Porto: Typographia do Comércio do Porto

as programações dos Teatros Baquet, Real de São João e Gil Vicente, no Palácio de Cristal (Caspurro, 1992).



Ilustração 3: Quarteto Moreira de Sá: (da esquerda para a direita) Bernardo Moreira de Sá, Henrique Carneiro, Benjamim Gouveia e Guilhermina Suggia. Fonte: http://www.meloteca.com/pdfartigos/henrique-luis-gomes-de-araujo_bernardo-moreira-de-sa.pdf acedido em 18 de Fevereiro de 2012

Pedro Blanco sentia-se maravilhado com este ambiente cultural, e manifestava-se entusiasmado com a importância dada à música na cidade do Porto, relatando-o em carta a Rogelio Villar. Talvez baseado no que Pedro Blanco lhe terá descrito sobre o Porto, Rogelio Villar deixa este retrato da cidade e do panorama musical em Portugal numa publicação sua de 1908:

“(…) La música en Portugal atraviesa una época de evolución y progreso en todas sus diversas manifestaciones que es muy interesante, ya sea considerada aisladamente desde el punto de vista genuinamente portugués o nacional ó bien englobándola en la historia del progreso colectivo de la música peninsular. El carácter musical portugués a pesar de su proximidad con España y de sus múltiples puntos de contacto en historia, costumbres, raza y suelo es absolutamente diferente del carácter de la música española (...) Al hablar de lo estado de la música en Portugal, un hombre ilustre y universalmente conocido viene à la imaginación: es Vianna da Motta, el estupendo artista que ha recorrido en triunfo constante el mundo entero y que unicamente es desconocido en España (...) Pedro Blanco me manifestaba entusiasmado la importancia que se da en la música en Oporto (el Munich de la Península Ibérica como he dicho), aun no citando las famosas audiciones del cuarteto Moreira de Sá y los conciertos que organiza lo profesorado particular. Sabido es que Portugal con sus bellezas naturales, su música popular, sus melancólicos fados, es un país

de artistas poetas y escultores, y donde la música atraviesa un período de florecimiento. (Villar, 1918, 117).

Pelo relatado em cima, Pedro Blanco estaria fascinado com a dinâmica cultural do Porto do início do século XX e pelas diferenças significativas que encontrou na música portuguesa quando comparada com a música espanhola. Percebe-se pelas palavras de Villar uma crítica à sociedade espanhola por esta ser tão fechada à entrada de novas influências (neste caso de Vianna da Motta). O nacionalismo espanhol defendia de forma convicta a música e os artistas espanhóis, dificultando a entrada de músicos internacionais, como era o caso de Vianna da Motta, no seu mercado. Esta envolvência artística e social tão característica do Porto nesta época, mas tão diferente da envolvência madrilena, exerceu com certeza forte influência na fixação da residência por parte de Pedro Blanco na referida cidade. Outra questão que terá pesado muito na afeição do referido compositor e pianista pela cidade invicta seria a elevada procura por parte de alunos que lhe pediam aulas particulares. Há diversos artigos de periódicos e revistas de crítica musical que nos revelam diversas audições e apresentações públicas de alunos da classe de piano de Pedro Blanco, no início do século.



Ilustração 4: Artigo *Primeiro de Janeiro*, 15/05/1915



Ilustração 5 Pedro Blanco e as suas alunas em 1910. Fonte: Arquivos do Festival de Música Espanhola de León

3.3.3) O aparecimento do Conservatório de Música do Porto

Pretendo neste ponto descrever o panorama musical e pedagógico na cidade do Porto e no resto do país, contextualizando o aparecimento do Conservatório de Música do Porto e descrevendo de forma resumida o caminho que foi percorrido até à sua abertura em 1917. Parece-me pertinente dar uma visão abrangente do contexto pedagógico musical, e poderá esta parte do documento parecer extensa, mas a meu ver necessária.

No panorama nacional e até 1917, apenas em Lisboa havia uma instituição pública de ensino musical. O conservatório havia sido criado em 1835 com o nome de Conservatório de Música Casa Pia. Na sua génese, estava o exemplo dos conservatórios de Nápoles e de Veneza que originalmente acolhiam e davam formação genérica e artística a crianças órfãs. Também no início do conservatório em Lisboa houve esta preocupação social, até que as reformas económicas de Almeida Garrett alcançaram esta instituição e profissionalizaram o ensino da música (Liberal, 2010). Durante quase um século, era este o único local capaz de formar músicos profissionais desde a base até ao ensino superior. A inovação, em termos pedagógicos, consistia na

combinação de disciplinas de cariz teórico e prático com influência na prática musical. Para este desenvolvimento, foi determinante a acção de João Domingos Bontempo e a sua experiência artística e pedagógica adquirida em Itália. A importância dada à especificidade da aula instrumental é um factor tido como essencial no sucesso pedagógico do conservatório e nisso se reflectiu a escolha cuidadosa e criteriosa dos professores.

A formação do conservatório em Lisboa e a preocupação profissionalizante do ensino da música não tiveram paralelo no resto do país. Institucionalmente, este tipo de ensino era sobretudo praticado em instituições de cariz religioso com o objectivo de servir essencialmente as cerimónias religiosas. Contudo, a formação de profissionais constituía uma necessidade cada vez mais real, porque, à medida que as condições sócio-económicas do país melhoravam, crescia também o interesse da população pela cultura e a consequente exigência por uma cada vez maior qualidade ao nível da execução instrumental.

No que à cidade do Porto dizia respeito, a última metade do século XIX e início do século XX foram particularmente profícuos, quer na quantidade de concertos realizados, quer na qualidade artística dos mesmos. A importância cada vez mais relevante de um conjunto de músicos portuenses já mencionados no ponto anterior foi reconhecida no resto do país; assim, clamou-se em unísono pela criação de uma escola de música oficial na região norte. Os constantes apelos da comunidade artística portuense junto da administração central intensificaram-se na segunda metade do século XIX, mas, numa primeira fase, não obtiveram a resposta necessária. Uma parte importante de um movimento artístico que pretendia dinamizar culturalmente Portugal estava concentrado na cidade do Porto. Este movimento foi impulsionado por alguns empresários residentes na cidade invicta, mas sobretudo por um conjunto de músicos dali originários, que tinham feito a formação e em alguns casos carreira artística fora do país, essencialmente na Alemanha. Fosse no teatro lírico, fosse no campo da música instrumental solística ou de câmara, a qualidade e quantidade de concertos no Porto crescia de tal forma que o universo artístico nacional e internacional começava a ver naquela cidade a grande metrópole cultural portuguesa. A necessidade da existência no Porto de uma escola artística pública com o objectivo de formar músicos profissionais capazes de alimentar esta estrutura artística tornava-se cada vez maior. Na falta de uma instituição com aquelas características, a formação dos músicos era feita principalmente nas escolas de música com ligação directa à igreja, mas maioritariamente a título

particular com os artistas nacionais e internacionais de renome que entretanto, fruto da actividade artística intensa, procuravam o Porto para residir (Caspurro, 1992). Foi também este o caso de Pedro Blanco, que fixou residência naquela cidade em 1903 e leccionou piano a título particular até à data de abertura do CMP em 1917.

Algumas tentativas de criação de um conservatório público no Porto surgiram na segunda metade do século XIX. No âmbito da dinamização artística, mas também pedagógica, há que referir a criação de organizações e associações por parte de elementos do eminente núcleo de artistas atrás mencionado, onde a pedagogia musical, ainda que a título privado, era uma constante. O *Orpheon Portuense*, a sociedade dos quartetos, a associação dos concertos populares eram apenas alguns exemplos de associações onde se praticava o ensino e a audição de concertos de alunos de música. O amplo sucesso de iniciativas privadas deste género e o número de talentos dali saído fez com que a pressão sobre instituições governamentais fosse cada vez maior. Na verdade, o principal problema residia no facto de não haver uma estrutura curricular no ensino privado, estando este focado essencialmente na música instrumental; por essa razão, os músicos com formação particular eram considerados amadores (Caspurro, 1992).

O governo central ignorara os constantes apelos dos movimentos artísticos e estes pressionaram o governo municipal, que demonstrou alguma abertura e sensibilidade para o assunto. Ulteriormente, a tutela municipal viria a ter um papel decisivo na abertura do CMP, mas muito antes abriram um conjunto de escolas de música sob alçada municipal de forma a abranger principalmente a prática vocal. A primeira tentativa de criação de uma escola de música municipal resultou no surgimento da Escola Popular de Canto em Junho de 1855 (até 1860); funcionava nos Paços do Concelho e era dirigida por Jacopo Carli (1820-1890). A segunda escola municipal a ser criada, pelo músico e pedagogo Carlos Dubini (1826-1883), em 1863, foi o Instituto Musical. Contudo, e apesar de a estrutura pedagógica ser direccionada não só para a parte vocal, mas também para uma vertente instrumental bem elaborada, o período de existência desta instituição não passou de um ano. Apesar do número elevado de alunos inscritos, Carlos Dubini tinha a vida demasiadamente preenchida com a direcção artística do Teatro São João e optou por abdicar da direcção do Instituto. Com a abertura da Academia do Palácio de Cristal, em 1868, esgotaram-se as tentativas de criação de escolas de música oficiais no século XIX. Esta Academia esteve em funcionamento durante apenas dois anos lectivos e teve um impacto muito positivo junto da comunidade mais jovem, traduzido em numerosas matrículas. A responsabilidade da

abertura coube à sociedade do Palácio de Cristal, que era dirigida por Alfredo Allen (1824-1899). De entre as três instituições, esta teve a estrutura curricular que mais se assemelhava à do Conservatório de Lisboa. Tinha uma formação gradativa e com precedência de solfejo, no canto elementar e na música vocal, oferecendo formação específica em diversos instrumentos (Caspurro: 1992).

Com o fim da Academia de Música do Palácio de Cristal, multiplicaram-se as iniciativas dentro dos círculos de ensino particulares, com maior ou menor impacto junto da classe política, no sentido de suprir a enorme lacuna que era a falta de um conservatório oficial na segunda maior cidade do país. Com o aproximar do fim do século XIX, aumenta a dinâmica cultural portuense e a existência de um só conservatório na capital com resultados pouco visíveis e sujeitos a críticas diversas fez com que cada vez mais pressão fosse exercida sobre o governo e o município no sentido de abrir o futuro CMP (Caspurro, 1992, 52).

Em 1880, Moreira de Sá e Nicolau Ribas tentaram a fundação de uma nova instituição oficial sem passar pela administração central, mas esbarraram na falta de financiamento. Uma década mais tarde, a Direcção Geral de Instrução, que pretendia a reforma da educação em Portugal, na pessoa de Anselmo de Andrade, incumbiu Ernesto Maia de elaborar um projecto de fundação no Porto de uma sucursal do Conservatório de Lisboa. Na verdade, Ernesto Maia era uma das personalidades mais críticas do estado do ensino artístico. Escrevia crónicas de forma regular no jornal *O Primeiro de Janeiro*, onde criticava a falta de meios para profissionalizar de forma decente os músicos portugueses, ao mesmo tempo que criticava os elevados gastos com a importação de músicos estrangeiros, como se pode verificar neste artigo, de 1897, denominado “O ensino musical - necessidade de vulgarização”:

Uma das mais graves lacunas da instrução pública em Portugal é, decerto, a ausência quasi completa do ensino musical oficial. O país não tem nenhuma escola de música, a não ser o conservatório de Lisboa, onde o ensino, segundo as opiniões mais auctorizadas, se pratica com deficiência e rotina, não pela carência de conhecimentos e boa vontade dos respectivos professores, mas sim, pela falta absoluta de direcção technica e recursos materiaes, para a natural expansão d’um estabelecimento, que tem, necessariamente, de acompanhar a importante evolução musical que se operou nos grandes centros”, [...] nada há que desculpe a não existência de uma escola oficial no Porto, 2ª cidade do reino, que pela sua importância material tinha todo o direito a ella. In *O Primeiro de Janeiro*, 1897

Para além do espírito crítico bem patente no artigo transcrito, Ernesto Maia tinha ideias bem claras e contribuiu de forma decisiva para um importante projecto de reforma do Conservatório de Lisboa. As principais linhas de orientação desse projecto, apresentado à Direcção Geral de Instrução, consistiam na introdução de solfejo em todas as escolas de ensino regular, no incentivo às companhias artísticas nacionais através da atribuição de subsídios, na criação de concursos e bolsas de estudo para estudantes nacionais e na abertura de sucursais do Conservatório de Lisboa em Braga, Porto, Viana do Castelo e Coimbra. O plano curricular apresentado por Moreira de Sá era representativo da visão moderna, abrangente e culta por parte deste, e foi objecto dos mais variados elogios vindos das mais diversas personalidades e entidades.

A apresentação do documento elaborado por Ernesto Maia teve boa aceitação junto da administração central, mas rapidamente caiu no esquecimento. Ernesto Maia apresentou o mesmo projecto junto do município do Porto para que este apoiasse a abertura do futuro CMP sem apoio governamental. Num passado recente, a Câmara do Porto tinha mostrado abertura, sensibilidade e total apoio à iniciativa cultural, e isso terá influenciado Ernesto Maia e os músicos de então. Apesar da aceitação do projecto não ter sido imediata, este representou um importante contributo quer para a intenção de reforma do Conservatório de Lisboa lavrada em 1901, quer para servir de base ao documento definitivo que determinaria as linhas orientadoras do futuro CMP. Na intenção de reforma do ensino daquele ano, fica fundamentada a intenção de descentralização do ensino artístico, mas demorará até esta intenção passar à prática. Apesar de a autarquia tentado, nesse início de século, servir de intermediário entre o universo artístico portuense e as instituições governamentais para que o processo pudesse ser mais célere, a abertura do CMP não se concluiu. Com a mudança de executivo camarário, essa pressão esmoreceu e só a partir de 1914 a edilidade volta a ter um papel fundamental (Caspurro: 1992, 56).

Raimundo de Macedo foi uma figura importante imediatamente a seguir à Implantação da República, uma vez que desenvolveu uma série de actividades, pensadas no sentido de voltar a sensibilizar as entidades municipais para o ensino artístico no Porto. Assim, a abertura do conservatório de música desta cidade volta a ser tema nas sessões da Câmara Municipal, em 1914, que tem em Aurélio da Paz dos Reis um dos seus vereadores. Este tinha como preocupação real a inserção da música no plano educativo nacional e defendeu em reuniões diversas a ideia de que o Porto deveria

ter uma instituição capaz de formar músicos profissionais. A comprová-lo estão estas palavras transcritas de uma das actas de uma reunião camarária:

Considerando que o ensino da música em geral constitui sempre entre os povos cultos uma das mais altas e nobres afirmações da arte e que o Porto, a segunda cidade do país, há muitos anos vê com tristeza que da parte das entidades oficiais houve sempre o mais soberano esquecimento pela criação oficial de um estabelecimento musical onde as classes pobres e mesmo os remediados possam receber esta instrução...e que este Senado inscreve galhardamente no lugar de honra do seu programa a difusão do ensino e da instrução do povo sob todos os pontos de vista da educação moral, intelectual e artística, proponho que a ilustre comissão de instrução traga a esta Câmara na próxima série de sessões senatoriais o projecto de criação no Porto de um Instituto ou Conservatório para o ensino prático da música, quer vocal, quer instrumental. (Caspurro: 1992, 60)

As bases para a criação do novo CMP foram assim lançadas em 1914 e contaram com o importante contributo dos colegas do conservatório de Lisboa, que escreveram recomendações também nesse sentido. Raimundo de Macedo volta a elaborar novo projecto, em 1916, e a pressão da autarquia dá frutos em 1917, entrando a criação do CMP definitivamente nas contas das sessões camarárias, sendo a Câmara então presidida por Eduardo Santos Silva, um elemento fundamental para a conclusão deste longo processo. Em Junho de 1917, fica finalmente aprovada a abertura do CMP nesse mesmo ano, sendo a autarquia responsável pelo pedido ao governo central de financiamento para ajudar nas despesas inerentes a uma instituição daquela envergadura. Depois de aprovada a verba para atribuição ao CMP por parte do governo central, declara-se a aprovação da abertura do mesmo em Novembro de 1917 (Araújo: 2009, 3). É nomeado um conselho escolar com artistas de renome, que ficam com a responsabilidade de elaborar os currículos que visavam a formação profissional superior de músicos. A escolha dos docentes fica também a cargo deste conselho. Há, contudo, a preocupação por parte da Câmara Municipal em pedir pareceres às organizações mais credenciadas da cidade, como o *Orpheon Portuense* ou a Sociedade dos Concertos Sinfónicos. A primeira lista de professores foi aceite por todos, ficando o primeiro corpo docente do Conservatório de Música do Porto assim constituído:

Piano – Ernesto Maia, Joaquim de Freitas Gonçalves, José Cassagne, Luíz Costa, Óscar da Silva, Pedro Blanco e Raimundo de Macedo

Violino e violeta- Carlos Dubbini e Bernardo Moreira de Sá

Solfejo – Bernardo Moreira de Sá

Estética – Bernardo Moreira de Sá

Francês – Bernardo Moreira de Sá (Caspurro: 1992, 68)

A direcção seria presidida por Bernardo Moreira de Sá. A sessão oficial de abertura do CMP teve lugar a 9 de Dezembro de 1917, no Salão do Conservatório que se situava na Travessa do Carregal. Pedro Blanco integrava então os quadros da instituição. Perante o leque tão reduzido de professores, chega-se à conclusão que o trabalho de Pedro Blanco enquanto músico e enquanto professor particular tinha conquistado o respeito da comunidade artística portuense no período anterior à fundação do CMP. Participou em audições e actividades do CMP, quer como pianista quer através do envio de alunos – ver anexos 1 e 2 -, e o seu trabalho enquanto professor de piano era respeitado como poderá ser comprovado pelos artigos dos periódicos (anexo 2). Lamentavelmente, a sua estadia no CMP foi curta, tendo durado apenas até 1919, ano da sua morte.



Ilustração 6 Edifício do Conservatório de Música do Porto no Carregal em 1917. Fonte: http://portofofotos.blogspot.pt/2011_03_21_archive.html consultado a 23/07/2012

O plano curricular apresentado por Moreira de Sá era representativo da visão moderna, abrangente e culta por parte deste e foi objecto dos mais variados elogios vindos das diferentes personalidades e entidades, como por exemplo por Vianna da Motta, que tomou o plano curricular de Moreira de Sá como base para, juntamente com Luís Freitas Branco e o seu próprio trabalho de investigação, reformar por completo o Conservatório de Lisboa, em 1919. Finalmente e depois de quase um século de tentativas e insistências, o Porto tinha o seu conservatório.

Nota de conclusão

Encerro aqui a parte mais descritiva deste documento, em que procurei retratar a realidade económica, social e cultural dos dois países em que Pedro Blanco viveu – Portugal e Espanha. No capítulo sobre Portugal optei por escrever dois subcapítulos, um sobre a vida cultural da cidade do Porto e outro sobre a abertura do CMP, porque foi a cidade que Blanco escolheu para viver, e porque aquela representava uma realidade cultural à parte do resto do país.

A partir do próximo capítulo porei o enfoque em quatro géneros musicais representativos da obra para piano do compositor: a *Mazurka*, a *Valsa*, a *Suite* e o Concerto para piano e orquestra op. 15 em si menor. Para cada um dos géneros, farei uma introdução com as suas raízes históricas e a sua evolução estilística. Em seguida aludirei a contemporâneos de Pedro Blanco que tenham composto obras análogas e farei um confronto de estéticas inerentes a cada um dos compositores e respectivas obras. Por último, analisarei a estrutura formal das obras em estudo, e tecerei curtos comentários críticos que terão em atenção a interpretação das mesmas ao piano.


4) A Mazurka

4.1) Raízes históricas e evolução da *Mazurka*

A *Mazurka* é um género com o qual o universo artístico está familiarizado, em boa parte, graças ao trabalho de abordagem musical no contexto erudito que Chopin fez através das suas cinquenta e sete peças compostas com aquele nome. Convém desde já esclarecer que a *Mazurka* não é em si uma dança popular, mas sim um construção chopiniana sobre três danças tradicionais polacas que apresentam muitos pontos de contacto entre si: *Mazur*, *oberek* e *kujawiak*. Estas danças têm a sua origem em lugares como a Mazovia, que é uma região culturalmente muito rica, com fortes tradições ao nível do vestuário, artes decorativas e arquitetura. Chopin passa períodos da sua infância nesta zona e convive de perto com esta realidade (Milewsky, 1999, 145)

A principal característica da *Mazurka* é o seu compasso ternário e o apoio rítmico, por vezes reforçado com acentuações, no segundo e terceiro tempo do compasso. As três danças que estão na base da *Mazurka* têm o mesmo tipo de características e a principal diferença entre elas encontra-se no tempo: o *Oberek* (dança com tempo mais rápido), o *Kujawiak* (dança com o tempo mais lento) e a *Mazur* (dança com um tempo mais moderado). Era comum a todas elas a presença de uma estrutura mais ou menos ternária (AABBCCA), incluindo por vezes uma pequena *coda*. (Borba: 1973, 45)

O *Oberek* é uma dança ternária com um tempo muito rápido (entre os 140 e os 180 batimentos por minuto) e o ritmo constantemente pontuado. Isto leva a que haja um reforço no apoio dos tempos a acentuar como forma de torná-la mais dançável. A nível melódico, existem pequenos motivos em grande quantidade com adornos mais ou menos curtos que se repetem de forma constante. Abunda a pequena ornamentação e as pausas curtas. O reforço do apoio rítmico é feito com o bater de pés dos dançarinos. Esta dança é praticada um pouco por todo o país e é apreciada especialmente pelas classes mais elevadas (Milewski, 1999, 152). Por vezes, é escrita em 3/8 dado o seu tempo extremamente rápido. Exemplos de *Oberek* na obra de Chopin são os op. 68 n° 1 e 3.

No outro extremo, existia o *Kujawiak*, que tem a sua origem na região Kujawy, no norte da Polónia, entre os agricultores, trabalhadores do campo, normalmente da classe média baixa. O tempo desta dança é bastante lento, sendo a referência  = 120-160. Em termos de figuras rítmicas, os ritmos ponteados mantinham a preponderância, mas as melodias são normalmente bastante mais líricas, mais sentimentais, mais melancólicas, menos adornadas, mas com frases mais longas e com menos repetições motivicas. Na maioria das vezes, o reforço do carácter global da dança é feito através da escolha de tonalidades menores. É comum a parte central ser num andamento um pouco mais rápido e frequentemente escrito numa tonalidade maior. Por vezes, verifica-se um *acelerando* até ao final da peça. Exemplo de *Kujawiak* na obra de Chopin é a *Mazurka* op. 6 nº 2.

Nas cinquenta e sete *Mazurka* compostas por Chopin, há um uso constante de elementos característicos destas três danças. No entanto, Chopin não faz uso das tradicionais melodias populares. Compõe sobre melodias originais, dando-lhes um tratamento de *Mazurka*. É curioso Chopin indicar nos manuscritos de algumas destas peças que estas “não são para dançar”, o que parece uma contradição com as raízes de tradição popular que estão na origem deste género desenvolvido pelo compositor. Certos musicólogos defendem a tese de que, sendo Chopin um fervoroso patriota, era um profundo conhecedor de todas as características das formas de expressão musical do seu país. Contudo, usava-as mais como um estímulo para as suas próprias composições, em vez de as pôr em prática de forma literal, por assim dizer. Milewsky diz ainda que as *Mazurkas* de Chopin são sem dúvida um conjunto de composições patrióticas, mas sem qualquer conotação folclórica (Milewsky, 1999, 125).

A estética romântica tardia na obra de Pedro Blanco terá tido o seu apogeu nas três *Mazurkas* para piano por ele compostas contendo as mesmas elementos que nos permitem pensar numa aproximação a um dos ícones da história da música para piano como foi Chopin, porque são muitas as semelhanças estilísticas que se encontram nas *Mazurkas* de Pedro Blanco relativamente aos modelos do mestre polaco. Esta ideia, contudo, poderá ter surgido como uma tentativa de roupagem erudita em danças tradicionais europeias por parte dos compositores espanhóis do fim do séc. XIX e, princípio do séc. XX, discípulos de Felipe Pedrell. Encontram-se paralelos nas *Mazurkas* de Albeniz op. 96 em Ré menor (1889), a *Mazurka* de Manuel de Falla em Dó menor (1899) (ver anexo) e a *Mazurka* em Si bemol menor de Enrique Granados –

nº 1 das *Escenas Românticas* (1903). De Pedro Blanco, refiram-se a *Mazurka triste* op. 1, escrita em Dó sustenido menor (ver anexo), relativamente à qual se desconhece o ano de edição, e as *Mazurkas del amor* em mi menor e *del dolor* em lá menor op. 12, editadas em 1917 (ver anexos). No próximo ponto, debruçar-me-ei especificamente sobre as questões estilísticas nas três *Mazurkas* de Pedro Blanco, procurando abordar questões como o tempo, a articulação, as dinâmicas, a tessitura e o carácter, com o objectivo de estabelecer um quadro referencial que possa ajudar a sustentar a minha e futuras interpretações destas peças. Procurarei ainda estabelecer pontos de contacto entre as *Mazurkas* de Pedro Blanco e as acima mencionadas de outros autores.

4.2) As *Mazurkas* de Pedro Blanco - Reflexões para uma interpretação sustentada

Mazurka Triste (sin opus)

Não pretendo fazer uma análise exaustiva de estruturas formais ou ser demasiado pormenorizado em relação a questões de articulação, dinâmica ou de carácter das *Mazurka*. O que pretendo nos próximos parágrafos é, sobretudo, contextualizar a obra em estudo, do ponto de vista estilístico, face a outras obras do mesmo género, quer de Chopin, quer de outros compositores da escola nacionalista espanhola atrás referida.

A vertente romântica da estética de Pedro Blanco encontra-se bem patente na sua *Mazurka Triste*; à escolha da tonalidade de dó sustenido menor junta-se uma longa linha melódica que, embora geralmente surja na voz mais aguda, é por vezes distribuída por outras vozes, com um acompanhamento que na sua maioria compreende uma linha de baixo - muitas vezes reforçada com oitava - e acordes densos num registo intermédio do piano. O carácter indicado – *moderato* – contribui para que a peça ganhe uma dimensão melancólica e triste sem se tornar demasiadamente “pesada” para algo que se pretende como uma *Mazurka*. De facto, e fazendo referência a obras análogas, como por exemplo a *Mazurka* em dó sustenido menor op. 6 nº 2 de Chopin (ver anexo 4), percebe-se facilmente que esta, apesar de uma indicação de tempo bastante lento (♩ = 63), apresenta uma textura bastante menos densa, o que a torna simples e sóbria. Ambas têm três partes distintas, e as partes extremas contêm uma linha melódica descendente que começa no sol sustenido 5. No caso da *Mazurka Triste*, esta parte A tem dezasseis compassos (8+8). Começa com um momento de tensão criado pela

suspensão na primeira nota da melodia, sem acompanhamento, depois de um salto de oitava. A partir daqui, e durante quatro compassos, há uma longa melodia que desce até ao sol sustenido 3 através do ritmo ponteadado típico da dança polaca e em tudo semelhante a outras Mazurkas de Chopin. Dali até ao compasso 8, desenvolve-se um movimento regular, tendencialmente ascendente e em colcheias, com acompanhamento suportado com baixo no primeiro tempo e acordes no segundo e terceiro, sem paragens, mais ao estilo de uma Valsa, Barcarola ou Nocturno do que ao estilo de *Mazurka*. A melodia pára no compasso 8 na sensível sobre o acorde de V grau, como que criando uma interrogação e novo momento de tensão no compasso 9, que é praticamente uma reiteração do compasso 1. Até ao compasso 16, é dada a resposta à interrogação, porque, com um tratamento semelhante da melodia, esta tem o seu ponto de chegada à tónica. O tratamento melódico na *Mazurka* de Chopin é bastante mais simples. Depois de uma introdução onde a melodia se situa no contralto, a parte A tem 8 (4+4) compassos que se repetem. O motivo melódico principal começa no sol# 5 e faz um caminho descendente de quinta até dó# 5, que demora dois compassos a percorrer. Este motivo repete-se, e depois o mesmo desenho é imitado uma quinta abaixo (de ré# 5 a sol# 4). Sobressai na *Mazurka* de Chopin um conjunto de pequenas articulações, pequenas ligaduras de duas e três notas, pequenos ornamentos, indicações regulares de *staccatos* e pausas de semicolcheia a separar motivos melódicos que a ajudam a ganhar um carácter “dançável”, apesar do tempo muito lento e perfil melancólico da melodia de *kujawiak*. Depois da introdução, a melodia não sai da voz do soprano nas três partes principais da peça. De assinalar também que, em termos dinâmicos, as indicações de Chopin vão desde *ppp* até *p*, sendo que são muito poucas as indicações de dinâmica que podemos encontrar na partitura. Esta característica estende-se às partes B e C da *Mazurka*, apesar de estas se encontrarem numa tonalidade maior. O tipo de escrita na melodia - pequenos motivos melódicos com pausas de semicolcheias, *staccatos* e acentos - mantém-se. Isto exige do executante uma grande sobriedade para que possa interpretar todos os pequenos apontamentos e adornos escritos na partitura, tão típicos deste tipo de composição e com uma dinâmica tão contida. Pelo contrário, a *Mazurka* de Pedro Blanco apresenta maior profusão de sinais dinâmicos e abrange os extremos do piano no que ao volume de som diz respeito. Também não contém as ditas pausas de semicolcheia entre os motivos melódicos, nem tão pouco indicação alguma de *staccato*. São pouco significativas as pequenas ligaduras em Pedro Blanco e os adornos rítmicos são apenas pontuais, resumindo-se galopes. Na parte B (c. 16-32) da *Mazurka* de Pedro

Blanco, em lá maior, a melodia aparece em forma de diálogo entre o soprano e o tenor. Quer pela tonalidade, quer pela menor densidade ou massa sonora, esta parte torna-se a mais ligeira de toda a peça. A parte C é a mais temperamental, atingindo os extremos de dinâmica. Começa com uma melodia de quatro compassos no tenor que obtém resposta do soprano nos quatro compassos seguintes. É composta em fá sustenido menor e a ideia de temperamento e explosão é reforçada com as oitavas no compasso 45 e depois no compasso 60, sublinhada com a indicação do autor *con alma*, indo de *ff* até *pp* em 4 compassos. Entre os compassos 60 e 64, a frase melódica começa também nas oitavas com a indicação *con alma* e levam-nos através de um arpejo executado *lentamente* até uma suspensão que é igual à suspensão inicial. A *Mazurka* termina com a repetição da parte A.

Uma curiosidade desta *Mazurka* são também as indicações do autor, cada vez que a melodia atinge um clímax, como por exemplo no c.7. A melodia chega a um lá onde está escrita a indicação de carácter *doloroso*, sendo que a descida melódica até à sensível se quer *un poco rallentando*. É difícil perceber a razão pela qual Pedro Blanco designou esta peça como *Mazurka*. Parece forçada a entrada de alguns elementos característicos daquela dança nesta peça, sendo que mais naturalmente pareceria um *intermezzo* ao estilo de Brahms ou um *nocturno* ao estilo de Chopin, tão rica é a linha melódica e tão diversificados são os *voicings* nela contidos.

A *Mazurka* em Dó menor de Manuel de Falla tem também alguns pontos de contacto com a de Pedro Blanco. A de Falla, apesar de ter sido composta meio-tom abaixo da de Chopin e da de Blanco (Dó menor) e de ter uma estrutura algo diferente e original para uma peça com o nome de *Mazurka*, está escrita num andamento quase *moderato* (*Allegretto*) e, melodicamente, é tratada na sua parte principal de forma análoga à de Chopin. A melodia suspende também no V grau, logo no primeiro compasso, não com o sinal de suspensão, mas através da duração de um compasso inteiro atribuída à nota melódica que fica suspensa. Verifica-se depois um caminho descendente de quinta até ao I grau, utilizando constantemente o motivo com o ritmo pontado. Não tem uma densidade de escrita como a *Mazurka* de Pedro Blanco, mas também não apresenta uma simplicidade de escrita comparável à da *Mazurka* de Chopin.

São três *Mazurkas* que se podem comparar quer pelo carácter melancólico comum a todas elas, quer pelo tratamento análogo da melodia do tema principal, quer pelo andamento moderado. Um pouco à margem destas três *Mazurkas*,

mas com pontos de contacto, temos a *Mazurka* de Granados em Si bemol menor, pertencente à colectânea *Escenas românticas* que contém a indicação de carácter *poco lento e com abandono*. Apesar de a tonalidade ser outra, o tratamento sonoro tem pontos de contacto, sobretudo na forma como soprano e contralto dialogam entre si, nas diversas partes da peça.

Mazurka del amor op. 12

As duas *Mazurkas* op. 12 (*del amor e del dolor*) contêm a citação em espanhol “El dolor es el primer alimento del amor” do poeta e dramaturgo belga Maurice Maeterlick (1862-1949), extraída do seu livro *O tesouro dos humildes*. Pedro Blanco terá tido contacto com este poeta através de Camille Saint-Saëns, que era um amigo comum (Vidal: 2008). São dedicadas a duas irmãs amigas do compositor, respetivamente *Mademoiselle* Olinda Ribeiro Rodriguez e *Mademoiselle* Judith Leite Rodriguez. Desconhece-se a razão que o terá levado a dedicar obras com um teor tão poético e filosófico e com uma temática tão pós-romântica a estas duas senhoras.

Apesar de conter alguns elementos rítmicos e melódicos da forma mais antiga da *Mazurka* (neste caso ao estilo *Kujawiak*), esta peça tem características muito peculiares que nos levam também neste caso a pensar num outro tipo de peça, como a Valsa ou o Nocturno. A estrutura é um pouco diferente das outras *Mazurkas*: A-B-A-C-A. As partes têm identidades bem vincadas e diferentes entre si. Depois de uma parte A de carácter *lento e expressivo*, segue-se uma parte B em que o compositor escreve a indicação *animato*. Depois de voltar à parte A com o mesmo carácter lento, segue-se uma parte C onde o piano é levado ao extremo das suas possibilidades dinâmicas, soando como uma orquestra numa secção de carácter *Animato, ben ritmado e energico*.

Nas três vezes que a parte A se repete, o compositor pede um decréscimo em termos de dinâmica, sendo a última repetição/reiteração num andamento mais lento que o inicial. A parte A desta peça é composta por dezasseis compassos, que se encontram organizados em oito mais oito. Os primeiros oito funcionam como o típico antecedente, deixando o discurso em aberto numa cadência à dominante. Os segundos oito compassos funcionam como o consequente, sendo conclusivos, porque terminam melodia e harmonia na tónica. O carácter *lento e expressivo* parece querer ser reforçado pela dinâmica *p*, pela pouca densidade e relativa imobilidade da melodia. O

acompanhamento materializa-se, nos quatro primeiros compassos, com uma nota pedal na tônica no primeiro tempo de cada compasso, a que se segue um acorde no segundo tempo e uma pausa no terceiro. Isto combinado com a melodia, que apresenta mínimas nos segundos tempos, cria uma sensação de lentidão e tensão. As duas notas da melodia têm o valor de mínima que aparecem então, a primeira é a sensível ré sustenido, e, no segundo compasso, a melodia desce para dó formando com o acompanhamento um acorde do II grau. Antes destas notas longas, aparece um galope como que a servir de lançamento à melodia principal. Quando finalmente a melodia ganha um pouco mais de movimento, fá-lo em cima de um acorde de sexta alemã que poderia servir para preparar um acorde de mi maior que aparece quatro compassos à frente, funcionando este como V grau de lá menor. O ponto de tensão é resolvido em mi menor (tonalidade original da peça), sendo que a melodia faz um caminho descendente até ao mi. Acresce ainda que o autor coloca a inscrição *tristemente* neste movimento descendente como forma de tornar mais “doloroso” o caminho até à tônica. Esta técnica de colocar um acorde de sexta alemã ou sexta napolitana, retirando-o do contexto tonal onde se insere, é algo de comum na música do Romantismo e Pós-romantismo. Há depois um ponto de passagem em sol maior que dura três compassos. Aí a melodia ganha mais mobilidade e surge dobrada em terceiras (c. 6 e 7), como que simbolicamente querendo manter uma esperança que o amor há - de chegar sem dor, mas o “equivoco” é desfeito no c. 8 com o caminho da melodia a levar-nos até ao II grau fá# sobre uma harmonia de V grau. Na segunda parte do tema A, o caminho do c. 5 ao c. 8 é mais conclusivo e leva-nos até mi menor. A parte B representará talvez a faceta menos dolorosa e mais festiva do amor. Composta em mi maior (homónima maior da tonalidade principal) tem um conjunto de características mais típicas da *Mazurka*. O tipo de acompanhamento em semínimas faz alternar as notas dobradas, normalmente quintas, com o típico baixo no primeiro tempo e acordes nos segundo e terceiro tempos. A melodia, que aparece não só no soprano, mas distribuída pelas vozes, contém ritmos pontuados, acentos e até aparece a inscrição do autor *ben ritmado*, quando no c. 26 as três vozes têm o ritmo de colcheia com ponto e semicolcheia (galope) nos três tempos. Depois de uma súbita modulação a sol sustenido maior, a melodia passa subitamente a alternar entre o soprano e o tenor sem os ritmos pontuados da *Mazurka*. Faz um caminho melódico e harmónico descendente até voltar ao tema A em *pp*. Também nesta *Mazurka* como na *Mazurka Triste*, a parte C é aquela onde os extremos dinâmicos e de massa sonora serão atingidos, nomeadamente

através de um *ff* acrescido da indicação *con entusiasmo*. Surge em sol maior, tonalidade da qual mi menor é a relativa.

Depois deste pequeno resumo, fica claro que o intérprete necessitará de alguma versatilidade imaginativa para conseguir dar um cariz doloroso ao tema principal mais lírico mas mais estático, introspetivo e filosófico, ao estilo de um Nocturno, e uma personalidade mais extrovertida, onde todas as esperanças do herói romântico num amor perfeito se revelam num estilo mais associado à *Mazurka*.

Mazurka del dolor op. 12

A estrutura desta peça é algo diferente da da anterior, na medida em que as partes B e C se encontram seguidas como uma só, alternando com uma parte A, obedecendo a uma estrutura ABCABCABCA. O carácter é-nos apresentado como *Molto moderato e malinconico* (melancólico). A melodia surge na mão esquerda, num registo intermédio, com um movimento descendente até ao registo mais grave que termina no c. 8. Esta melodia é acompanhada nos segundos e terceiros tempos na mão direita com notas dobradas para formar a harmonia. A melodia começa com anacrusa, logo parando no primeiro tempo de cada compasso, ora na sensível, ora na dominante. Isto faz com que um clima de tensão seja criado até ao c. 8, com chegada à tónica. Encontramos nesta parte A paralelos com a *Mazurka de Salon* em ré menor op. 96 de Albeniz. Aqui, a melodia é assumida pela mão esquerda, mas de uma forma mais dinâmica, com mais adornos, o que a torna um pouco menos distante das *Mazurka* de Chopin. De igual forma, a parte B encontra-se escrita na homónima maior numa e noutra *Mazurka*, sendo que na de Pedro Blanco esta parte é (no seguimento daquilo que verificámos nas outras *Mazurka*) bastante diversificada em termos de possibilidades sonoras, levando o piano a soar nos dois extremos de dinâmica. A obra de Albeniz é um pouco menos densa, com uma escrita mais regular em termos rítmicos, utilizando a tercina como figura preponderante. Na *Mazurka del dolor* existe ainda uma parte C - o que não acontece na peça de Albeniz, cuja forma é ABA- onde a tonalidade principal é de Fá# menor, contendo uma linha melódica no registo intermédio, mas desta vez na mão direita por vezes dobrada à oitava com acompanhamento na esquerda. A dor e a melancolia desta peça são-nos bem transmitidas pela forma como aparece exposto o tema principal, que é também a forma como termina a peça.

Conclusão

As *Mazurka* de Pedro Blanco contêm poucas características herdadas da tradicional *Mazurka* de Chopin mas que vale a pena resumir:

- Estrutura ternária
- Uso do compasso ternário
- Pontualmente, é usada a figura rítmica ponteada (neste caso “galope”)

Os pontos de divergência relativamente às *Mazurkas* de Chopin são os seguintes:

- Linhas melódicas longas, líricas e sentimentais, escritas em tonalidades menores, alternando com partes mais extensas e mais animadas
- A repetição motívica (rítmica ou melódica) é praticamente inexistente
- Recurso a pequenas polifonias, distribuindo a melodia pelas diferentes vozes
- Adopção de tempos lentos e moderados e tempos mais animados na mesma peça como regra
- Recurso a frases com ritmos regulares e acompanhamentos iguais.
- Recurso a uma escrita densa e orquestral, evidenciando/explorando/colocando em valor todas as possibilidades dinâmicas do piano

Observa-se uma evolução na forma de composição da *Mazurka* e naquilo que ela representa no universo musical espanhol na viragem do séc. XIX e princípio do séc. XX. O carácter de dança leve e jocosa que estas peças têm, no tempo de Chopin, é neste contexto espanhol dos discípulos de Pedrell substituído por uma forma mais séria, mais lírica e menos adornada do ponto de vista melódico e rítmico. A roupagem erudita e conotação intelectual e séria que Pedrell pretendia para este estilo de peças acaba por levar a uma transformação gradual das mesmas tendo, neste contexto e no conjunto de obras aqui apresentado, o seu culminar nas *Mazurkas* de Pedro Blanco.

5) A Valsa

5.1) Antecedentes da valsa

A Valsa é uma dança com uma história tão rica quanto antiga, tendo sido um gênero presente no legado musical dos principais compositores para piano, desde o fim do século XVIII até à primeira metade do século XX. De W. A. Mozart a Serguei Prokofieff, passando por Frédéric Chopin e por Johann Strauss, o grande compositor de valsas do século XIX, encontram-se exemplos mais ou menos numerosos daquela dança, tratados de forma mais ou menos elaborada. Este é um gênero que também foi tratado pelos nacionalistas espanhóis e, no que ao piano diz respeito, encontramos exemplos na obra de Albeniz e de Granados. Quanto a Pedro Blanco, compôs unicamente um pequeno ciclo de seis valsas, das quais se conservam apenas três, a que chamou *Jeunesse d'amour*.

A valsa surge na evolução de outras danças populares em ritmo ternário, em que o par roda sobre si mesmo, em constante movimento. Nos séculos XVI e XVII, surgem na Itália (*Volta*), Alemanha (*Weller*), na Áustria (*Ländler*), na França e na Inglaterra, danças populares que apresentam semelhanças com aquilo que iria ser a futura valsa. A designação de valsa surge em Viena, no início do século XIX, sendo a dança aí praticada nessa época sob esse título genérico recordada como “valsa vienense” (Sears, 2014). Genericamente, a valsa vienense apresentava uma divisão ternária, tendo cada compasso a duração de um segundo (ou seja, sessenta batimentos por minuto), o que a tornava numa dança bastante rápida. Tinha um apoio forte no primeiro tempo, sendo o segundo e terceiro tempos bastante mais leves. Normalmente, e do ponto de vista da estrutura formal, as valsas vienenses continham uma introdução e depois um desfile de algumas melodias acompanhadas por uma estrutura compreendendo baixo no primeiro tempo e acordes no segundo e terceiro tempos. A última parte das valsas era uma *coda* onde a primeira melodia era trabalhada de forma mais empolada. Devia ser dançada com uma proximidade física no par, bastante incomum para a época e em voltas contínuas. A partir do início do século XX, as valsas tornam-se um pouco mais lentas e mais líricas.

A *suite* tornou-se, no período barroco, uma compilação de danças que pretendiam ser eruditas, destinadas a um público aristocrata que pretendia ter uma determinada elegância e comportamento de elite. As danças do barroco eram muito mais

lentas, muito menos enérgicas, com movimentos padrão que permitiam uma grande passividade ao par, que usava luvas como forma de impedir o contacto físico. A grande transformação que a valsa veio trazer ao nível do comportamento do par foi motivo de grande crítica e contestação nas sociedades inglesa e francesa, assim que começou a ser dançada nos grandes salões destes países (Sears, 2014). Vários documentos provam esta contestação. Este artigo, que saiu em 1816 no *The Times of London*, é bem elucidativo da recepção controversa que a valsa teve nos meios sociais ingleses:

we remarked with pain that the indecent foreign dance called waltz was introduced (we believe for the first time) in the court on the friday last...it is quite sufficient to cast one's eyes on the voluptuous intertwining of the limbs and close compressor on the bodies in their dance, to see that is indeed far removed from the modest reserve which has hitherto been considered distinctive of english females. So long as this obscene display is confined to prostitutes and adulteresses we did not think it deserving of notice. But now that is attempted to be forced on the respectable classes of society by the civil examples of their superiors, we feel it a duty, to warn every parent against exposing his daughter to so fatal a contagious (Sears: 2014)

Os músicos europeus deixavam-se encantar pela magia desta nova dança que veio revolucionar a forma de estar de toda uma aristocracia social. Os grandes compositores do século XIX fizeram exercícios mais ou menos representativos da relevância que a valsa teve como dança e como género agora transcrito para piano. Beethoven ensaiou pequenas valsas ainda com o *trio*, uma reminiscência do antecedente *minueto*. A emancipação da valsa em relação ao *minueto* era uma realidade e, numa primeira fase, Schubert tem um papel importante na escrita de valsas para piano, com o seu conjunto de pequenas peças em género de valsa a que chamou *12 Valses nobles* (D. 969) e *Valses sentimentales* (D. 779) (conjunto de 34 valsas). Ambas as obras eram compostas por valsas muito curtas (dois a quatro sistemas), mas com as características da valsa bem vincadas. Schumann compõe os *Papillons* op. 2, um pouco ao estilo de Schubert - peças curtas e bem ilustrativas do que era a valsa. Encontram-se valsas para piano a solo ou a quatro mãos na produção de compositores como Grieg ou Brahms, mas sem apresentar grandes inovações no que à forma ou ao estilo diz respeito.

Um dos compositores mais importantes para a desmistificação do tabu social que se instalou nos países do centro da Europa em relação à valsa e aos seus supostos malefícios foi Frédéric Chopin, que chegou a Paris na década de vinte, depois de uma infância e adolescência passadas na sua Polónia natal. Por esta altura, a valsa era um fenómeno de popularidade na sociedade parisiense e francesa. Chopin compõe mais

de vinte peças musicais neste género. Também nas suas peças mais pequenas, podemos encontrar muitas semelhanças com as valsas de Schubert, sendo notória a influência deste último, por serem pequenos momentos musicais divertidos e extrovertidos, nomeadamente a nível da forma e da textura. No entanto, as valsas, como um todo na obra de Chopin, não obedecem a nenhum modelo específico. Se as valsas mais pequenas são miniaturas para danças, as valsas mais expandidas são autênticos poemas musicais, com a subtileza, o charme e a elegância de uma grande obra musical carregada de lirismo (Bielecki, 2003). Apesar da versatilidade, estas últimas apresentam um invulgar grau de intimismo na forma como estão escritas, o que era um conceito antagónico em relação à dança em si. Assumidamente, encontram-se na obra de Chopin dois tipos de valsa, a de salão e a de concerto. A valsa de salão é representada pelas suas valsas do tempo da juventude passado na Polónia e tem uma forma mais curta, podendo inclusivamente ser dançadas, não só pela regularidade rítmica apresentada na melodia mas também pelo padrão constante na mão esquerda de baixo no primeiro tempo e acordes (normalmente *staccato*) no segundo e no terceiro tempo. As valsas de concerto apresentam uma dimensão mais alargada, sendo pianisticamente trabalhadas com maior refinamento, através do recurso a melodias de uma riqueza lírica imprevisível e harmonias apresentadas de forma subtil, por vezes evidenciando uma escrita polifónica longe do padrão de acompanhamento que consiste na articulação de um baixo no primeiro tempo e acordes no segundo e terceiro tempos (Bielecki, 2003). Neste grupo de valsas de concerto, conjunto mais relevante do que as valsas de salão na obra de Chopin, encontramos as *Valsas* op. 18, op. 34, op. 64, op. 69 e op. 70. Apesar de nada constar nos manuscritos das valsas deste compositor, ao contrário do manuscrito das *Mazurkas*, não terão sido escritas para dançar, mas para reflexão nos salões de dança. Houve quem escrevesse que as valsas de Chopin seriam danças para a alma e não para o corpo (Guttman, 2009).

5.2) As Valsas de Pedro Blanco e de seus contemporâneos espanhóis

A valsa tem uma representação residual na obra musical dos compositores espanhóis, mas contém algumas características muito particulares que valerão a pena analisar, porque a própria estrutura do ciclo das valsas de Pedro Blanco encontra pontos de contacto com os géneros homónimos dos compositores nacionalistas. *Jeunesses*

d'amour (1905) é um ciclo de seis valsas, assim como *Seis pequeños valeses* op. 25 de Albeniz (1884). Uma outra obra sobre a qual vale a pena uma pequena análise é *Ocho valeses poeticos* (1887) de Granados que poderá ter servido de referência para a obra de Blanco.

Seis pequeños valeses é uma compilação de valsas sem um fio condutor aparente. Têm carácter diferenciado, tonalidades diferentes e mesmo a textura da melodia e do acompanhamento é diferente de valsa para valsa. Todas são peças mais ou menos curtas, com uma estrutura bastante simples e com diferenças bem vincadas entre as diversas partes que as constituem. A estrutura formal é bastante simples, com uma parte A que contém a melodia principal, que alterna ora com uma parte B onde se inclui uma melodia secundária, ora com uma parte C onde aparece uma terceira melodia diferente. Esta parte B e C aparecem sempre com a melodia da parte A entre elas, ou seja, as seis valsas apresentam uma estrutura aproximada que se resume a ABACA(BA).

Nas seis valsas, não se verifica a existência de codas, mas o regresso do material temático da parte A é idêntico ou igual ao tema inicial. As partes C das valsas nºs 3, 4, 5 e 6 têm uma tonalidade diferente da tonalidade original. Nas valsas 4, 5 e 6, esta parte C está escrita na tonalidade da subdominante da tonalidade principal da valsa. Na valsa nº 3, está escrita na relativa menor da tonalidade principal. As duas primeiras valsas não apresentam alteração de tonalidade na parte C. Os elementos melódicos e rítmicos, bem como os andamentos mais vivos indicados, poderiam indicar que estas peças se destinavam a ser executadas num qualquer salão e a poderem ser dançadas. No entanto, a preocupação de Albeniz em escrever de uma forma polifónica poderá indiciar o contrário. Em várias destas peças, encontramos quatro vozes distintas, com notas longas com a duração de um ou dois compassos no soprano, um baixo igualmente longo e as duas vozes intermédias com *voicings* harmónicos, o que as torna pianisticamente bastante complicadas de executar. Para manter o balanço da dança valsa, sublinhar a melodia e mostrar as subtilezas harmónicas do tenor e contralto, é necessária uma grande maturidade pianística. Albeniz mostra uma maturidade fora do comum, quer como compositor, quer possivelmente como pianista pois contava apenas 24 anos de idade quando esta peça foi composta e executada por ele, já no período em que regressou a Espanha e depois de ter concluído a sua formação académica com Pedrell. Esta obra do repertório de Albeniz está inserida num período em que o compositor compunha pequenas peças esteticamente semelhantes às dos grandes compositores

românticos de referência, mas onde procurava imprimir um pouco do seu cunho espanhol.

As *Ocho valsas poeticos* de Granados apresentam algumas diferenças relativamente à obra de Albeniz. Ao escrever esta obra, Granados tem a preocupação de lhe querer dar um sentido e uma sequência lógica o que faz de *Ocho valsas poeticos* uma obra a que Granados pretendeu dar um princípio e um fim, atribuindo um fio condutor aos oito números. Antes das oito valsas propriamente ditas, Granados apresenta uma abertura a que chamou prelúdio, em compasso binário, com dimensões semelhantes ou até superiores às da maioria das valsas e com a indicação de carácter *vivace molto* (ver anexo 9). No universo das valsas para piano, esta é uma inovação, desde logo pela divisão binária desta introdução a um ciclo de peças em que o compasso ternário é quase uma obrigação. Na Europa, chegou a haver um movimento musical contra os excessos da valsa vienense que ainda procurou que a valsa de dois passos em compasso binário substituísse a clássica. No entanto, a solução para os excessos desta foi encontrado com a valsa moderna com origem no fim do século XIX e que reduziu para metade o tempo da valsa vienense (Sears, 1990).

A introdução de *Ocho valsas poeticos* está na tonalidade mais usada na peça (lá maior), mas a estrutura e a textura nada têm a ver com as que podemos encontrar nas oito valsas. Era comum haver introduções antes do primeiro tema melódico das valsas ou da parte A, mas estavam incluídas na própria dança, não divergindo em nada do estilo da valsa, ou seja, o compasso, andamento e tonalidade eram o da valsa. Nas introduções das valsas para piano, havia, por vezes, pequenos motivos rítmicos e melódicos, que nos remetem para as cadências dos concertos ou partes de carácter improvisatório, mas sempre dentro da mesma métrica, carácter e tonalidade.

A primeira valsa é em lá maior, tonalidade da introdução e da conclusão da obra. Depois de uma introdução onde o virtuosismo impera, esta primeira valsa é um momento lírico de acalmia e onde o compasso ternário, característico da valsa, substitui o compasso binário da introdução. Em contraste com o *vivace molto* da introdução e como forma de reforçar esta acalmia, Granados pede um carácter *melodioso* para este primeiro número. A escrita é muito simples ao nível da textura; imperam duas linhas, uma melódica, simples, de ritmos constantes e sem grandes floreios na mão direita e uma outra na esquerda, onde o único acorde do compasso se encontra disfarçadamente distribuído pelos três tempos dos compassos (a primeira nota

corresponde ao baixo do acorde, enquanto que as notas do segundo e terceiro tempos complementam a harmonia). Esta distribuição do acompanhamento, em vez do comum baixo no primeiro tempo, e acorde no segundo e no terceiro tempo, transforma este primeiro momento num verdadeiro hino ao lirismo e à simplicidade. O nome *poetico* define bem a atmosfera desta primeira valsa. A atmosfera e o carácter vão ganhando vivacidade e energia à medida que as valsas se vão sucedendo, não deixando contudo de se poder reconhecer sempre algo de lírico e de poético em todas elas, mesmo quando a escrita requer maior virtuosismo (como no caso da última valsa). Granados sublinha o lirismo da obra ao não prolongar o virtuosismo da valsa número oito (ao jeito de uma valsa vienense), mas faz questão de finalizar a obra num ambiente introspectivo, recuperando o material da primeira valsa.

De assinalar também o cuidado na escolha do carácter no caso das primeiras valsas, indicado como: *Melodioso, Tempo de valse noble, Tempo de valse lente, Allegro humorístico*. A valsa 5 apresenta-se como *Allegretto* e a número 6 *Quasi ad libitum*, enquanto que as número 7 e 8, respectivamente *Vivo* e *Presto*, fazem lembrar os tempos da valsa vienense. O ciclo termina com a reprodução da primeira valsa.

Em relação às valsas de Albeniz, as valsas de Granados são bastante menos densas e apresentam uma textura mais simples. Normalmente, as melodias com ritmos regulares e com poucos melismas encaixam num acompanhamento simples, em contraste com a estrutura mais polifónica de Albeniz, onde os adornos na melodia e no ritmo são uma constante. A valsa de Albeniz poderia ser dançada em qualquer salão mas no caso da Valsa de Granados, e pelas suas características atrás mencionadas, remetem-nos para um papel de ouvinte e apreciador. Comum às duas obras é o facto de terem sido escritas na juventude dos dois compositores (em ambos os casos por volta dos vinte anos de idade).

Jeunesse d'amour – six valse lentes pour piano é um conjunto de seis valsas compostas em 1905, das quais apenas três chegaram até nós - a segunda, a terceira e a quinta. Como as valsas de Albeniz e as valsas de Granados, estas obras foram compostas no tempo da juventude do compositor, aos vinte e dois anos de idade, o que contribui (à semelhança do que aconteceu em *Hispania*) para que a obra seja bastante simples e algo rígida, do ponto de vista formal. Desconhece-se se as seis valsas teriam um fio condutor, como as valsas de Granados, ou se seriam uma simples compilação de peças sem aparente elo de ligação entre si, como acontece na obra de Albeniz. A originalidade de não conterem qualquer indicação de carácter assinalada pelo

autor no início de cada uma delas terá com toda a certeza a ver com o novo conceito de valsa moderna do início de século XX. Pedro Blanco dá à obra o subtítulo *Six valsees lentes pour piano*, pensando decerto no novo estilo de valsa mais lenta que começava a vigorar na Europa em substituição da valsa vienense.

Na primeira valsa, escrita em sol maior (com uma parte C em mi b maior), Pedro Blanco recupera uma tradição com mais de um século e escreve uma verdadeira introdução, curta, ao estilo de Chopin, antes de apresentar o tema A (ver anexo 10). Estruturalmente, a valsa é muito parecida com as de Albeniz e Granados, apresentando uma forma do tipo ABACA'. A progressão melódica é feita com figuras rítmicas regulares, sem floreados ou ornamentos, sobre um acompanhamento que, para uma valsa, é pouco movimentado. O padrão do acompanhamento apresenta um baixo, no primeiro e segundo tempos, e um acorde, no terceiro tempo; a melodia, na mão direita, inicia-se num movimento de graus conjuntos ascendente em que cada nota tem a duração de um compasso, num estilo de valsa lenta. O carácter global, quase poético, assemelha-se ao das valsas mais lentas de Granados. Em termos de dinâmica, predominam as *nuances* compreendidas entre *mp* e *ppp* (como nas *Mazurcas*) sendo raros os *f* ou *ff*. Este cenário remete-nos para um universo semelhante ao das valsas poéticas de Granados, apesar da inovação que representa, em A', o facto de a melodia ser reforçada com acordes.

A terceira valsa apresenta uma introdução de doze compassos, em mi menor, e logo de seguida a primeira melodia, em mi maior. De novo, o padrão ritmicamente regular da melodia (essencialmente em mínimas e semínimas), desta vez acompanhado pelo baixo (que tem a duração de um compasso), confere à valsa um carácter lírico que seria próximo da atmosfera de um nocturno, não fossem as colcheias que dão a ilusão de movimento mais rápido. A inovação na introdução revela-se na escolha de uma tonalidade diferente da tonalidade principal e pelo compasso que, apesar de ser de divisão ternária, é binário (6/8). A parte B está escrita em lá maior, mas apresenta um padrão muito idêntico ao da parte A. Já a parte C, que regressa à tonalidade principal, é a única em que aparece a textura típica de valsa, com um baixo e dois acordes no acompanhamento que nos remete para o ambiente de uma valsa. As indicações constantes de carácter *dolce*, *passionato* aliados a uma dinâmica contida e a um padrão rítmico constante que evolui essencialmente em mínimas e semínimas, fazem desta segunda valsa um hino poético ao lirismo romântico de Blanco. A quinta valsa é tratada de forma muito semelhante às duas anteriores.

Ainda que os elementos de que disponho não sejam suficientemente conclusivos, penso poder-se afirmar que esta obra é um exercício de reflexão interior dotado de uma poesia e de uma subtileza de estilo que, indo de encontro ao ambiente da obra de Granados, tem um cunho pessoal muito próprio, revelado essencialmente pela forma como as melodias com notas longas são trabalhadas pelo compositor e pela riqueza dinâmica presente.

6) A *Suite*

6.1) A *suite* e os discípulos de Pedrell

Se há um género musical que identifica o estilo nacionalista espanhol, é a *suite*, que neste país experimenta uma evolução considerável relativamente à estrutura do conjunto de danças assim denominado, estabilizado ao longo do período barroco.

Na idade média, a alta nobreza e a aristocracia tentam dar um cunho elitista a determinadas danças, extraindo-as do contexto popular para serem executadas nas cortes e nas festas da realeza. Tal separação foi feita quer através de uma recriação dessas danças com uma roupagem musical erudita, quer acrescentando às danças em si uma determinada etiqueta e um conjunto de normas e regras para poderem ser dançadas junto das classes mais altas (Borges: 2001). O conhecimento destas regras só estaria ao alcance dos mais abastados, e assim foi-se criando uma distância considerável entre determinada dança popular e a sua homónima em contexto erudito. Esta última tornou-se num espectáculo para a realeza, para a alta nobreza e para o clero, ficando fora do alcance das classes menos favorecidas.

As composições baseadas em danças populares que eram executadas nas cortes começaram a ser organizadas em sequências de danças com andamentos e métricas distintas, segundo determinadas normas, nascendo assim as *suites* instrumentais. A palavra *suite* tem origem francesa e significa série, sequência ou sucessão (Ikeda: 2011).

O género musical *suite* seria então uma sucessão de danças que se deveria dançar na íntegra, tendo um elo de ligação entre si, elo esse que obedecia a um conjunto de regras pré-estabelecidas. Uma dessas regras baseava-se no contraste e alternância entre danças rápidas e lentas. A evolução para o período barroco traz consigo uma transformação lenta do conceito de *suite* instrumental. Esta deixa de ser considerada música para dançar, passando a ser música instrumental para ser ouvida e apreciada (Ikeda: 2001).

Há vários compositores do barroco que contribuem para o desenvolvimento da *suite* e Bach é um dos compositores que mais contribui para a proliferação destas formas de composição. As *suite* inglesas e francesas e as *partita* são as obras mais emblemáticas de Bach neste estilo. As *suite* instrumentais de Bach contêm as quatro danças base já transportadas do período anterior – *Allemande*, *Courante*,

Sarabande e Giga, sendo que a estas são acrescentadas as *Bourrée, Gavotte, Passacaglia e Minueto con trio*. As *partita* representam formas mais livres de composição e sem tantas regras rígidas em relação ao alinhamento das danças e como novidade trazem os *capricho, os preâmbulo e preludio*.

Depois das *Suites* de Bach e já durante o século XIX, várias danças tradicionais europeias seguiram o mesmo caminho e transformaram-se musicalmente de forma considerável, afastando-se do género que esteve na sua origem. Algumas destas danças foram rearranjadas sem se agruparem a outras, sendo disso exemplos a *Valsa*, a *Polonaise* ou a *Mazurka*. A *Suite* instrumental continua, no entanto, a sua evolução paralela. Na Rússia, ganhou um novo significado ao ser ligada aos espectáculos de *ballet*. Os compositores das escolas nacionalistas do final do período romântico reavivaram o conceito tradicional de *Suite* instrumental, adaptando-a à realidade correspondente, trabalhando temas, canções ou danças populares de forma mais ou menos elaborada. Disso são exemplo Grieg na Noruega com *Peer Gynt*, Sibelius na Finlândia com a *Suite Karelia*, Dvorak na República Checa ou a *Suite Checa* ou Rimsky-Korsakov com a *Suite Scheherazade* na Rússia. Todas estas obras contêm elementos culturais e musicais facilmente reconhecíveis, típicos dos países a que cada um dos compositores pertence. Espanha não fugiu a esta regra, sendo o país, juntamente com a Rússia, onde o movimento musical nacionalista mais impacto teve no universo musical; a *Suite*, principalmente quando escrita para piano e para guitarra, foi um dos emblemas principais da escola nacionalista espanhola do final do século XIX.

O principal impulsionador desta corrente foi - como referi no capítulo da *Mazurka*- Felipe Pedrell, que participou na recolha e na recuperação do repertório musical polifónico espanhol do século XVI, tendo posteriormente editado os seus trabalhos em livro e divulgado a sua influência junto de um importante grupo de discípulos. A partir de 1883, Isaac Albeniz, que vê o seu talento reconhecido por Pedrell, é aconselhado por este último a compor música com um carácter assumidamente espanhol. Albeniz absorve os ensinamentos do seu mestre e resgata algumas das suas raízes musicais catalãs (Lynn: 2001). Com base neste “filão”, compõe a obra que constitui um ponto de viragem na sua forma de compor, a *Suite* espanhola

op. 47 para piano que é constituída por oito peças com nomes de cidades ou regiões de Espanha e as danças a essas cidades associadas¹⁶.

Nesta obra, são usados ritmos de dança tipicamente andaluzes, como o *flamenco* e a *malagueña*. Melodicamente, os motivos temáticos são trabalhados com modos mistos e escalas frígias. Apesar de a composição ser para piano, a textura e o tratamento que Albeniz dá à escrita instrumental faz em tudo lembrar a guitarra, que era o instrumento mais emblemático da Andaluzia. Um exemplo é a primeira peça da *suite* – *Granada* – que, logo no início, apresenta um conjunto de acordes arpejados em estilo guitarrístico.

Esta obra servirá de base a todo o restante trabalho musical de Albeniz e será utilizado como referência para todas as *suite* compostas pelos seguidores da linha de Pedrell.

Já foi mencionado, no capítulo anterior, que os compositores do movimento nacionalista espanhol recuperaram a *Mazurka*, dando-lhe uma cunhagem muito própria, assente na mistura de características estilísticas e formais que estiveram na génese da adaptação daquela dança, com elementos típicos da música e cultura espanhola, principalmente da região da Andaluzia. No entanto, o tipo de composição que mais contribuiu para a difusão europeia e mundial da música espanhola romântica e nacionalista, neste final de século, foi sem dúvida o género *suite* e as pequenas peças para piano e orquestra dos compositores pertencentes àquele movimento, que eram capazes de representar não só danças típicas das diversas províncias espanholas, mas também recriar através da música cenas da vida quotidiana ou de forma musicalmente erudita as tradições musicais, folclóricas e culturais daquele país.

Uma abordagem da obra musical de Pedro Blanco implica, por isso, um olhar atento para a vertente nacionalista da sua linguagem musical, consentânea com as suas origens e com os ensinamentos do seu professor e mentor Felipe Pedrell, da sua grande referência pianística Isaac Albeniz e das suas partilhas ideológicas e musicais com Manuel de Falla e Enrique Granados.

Do pequeno legado musical de Pedro Blanco, uma percentagem significativa de obras evidencia de forma bem vincada esta vertente nacionalista, com alusões a cidades, cenas ou tradições culturais de Espanha. A totalidade das obras

¹⁶ Nos títulos das peças em questão, o nome da cidade ou região aparece em primeiro lugar, seguido do nome da dança correspondente.

pertencentes a esta estética influenciada por Pedrell é composta já depois de 1910, sete anos depois de Pedro Blanco ter fixado residência na cidade do Porto. Abaixo indico a relação de peças onde esta vertente está mais vincada e respectivo ano de composição.

- Op. 2 *Guitarra mia (Canción Española)* antes de 1915 - para canto e piano
- Op. 3 *Ojos Negros y Mi Querer (Canciones Españolas extraviadas)* - antes de 1915 - para canto e piano
- Op. 4 *Suite Hispania* (1910) - para piano
- Op. 7 *Romance y Zambra Andaluza* (1915) - para violino e piano
- Op. 8 *Añoranzas - Suite Española para Gran Orquesta* (1915) - para orquestra
- Op. 10 - *Galanías - Imágenes de España* (1916) - para piano
- Op. 16 - *Castilla - Cuatro Impressiones - Cuatro Imágenes de España* (1920) - para piano

A análise e reflexão que farei terão o seu enfoque nas peças para piano solo, sem contudo ignorar as necessárias alusões às obras escritas para piano e outros instrumentos e à obra para orquestra.

A primeira grande obra para piano solo de Pedro Blanco que pode ser inserida estilisticamente no contexto do nacionalismo espanhol é a *suite Hispania*. As outras duas - *Galanias* e *Castilla* - são consideradas como compilações de peças com um tema comum que, apesar de conterem ritmos dançáveis tipicamente espanhóis, não se assumem como *suite*. Em relação aos seus contemporâneos, e simultaneamente referências musicais, oriundos da escola de Pedrell, Albeniz completa uma das suas mais emblemáticas obras neste género, a *Suite Iberia*, em 1909 e em 1911, Granados completa a *suite Goyescas*. A *suite* foi um género comum aos mais destacados discípulos de Pedrell.

O panorama dos espectáculos musicais, em Espanha, desde o século XVIII até meados do século XIX, tinha sido dominado pelos géneros e compositores franceses e italianos, o que provocou o desaparecimento quase completo do teatro lírico espanhol, que apresentava uma grande riqueza estilística nas suas raízes. O movimento nacionalista espanhol surge a partir de 1830 - começando a desenvolver-se depois da guerra pela independência em Espanha que aconteceu entre os anos de 1808 e de 1814 - e, numa primeira fase, insurgia-se culturalmente contra o monopólio musical franco-italiano. No início da segunda metade do século XIX, a recuperação do teatro lírico espanhol e em especial do género musical mais característico de Espanha – a *zarzuela*, volta a fazer parte do universo dos circuitos das salas de espectáculo. A *zarzuela* era

uma espécie de teatro musical com textos e poemas populares, que tratavam assuntos do quotidiano espanhol de forma humorística, intercalando momentos cantados ou dançados (Hollfelder: 1999, 383). A *zarzuela romântica* - assim foi chamada esta recuperação das *zarzuela* -, volta a fazer parte do universo dos circuitos das salas de espectáculo. A *zarzuela* era uma espécie de teatro musical com textos e poemas populares, que retratavam cenas do quotidiano espanhol de forma humorística e que eram intercalados com pequenos interlúdios musicais que poderiam ser cantados ou dançados (Hollfelder, 1999, 383). A *zarzuela romântica* para além das características da *zarzuela* tradicional, integra nos seus espectáculos as danças populares espanholas mais famosas como o *bolero*, o *fandango*, a *granadiana*, a *malagueña*, a *seguidilla*, a *sevillana* ou o *sapateado*, o que contribuía para o enriquecimento destes espectáculos e para uma cada vez maior procura por parte da população ao mesmo tempo que se tornava um género preferido de outros compositores (Hollfelder, 1999, 383).

Paralelamente a este ressurgimento da *zarzuela*, outro género musical começa a ganhar terreno depois de 1850, a *tonadilla*; originalmente, era um *intermezzo* musical italiano para voz e piano, que se transforma numa espécie de versão encurtada de uma ópera que integra também as danças atrás mencionadas (Hollfelder, 1999, 383).

Estes espectáculos começaram a ter cada vez maior visibilidade na Europa, e as danças tradicionais despertaram o interesse e a curiosidade de compositores europeus, a ponto de muitos deles utilizarem elementos melódicos, rítmicos desta tradição nas suas composições mais emblemáticas. Alguns exemplos disso são os de Schumann – *Spanisches Liederspiel op. 74* (1849), Liszt – *Rapsódia Espanhola* (1863), Hugo Wolf – *Spanisches Liederbuch* (1891), Debussy- *Iberia – La puerta del vino e La soirée dans Grenade* (1903), Bizet – *Carmen* (1875), Ravel – *L'Heure espagnole* (1907) e *Boléro* (1928) ou Rimski Korsakov – *Capriccio Espanhol op. 34* (1887) (Hollfelder: 1999, 383).

Também na música instrumental, esta foi uma época profícua, havendo vários profissionais de renome que se distinguiram na execução de variadíssimos instrumentos como Pablo Sarasate no violino, Francisco Tarrega um exímio guitarrista e mais tarde, Pablo Casals no violoncelo, que contribuíram em muito para esta difusão de um novo marco na música erudita mundial com origem nas tradições espanholas. De todos os discípulos de Pedrell, três distinguiram-se e são reconhecidos pela generalidade das enciclopédias musicais como os representantes mais emblemáticos das ideias do seu mestre nas suas obras para piano, Isaac Albeniz, Enrique Granados e Manuel de Falla. É

intrigante o facto da maioria destas enciclopédias pianísticas e dicionários de música nem sequer mencionarem o nome de Pedro Blanco, quando se referem aos discípulos de Pedrell ou aos compositores do movimento espanhol do final de século XIX, princípio do século XX. Pelo seu curto período de vida e/ou por ter passado grande parte dela na cidade do Porto, são muito poucas as menções em manuais de compositores de piano, apesar de todas as características contidas nos trabalhos dos três compositores acima citados se poderem encontrar na obra de Pedro Blanco.

O final do século XIX é caracterizado pela procura da originalidade e da autenticidade, no seguimento do culto da individualidade no artista romântico. Juntou-se a isto a corrente das estéticas nacionalistas, que permite a recuperação de várias danças e músicas tradicionais dos diversos países europeus. A música atingiu um grau extremo na complexidade de texturas e experimentalismos ao nível do som, através da introdução de novas técnicas empregues no trabalho da melodia e da harmonia. Granados, Albeniz e Falla compuseram a sua música assente nos ideais filosóficos e musicais do período que lhes antecedeu, mas aproveitam os novos elementos da tradição musical espanhola entretanto recuperada e deram-lhe um carácter muito próprio. Essas características peculiares são bem visíveis nos trabalhos pianísticos de todos eles, apesar da base que esteve na origem dos mesmos e os seus pontos de interesse divergirem consideravelmente e das personalidades dos compositores serem completamente distintas. Toda a sua obra pianística teve como base elementos da cultura e da música tradicional espanhola, mas cada um deles dá uma ênfase especial à música, paisagem ou cenas da sua região, província natal ou da sua cidade ou província favoritas.

Espanha é um país único, no que às suas tradições culturais diz respeito. A sua música tradicional representa uma invulgar síntese da tradição musical judaica, arábica e cristã, devido à história das ocupações do território espanhol. A música é dotada de um carácter de quase improvisado, características modais e com uma dinâmica rítmica invejável. Tamanha riqueza provocou curiosidade e o interesse dos compositores, músicos e musicólogos do fim do século XIX. O uso na música espanhola de ramificações musicais com alguns subterfúgios melódicos, harmónicos, rítmicos e métricos tão típicos de cada uma das culturas atrás enunciadas está na origem de várias danças regionais. A Espanha tem mais de mil coreografias para músicas populares (Lynn, 1990, 3).

Albeniz e Granados

Como já foi referido, nas suas composições com vertente mais nacionalista, Pedro Blanco recebe influência de Albeniz, Granados e Falla. As diferenças entre estes três representantes da escola de Pedrell são bastantes e, porque algumas das características de cada um dos compositores se reflectem na música de Pedro Blanco, vale a pena uma pequena análise da obra musical de cada um daqueles em separado.

Isaac Albeniz nasce na Catalunha no ano de 1860 e cedo se distingue pela sua invulgar aptidão para o piano, tendo o seu talento sido comparado a W. A. Mozart. Contudo, o seu temperamento impaciente e irreverente faz com que, por várias vezes, encete fugas de casa. Numa dessas fugas, e viajando de forma clandestina num cargueiro foi até à América do Sul. Permaneceu por uma temporada na Argentina a tocar piano em bares e tabernas, de lá viajou para Cuba e mais tarde para os Estados Unidos, regressando de seguida para a Europa. Já neste continente, fez uma primeira formação pianística de curta duração em Bruxelas, voltando pouco tempo depois ao seu país natal, mais concretamente a Madrid, onde começou a ter aulas de composição com Pedrell, que lhe abriu os horizontes para aquele que seria o seu verdadeiro caminho para a arte: extrair do piano a vida, os contrastes, a cor, o ritmo e a alma de Espanha (Lynn, 1990, 17).

Albeniz tomou como inspiração a tradição musical andaluza, que se caracterizava por tudo o que a guitarra representava naquela região e pelas melodias baseadas em escalas modais (cfr. forte influência do norte de África), mas também as influências de Liszt, e de representantes emblemáticos do impressionismo francês como Ravel, Debussy ou Dukas, com quem privou e estabeleceu fortes laços de amizade no tempo que passou em Paris. Esta harmoniosa convivência entre as duas vertentes estéticas distintas concedeu à sua música de um arrojo invulgar para a época, chegando mesmo a ser denominada de vanguardista e experimentalista, por alguns musicólogos e críticos musicais de então (Lynn, 1990, 6)

As viagens de Albeniz trouxeram-lhe uma grande vivência e exposição a diversos contextos musicais. Especialmente as suas longas jornadas por território espanhol, tornam-no um profundo admirador da música tradicional espanhola das diferentes regiões, mas cria especial empatia com a cultura andaluza. A sua passagem por Granada, que denominou a “arca de tesouros” da música andaluza (Lynn, 1990), foi

marcante, e a cultura daquela cidade despertou a sua particular atenção. O olhar muito particular de Albeniz sobre Granada encontra-se bem descrito nesta passagem de uma carta para um amigo “[...] lo que me interessa es el sol tozudo que sollea las calles angostas de Granada, essa capital maometana - si eso pudiera hacerse musica [...]” (Lynn, 1990, 12). A envolvimento expressa nesta descrição carregada de emoção de Granada, e o sentimento que lhe corresponde são seguramente extensíveis a outras cidades, que constaram do périplo que serviu de inspiração para a escrita da *Suite Iberia*.

Como já referi, uma das estratégias para o reforço da identidade da música de Espanha, era o uso de efeitos e texturas tipicamente guitarrísticos na composição de obras musicais para outros instrumentos. O emprego de técnicas tão características da guitarra como o uso de notas repetidas ou acordes arpejados - muitas vezes usados para representar as notas das cordas soltas - é um recurso bastante utilizado na *suite iberia*. Outra das técnicas utilizadas no tratamento da frase melódica era o uso do modo frígio e do tetracorde (mi, fá, sol, lá) com algumas alterações, bem como a escala de tons inteiros ou escala hexáfona (Liao, 2007, 5). Uma característica quase obrigatória na escrita destes compositores era o uso de elementos rítmicos, melódicos ou harmónicos, presentes nas danças das várias províncias espanholas como o *fandango* ou o *flamenco*.

Iberia é um conjunto de doze imagens representativas de cidades de Espanha - a maior parte na Andaluzia - por onde Albeniz terá passado e retido os elementos paisagísticos e tradicionais que posteriormente procurou recriar na sua música. Os elementos descritos no parágrafo anterior encontram-se bem representados na *Suite Iberia*, que é seguramente a obra de maior envergadura do compositor. Esta compilação de imagens e danças em forma de *Suite* está dividida em quatro cadernos:

Caderno 1 (1906):

1. *Evocacion*
2. *El Puerto*
3. *El Corpus en Sevilla*

Caderno 2 (1906):

4. *Rondeña*
5. *Almeria*
6. *Triana*

Caderno 3 (1907):

7. *El Albaicin*

8. *El Polo*

9. *Lavapiés*

Caderno 4 (1908):

10. *Málaga*

11. *Jerez*

12. *Eritaña*

A intenção de Albeniz, ao escrever a *suite*, conforme o excerto da carta acima transcrito, era o de retratar musicalmente cenas vividas pelo compositor pertencentes ao quotidiano de cada um destes lugares e acrescentar-lhe o elemento rítmico e melódico dançável, que caracterizava cada um. Além disto, o seu cunho pessoal é particular, porque faz com que traços característicos do impressionismo francês e do pianismo rapsódico de Liszt se juntem pontualmente aos elementos típicos das danças espanholas, fazendo desta *suite* uma obra sem paralelo na história da música. Esta junção tão peculiar destas correntes estéticas é o condimento que promove esta *suite* a ter-se tornado, dentro do género, uma obra de referência.

Aparentemente, Granados parece ter tido um conjunto de influências muito similar a Albeniz. Foi também discípulo de Pedrell, teve igualmente contacto com os impressionistas franceses e com Liszt. Teve também uma amizade com Diaghilev - um empresário do mundo das artes e um dos fundadores do ballet russo - e foi influenciado pela filosofia e a cultura russa da época, tão estreitamente relacionadas com o chamado Grupo dos cinco. Diaghilev terá tentado com que Granados transformasse *Goyescas* num bailado ou numa ópera (Lynn, 1990, 8). Alguns dos seus primeiros trabalhos são representações puras de danças andaluzas. O contacto entre Granados e Albeniz era regular e a amizade era forte. A influência musical e humana terá sido mútua, sendo que a admiração entre os dois era algo assinalável. Granados visitou Albeniz, poucos dias antes da sua morte, e, a pedido deste, terá tocado duas peças. Completou a última obra que Albeniz deixou incompleta, *Azulejos*, a pedido do compositor (Lynn, 1990, 9).

Granados encontra a sua inspiração no elitismo urbanista de Castilla, fascinando-o a urbe social e cultural madrilenas. É fortemente influenciado pelos ambientes típicos daqueles cenários, transpondo-os para a sua música. O efeito que Castilla e Madrid tiveram sobre Granados foi comparável ao que Andaluzia e Granada tiveram na música de Albeniz. O refinamento da sua educação privilegiada permitiu-lhe

desenvolver apetências e gostos noutras áreas do domínio artístico, como sendo a pintura. Esta paixão pela arte centrou-se na obra e na pessoa de Francisco Goya (1746-1828), ao mesmo tempo que ele próprio desenvolvia o seu talento naquela área. Goya pintava sobretudo cenas do quotidiano espanhol e da cidade de Castilla e que reflectiam o estilo de vida da aristocracia na sua época. Granados tentou transportar para a música a visão de Goya da sociedade, e o resultado foi a *suite* para piano *Goyescas*. A ideia de reproduzir musicalmente a arte visual não era algo de inovador. Já em 1874, Modest Mussorgsky tinha composto a sua obra mais célebre, *Quadros de uma exposição*, baseada numa exposição de vários pintores russos numa galeria que o compositor terá visitado. Mais do que reproduzir a ideia de um ou mais quadros, Granados tentou, através de *Goyescas*, retratar a concepção de sociedade que Goya transmitia através da pintura, mas que na realidade estava muito para além do que se encontrava reproduzido nas telas. Esta ideia terá sido a fonte de inspiração para Granados aquando da composição de *Goyescas*. O subtítulo da obra é *Los majos enamorados*.

A obra diverge de *Iberia*, começando essa divergência a fazer-se sentir no título que é dado a cada uma das seis peças da *suite*:

- . *Los Requeiebros*
- . *Coloquio en La Reja*
- . *El Fandango de Candil*
- . *Quejas, o la Maja y el Ruisenor*
- . *El Amor Y La Muerte (Balada)*
- . *Epilogo: Serenata del Espectro*
- . *El Pelele: Escena Goyesca*¹⁷

A forma descritiva e quase poética como o compositor intitula cada uma das peças remete o ouvinte para os cenários idealizados pelo autor. Como em *Iberia*, vários recursos utilizados por Granados, indicam uma forte evocação da guitarra, e o compositor chega até a complementar a sua intenção de reportar o ouvinte a um universo guitarrístico andaluz através de indicações como a que surge no final da *Serenata de Espectro* em que Granados escreve “le Spectre disparaît pinçant les cordes de sa guitare”. O efeito das seis notas - que representam as notas das seis cordas soltas da guitarra- e o *staccato* transportam o ouvinte para o cenário de uma real serenata. O

¹⁷ *El pelele: Escena Goyesca* é muitas vezes apresentada, erroneamente, como fazendo parte da *Suite Goyescas*

espírito madrileno da época de Goya parece estar bem representado nesta obra e marca uma inovação, não apenas pela reprodução musical e pianística da visão do quotidiano em tela de Goya, mas também pelas inovações musicais nela contidas. Jose Saboya descreve a estética de Granados de uma forma eloquente: “(...) todo ello realza un hispanismo estetico de buena ley, cuyas fuentes no se remontan a la musica arabe medieval, sino a la musica madrileña imperante...por eso es el majismo y no el orientalismo la cualidad predominate en muchas de sus obras (...)” (Lynn, 1990, 34).

A personalidade de Granados influenciou também, naturalmente, a sua forma de compor. Era uma pessoa introvertida, um dotado de um romantismo e de uma sensibilidade invulgar, características que se repercutem na música que escreve. A sua obra musical pianística é revivalista, inspirando-se em Chopin e em Liszt. As suas linhas melódicas são líricas, longas e quentes, no sentido poético do termo e, de todos os discípulos de Pedrell, é aquele que, apesar das influências motívicas espanholas, apresenta a escrita musical mais romântica. Apesar de *Goyescas* nos permitir apenas imaginar o conjunto de cenas que estiveram na origem da sua elaboração, a transformação desta *suite* em ópera permite ao ouvinte ter uma ideia mais concreta de todas as imagens quotidianas contidas na obra para piano.

O estilo pianístico de Granados, apesar de impregnado com elementos da cultura tradicional espanhola, é bem menos arrojado que o estilo de Albeniz. Como já referido, Granados encontrou motivos de inspiração no estilo refinado, elitista e culto da sociedade, o que combinado com a sua personalidade romântica, introvertida, introspectiva e reflexiva, resulta numa escrita cuidada, refinada e bastante minuciosa e conservadora. Estas características são aparentes mesmo nas peças mais curtas, em que o autor faz questão de não esconder a sua vertente musical mais inspirado no romantismo, dando-lhes títulos elucidativos como *Escenas Romanticas*, *Escenas Poeticas*, *Valsas Poeticas*. A influência de Chopin na obra de Granados é evidente e podemos observá-la nas suas melodias líricas e longas, que apresentam semelhanças tanto na condução da melodia como na textura do acompanhamento (Lynn, 1990, 37).

Tanto Albeniz como Granados utilizam alguns recursos lisztianos nas suas obras mais longas para piano, resultado da admiração que ambos tinham por ele. São exemplo disso o constante uso de artifícios técnicos quase improvisatórios de uma grande densidade de textura. Apesar do contacto de ambos com os compositores franceses que estão na origem do movimento impressionista, a música de Albeniz tem presente de forma mais vincada, as características daquela corrente estética,

justificando-se tal pela influência exercida por Ravel, Debussy, Fauré ou Dukas com quem Albeniz mantinha laços de amizade. Apesar de não ser uma obra impressionista, a *Suite Iberia* apresenta algumas características típicas daquele movimento como a presença ao longo das peças da escala de tons inteiros ou elementos típicos na articulação.

Manuel de Falla

Nesta abordagem aos três compositores mais emblemáticos da escola de Pedrell, optei por abordar em último lugar a figura de Manuel de Falla por este ser o mais novo dos três e por entender que sofreu uma considerável influência de Granados e Albeniz. A personalidade e a música deste último, em particular, é objecto da mais profunda admiração por parte Manuel de Falla. Começa os seus estudos de piano com a sua mãe, que também era pianista e, no final da década de noventa, muda-se para Madrid, onde se torna aluno de composição de Pedrell. Graças aos ensinamentos deste, desenvolve interesse especial pelo *flamenco* da Andaluzia, cuja influência pode ser sentida no seu trabalho inicial. Em 1907, parte para Paris, aconselhado por Joaquín Turina, onde toma contacto com Debussy, Ravel e Dukas. Neste trabalho, optei por abordar a obra *Cuatro Piezas Españolas* por entender que se enquadra no quadro estilístico das obras dos outros dois compositores já mencionadas.

A obra começou a ser composta em Madrid em 1906 e foi concluída em Paris em 1909; é dedicada a Isaac Albeniz, que morreu no ano de publicação da *suite*. É uma obra importante no contexto da produção musical e pianística de Manuel de Falla, porque marca a transição de uma escrita de cariz romântico para uma escrita onde o modalismo e os recursos rítmicos das danças andaluzas tomam conta do estilo do compositor (Liao: 2007, vii). As *Cuatro Piezas Españolas* representam cenas típicas da vida e das paisagens de Espanha, e têm por títulos:

.Aragonesa

.Cubana

.Montañesa

.Andaluza

Sobre a obra, Falla escreveu o seguinte: “(...) a minha ideia principal, ao inserir estes componentes, é expressar musicalmente a alma e a atmosfera de cada uma das regiões através dos títulos (...)” (Liao: 2007, 2). A través do ritmo, das linhas melódicas originais

e da ornamentação elaborada, evoca a alma espanhola. O tratamento diferenciado do tetracorde mi, fá, sol. Lá/si, dó, ré, mi (forma diatónica do modo frígio), para mi, fá, sol#, lá/ si, do ré#, mi (modo arábico e normalmente usado na Andaluzia) ou mi, fá#, sol,lá#/si, dó, ré#, mi (tetracorde cigano e arábico) é uma das características presentes na obra (Liao: 2007, 6).

Falla era um multifacetado artista com talento para diversas artes como a literatura, a pintura e a música, mais concretamente composição e piano. Esta obra é a que mais se assemelha ao estilo de Albeniz pelo constante uso das melodias com influências arábicas suportadas por uma base harmónica modal acima descrita e que tantas vezes Albeniz usa.

6.2) As *suite* de Pedro Blanco

O olhar mais atento sobre todas as *suite* atrás enunciadas dá-nos a entender que aquele género é trabalhado de uma forma bastante particular pelos discípulos de Pedrell, distanciando-se significativamente das suas origens, e criando uma identidade muito própria e emblemática da música e da arte do final de século XIX em Espanha. Como vimos, mais do que uma sucessão de danças, a *suite* do nacionalismo espanhol é uma reprodução musical de imagens, paisagens, textos, poesias ou cenas típicas da vida quotidiana espanhola devidamente identificáveis pela presença de elementos rítmicos e melódicos característicos da cultura da província ou região a que a cena/dança se refere. Pedro Blanco, como os outros três compositores, sofre a influência das teorias de Pedrell, e também da música composta por Albeniz. As três *suites* de Pedro Blanco acompanham a sua evolução enquanto compositor e pessoa, já que foram compostas em diferentes períodos da sua vida e da evolução da sua estética musical, *Hispania* em 1910, *Gallanias* em 1916 e *Castilla*, que terá sido composta em 1919 e editada a título póstumo em 1920.

Hispania

É uma das suas primeiras obras enquanto compositor e foi escrita em 1910. Uma característica desta obra é a preocupação de Pedro Blanco em manter uma estrutura formal muito rígida em cada um dos andamentos da *suite*. Estes remetem-nos para o cenário de uma *suite* barroca:

.Preludio

.Capricho

.Intermedio

.Serenata

.Rapsodia

Pedro Blanco utiliza alguns recursos já acima mencionados e que constam das obras dos três compositores já citados. Um desses recursos é o caso da escrita de inspiração guitarrística em quase todos os andamentos desta *suite*. Apesar de ser uma obra da juventude, e de denotar pouca liberdade estilística e formal, foi amplamente elogiada por colegas, por personalidades distintas do universo musical e pela crítica, como se pode verificar neste excerto de uma carta de Vianna da Motta ao compositor em 17 de Julho de 1914:

Agradeço-lhe penhorado o seu nobilíssimo elogio, o seu interessante artigo e as suas lindas composições que só recebi ontem. Gostei sobretudo da série *Hispania* que é cheia de vida e de carácter. É uma campanha meritória a que vossa excelência está fazendo para tornar conhecidos entre si os artistas espanhóis e portugueses. (Carta de Vianna da Motta a Pedro Blanco de 17 de Julho de 1914)

Hispania contém uma alusão directa à música nacionalista espanhola, transcrita para o piano, sem contudo haver uma preocupação profunda em elaborar uma escrita ajustada ao instrumento. Com excepção do último número da *suite*, todos os outros - *Preludio, Capricho, Intermedio e Serenata* - transportam-nos para um universo de danças tipicamente andaluzas ou para o cancionero guitarrístico popular daquela região. A mão esquerda - ou o acompanhamento da melodia – apresenta elementos típicos de uma escrita musical para guitarra.

No *Preludio*, o compositor utiliza na mão direita as notas repetidas como um artefacto guitarrístico; na medida em que este elemento surge em simultâneo com a articulação da melodia principal na mesma mão. A melodia em questão é composta no modo frígio transposto para ré, numa parte A com a duração de quarenta e oito compassos. Muda depois para uma tonalidade maior - mi bemol maior - na parte B, igualmente com quarenta e oito compassos; nessa parte, a nota que repete constantemente regressa, mas a sua execução é facilitada pela mudança de registo do acompanhamento, que está escrito uma oitava abaixo e só pode ser executado pela mão esquerda (ver anexo 11). Repete-se a parte A, com os mesmos quarenta e oito

compassos. A - c.1 ao c. 48, B - c. 48 ao 96 e A - c. 96 ao c. 144. Por aqui se percebe a extrema rigidez formal já mencionada. Outros dos recursos guitarrísticos são os acordes arpejados que surgem ao longo das quatro peças.

Nestas, assistimos à reprodução de três danças típicas da Andaluzia - *Sevillana*, *Jota Aragonesa* e *Petenera* (um género de dança *Flamenco*) (Guibert, 2007, 12). Aos compassos de subdivisão ternária (6/8, 3/4, 3/8) estão associados os motivos rítmicos e melódicos típicos de cada uma das danças enunciadas. O *Capricho* e a *Serenata* são *Sevillanas*, bastando atender ao ritmo base e a variação rítmica tradicional desta dança está sempre presente na mão esquerda. Já o *Intermedio* é uma *Petenera Aragonesa*, (ver anexo 12) o que está patente na estrutura formal rítmica da peça, alternando o 6/8 e o 3/4 conforme a estrutura de divisão rítmica que está na base desta dança, elementos que está relacionado com a métrica das palavras e o uso de determinadas expressões idiomáticas espanholas.

A última peça desta *Suite - Rapsodia* - é sem dúvida a mais pianística de todas as cinco, relevando uma preocupação expressa de explorar o piano, através de uma variada paleta de recursos técnicos e de textura que são utilizados no sentido de valorizar o potencial do instrumento. Para além da polifonia empregue ao longo da peça, quando aparece uma melodia que deva sobressair, vem no seguimento de uma sequência de oitavas ou de uma sequência de acordes. As passagens virtuosísticas de semicolcheias na mão direita, acompanhando melodias que estão oitavadas na mão esquerda, são também recursos pianísticos pouco utilizados na época.

De todas as peças, é ainda aquela que menos rigidez apresenta na sua estrutura formal. Mantendo embora o carácter rapsódico baseado em danças andaluzes que desfilam ao longo da peça, requer um grau considerável de virtuosismo pianístico. Neste sentido, destaco o início, onde uma densidade pianística evocadora da música orquestral se expressa numa sequência de acordes (ver anexo 10). As passagens em escalas de terceiras, que vão aparecendo ao longo da peça, e principalmente o final apoteótico e grandioso com um contraponto a lembrar uma invenção de Bach em oitavas nas duas mãos num andamento vivo, tornam-se extremamente difíceis de executar.

Esta é talvez a obra mais “espanhola” de Pedro Blanco. Muito possivelmente influenciado por *Iberia* ou pelos ensinamentos ainda bastante recentes de Pedrell, obra tem algo de académico, expresso no rigor estrutural da quase totalidade das peças e na reprodução bastante fiel dos padrões característicos das danças

escolhidas, mas não deixa de testemunhar de um sentido inovador por parte do compositor, como é possível observar na *Rapsodia*.

Castilla

Resolvi terminar este curto comentário crítico às *suite* de Pedro Blanco com *Castilla*, por ter sido a sua última obra e por representar uma evolução estilística do compositor quando compõe ao estilo nacionalista espanhol. O prefácio é escrito por Felipe Pedrell e este, depois de no início do texto tecer os maiores elogios à música e principalmente à personalidade de Blanco, opta por dar a conhecer a verdadeira intenção do autor, transcrevendo uma carta pessoal que o seu ex - aluno lhe endereçara a referir a sua *suite*

“Trato de dar a esos pequeños cuadros el sabor, el color, la atmósfera, en fin, de mi región natal, con la cual adquirieran, a mi ver, aspecto y ambiente popular, como ocurre, por ejemplo, con el principio del cuarto número y, quizá, en todo ese cuadro, inspirado en la vida maragata. La melodía del primer número tiene el sabor de una de esas canciones melancólicas que los gañanes de Castilla cantan a la hora vespertina, cuando recogen sus ganados para reunirse a comer el rancho. El segundo tiene una frase lenta, que es una verdadera nana, o canción de cuna, que me acostumbraba a cantar mi pobre madre, cuando yo era pequeñito. El número tres es verdaderamente un paisaje con el fondo gris, desolador, de la meseta castellana y la aridez sombría y monótona de su ambiente.”

A obra foi editada já a título póstumo e não partilha a intenção de *Hispania*, de reproduzir danças tradicionais espanholas ao piano, tendo antes como objectivo a evocação do nacionalismo e do bairrismo leonês. Mais do que um desfile de ritmos de coreografias tipicamente leonesas, *Castilla* é uma descrição de paisagens, cenas quotidianas e melodias da cidade onde cresceu, León.

- I. *Tonada de Gañanes*
- II. *Nana Leonesa*
- III. *La llanura gris*
- IV. *La fiesta maragata*

A evolução de *hispania* para esta obra mais tardia é evidente. Apesar da alusão aos motivos típicos da sua terra natal acontecer de forma evidente, não só através dos títulos que dá a cada uma das peças, mas também pelo conteúdo musical de pendor nacionalista, aquela é sentida de forma menos expansiva e evidente do que na primeira

suite do autor. A escrita é menos densa e muito mais poética e intimista do que em *Hispania*. Há a preocupação explorar a imensidão tímbrica do piano apresentando o compositor alguns recursos pouco explorados até então como por exemplo no final de *Nana Leonesa* em que o compositor pretende recriar um efeito sonoro pouco comum através da exploração dos harmónicos depois de tocado um acorde escrevendo a indicação: *Esos harmónicos deben ser producidos bajando la tecla sin sonar la nota escrita y observando exactamente el pedal* (ver anexo). Com excepção da última peça, *fiesta maragata*, em que o ritmo de *fiesta* é evidenciado ao longo da peça através do recurso a um jogo rítmico bastante dinâmico e a um jogo de articulação alternando entre o *staccato* e o *legato*, todas as outras peças têm um carácter introspectivo, intelectual e mais afastado da cultura popular do que os títulos querem fazer crer. Importa referir que *Maragateria* é uma comarca, ou um condado, situada província de León; sendo culturalmente bastante rica, tem um dialecto próprio, ainda hoje em dia esteja em vias de extinção, tem um instrumento típico que se chama *chifla* ou flauta maragata. Ainda hoje, as festas maragatas acontecem e têm a dança e o folclore como principais tradições culturais assentes em melodias com aquele instrumento. A última peça da *suite* terá nascido do contacto que Pedro Blanco teve com aquelas festividades.

Em *Tonada de Gañanes*, Pedro Blanco evidencia grande preocupação na busca de uma sonoridade própria, através do reforço da melodia pelo tenor e um tipo de escrita bastante polifónica. Encontra-se na tonalidade de fá sustenido menor, que tem a conotação de obscuridade. A parte central da forma, B, encontra-se em fá sustenido maior ; aí, uma melodia em estilo de recitativo é acompanhada de forma muito pausada por acordes em *pp*. *Tonada* é um género musical com origem folclórica; não se destina a ser dançado, mas assenta o seu fundamento no texto. É típico das Astúrias e é ainda hoje praticado no norte de León.

Nana Leonesa, que Pedro Blanco recorda como uma canção de embalar cantada por sua mãe. Esta segunda peça da *Suite* apresenta um carácter semelhante ao de um Nocturno de Chopin, sendo que, os recursos técnicos e tímbricos usados por Pedro Blanco apresentam também muitos pontos de contacto com as obras do seu conterrâneo Enrique Granados. Determinadas passagens do Nocturno em ré bemol maior op. 9 n° 2 de Chopin apresentam textura e ambiente semelhante, nomeadamente a mão esquerda. Analogamente, a *suite goyescas* contém nas suas peças características principalmente no que ao lirismo diz respeito, que se enquadram no

mesmo estilo de *nana leonesa* como por exemplo a forma como o compositor trabalha a melodia na *Quejas o la Maya y el Ruiseñor*.

A terceira peça deste ciclo, *La llanura gris* (a planície cinza), tem o título mais poético do conjunto. Os silêncios e as longas pausas sentidas ao longo desta terceira peça, em conjunto com os acordes em dinâmicas com intensidade moderada, transportam o ouvinte para o ambiente monótono e melancólico. Verificam-se importantes semelhanças com o Preludio *Des pas sur la neige*, escrito por Debussy em 1909-1910.

7) O concerto para piano op. 15 em Si menor

7.1) Considerações prévias

O concerto para piano e orquestra op. 15 em si menor é provavelmente a obra pianística de Pedro Blanco que terá granjeado maior notoriedade, não só pela sua grandiosidade, expressa numa textura particularmente densa (devido ao elevado número dos instrumentos da orquestra, cujas intervenções são geridas de forma brilhante). A obra terá sido inspirado num poema do dramaturgo e poeta Gregorio Martinez Sierra (1881-1947) (Costa, 231) abordando o pessimismo, uma temática de eleição entre os artistas espanhóis do final de século XIX das mais diversas áreas. Uma das características do concerto é grau de dificuldade técnica a que a execução pianística é elevada, comparável à dos concertos para piano românticos de Grieg, Brahms, Chopin e Schumann ou românticos tardios como os de Tchaikowsky, e Rachmaninoff.

A obra foi concluída em Janeiro de 1918 e dedicada a Elisa Baptista de Sousa Pedroso, uma iminente pianista portuguesa que, para além da sua carreira enquanto pianista, teve um importante papel como difusora da música em Portugal, organizando concertos que incluíam obras de alguns dos compositores de maior relevo a nível mundial e instrumentistas de renome no panorama internacional, criando para o efeito diversas associações que tinham também por objectivo incentivar jovens promessas portuguesas a prosseguir os seus estudos musicais além-fronteiras. Pedro Blanco teria uma admiração imensa pela pianista e escreveu um artigo sobre a pianista para a revista musical hispano americana em 31-03-1917 expressando todo o respeito e consideração.

Não encontramos, nem Portugal nem em Espanha, concertos para piano e orquestra no início do século XX. Em Portugal Luis de Freitas Branco compôs a *Balada para piano e orquestra* em 1917, também dedicada a Elisa de Sousa Pedroso, a pedido de quem foi composta. Curiosamente, trata-se também de uma obra que se enquadra num contexto do romantismo tardio, baseada parcialmente em elementos populares.

Manuel de Falla compôs, em 1915, *Noches en los jardines de España* para piano e orquestra, mas a obra não emprega a forma-sonata e não se enquadra propriamente no género concerto para piano e orquestra. Começou por ser um conjunto de três nocturnos que depois foram adaptados para piano e orquestra, funcionando como

um conjunto de três peças que descrevem outros tantos jardins de Espanha. Esteticamente, esta composição de Manuel de Falla é uma obra que se insere na corrente do nacionalismo espanhol com influências dos impressionistas Ravel e Debussy.

A obra de Pedro Blanco difere das duas obras atrás enunciadas ao ser assumida por Pedro Blanco, desde a sua génese, como um verdadeiro concerto para piano e orquestra, com todas as prerrogativas de uma obra com solista, que pretende elevar o piano a um nível de grandiosidade, relevando todo o seu potencial dinâmico.

Esteticamente, o concerto pertence a uma corrente completamente diferente daquela em se insere a obra de Falla. O tratamento harmónico e melódico tem muitas semelhanças com os grandes concertos para piano e orquestra românticos já referidos, não deixando este concerto de apresentar algumas características que são muito particulares. Pelo que atrás escrevi, por aquilo que irei mostrar nos próximos pontos e tendo em atenção a altura em que foi composta, penso ser justo considerar esta obra inovadora sob certos aspectos e um marco inovador na história da música ibérica para piano.

No prefácio da edição do concerto do Festival de Música Espanhola de León, JFV, que fez um trabalho de investigação muito cuidado sobre o concerto, apresenta algumas informações que vale a pena ter em consideração. Existem cinco versões manuscritas do concerto, mas as duas últimas estão datadas já depois da morte de Pedro Blanco. Todas elas serviram de base para as duas versões editadas e actualmente disponíveis através do FMEL. A primeira a ser editada e publicada, depois de devidamente revista em 2008 (ano a seguir ao festival dedicado a Pedro Blanco) foi a partitura geral. A segunda versão a ser editada e publicada foi a versão para dois pianos, em 2009. As partes separadas de cada um dos instrumentos de orquestra não foram ainda publicadas. Aquando da minha execução, foram-me cedidas por empréstimo as partes de orquestra em cópia do manuscrito, devidamente editada informaticamente e carimbada pelo FMEL.

Os cinco manuscritos que serviram de base têm a seguinte ordem cronológica:

- Versão I, datada de 11/12/1917 – manuscrito da redução para dois pianos; cópia de José Gomes da Silva¹⁸

- Versão II, datada de 07/01/1918 – manuscrito da partitura de orquestra com piano – cópia de Pedro Blanco

- Versão III, datada de 23/01/1918 – manuscrito da partitura de orquestra com piano – cópia de José Gomes da Silva

- Versão IV, de Setembro de 1919 – manuscrito da redução para dois pianos; cópia de José Gomes da Silva

- Versão V datada de 17/05/1920 – manuscrito da partitura da orquestra com piano; cópia de Américo Ferreira da Costa¹⁹

Parece-me pertinente focar algumas questões específicas relativamente a estas versões já indicadas por JFV, mas reforçadas aqui com o objectivo de deixar pistas para futuros trabalhos de investigação sobre o assunto:

- Presume-se que a autoria da redução para dois pianos é do próprio compositor, mas este é um aspecto que não pôde ser confirmado.

- A única versão autógrafa (manuscrita pelo próprio compositor) é a versão II.

- A versão III, copiada por José Gomes da Silva, aparece dezasseis dias depois da versão II, com algumas alterações substanciais relativamente a esta última, como seja o aparecimento ou desaparecimento pontual de intervenções de instrumentos de orquestra, o que poderá indiciar que Pedro Blanco terá tido a ocasião de executar a versão II com alguma orquestra, e que posteriormente terá procedido a correcções.

- As versões IV e V, datadas depois da morte de Pedro Blanco, parecem ter sido escritas com o objectivo de clarificar a escrita em relação às outras versões; em particular, pequenas correcções de notas pouco claras nas partes de piano e de orquestra podem indiciar que algum pianista(s) terá(ão) executado o concerto alguns anos depois da morte do compositor.

O Concerto foi estreado a 7 de Abril de 1918, no Porto, com a Orquestra Sinfónica do Porto dirigida por Raimundo de Macedo na Sala Jardim da Trindade e tendo como solista o próprio compositor. É curioso que depois desta apresentação, e não tendo conhecimento de outras, apesar de admitir que possa ter sido

¹⁸ José Gomes da Silva foi copista, músico da Guarda Nacional Republicana, amigo pessoal de Pedro Blanco e que com ele colaborou na revisão de algumas partituras.

¹⁹ Américo Gomes da Silva, copista e músico da Guarda Nacional Republicana.

executado em mais ocasiões, se tivesse que esperar quase um século até que JFV voltasse a executá-lo em León, no auditório Ciudad de León a 25 de Março de 2007 com a Orquestra Sinfónica Ciudad de León dirigida por Dorel Murgu. Posterior ao Concerto de JFV, 89 anos depois da estreia, tenho apenas conhecimento de mais duas apresentações do concerto, tendo eu sido solista e ambas com a Orquestra Sinfónica do CMP dirigida pelo maestro Fernando Marinho. Os concertos tiveram lugar a 15 de Junho de 2013, no Coliseu do Porto, integrado na semana cultural do CMP e a 20 de Junho de 2014, no Auditório Ciudad de León, integrado no Festival de Música Española de León. Num futuro próximo, tentarei gravar a minha versão do concerto em CD e espero ter despertado ou poder despertar a curiosidade de colegas de profissão para que esta obra.

7.2) A evolução do concerto de tecla barroco até ao concerto para piano do romantismo tardio

Pela especificidade do concerto para piano de Pedro Blanco, interessa fazer um resumo da evolução dos concertos solistas. Historicamente, o concerto para instrumento solista e orquestra surge no período barroco, sendo que neste período ficaram célebres os concertos para cravo de Johann Sebastian Bach. Estes eram acompanhados por uma orquestra de cordas, dirigida pelo próprio intérprete solista; a textura, maioritariamente polifónica, baseava-se em motivos melódicos e rítmicos curtos, apresentados entre instrumento solista e orquestra em que o próprio intérprete solista dirigia a orquestra.

Com a transição para o período clássico, desenvolve-se o género sonata, associado à forma-sonata. O concerto solista torna-se formalmente numa ramificação da sonata instrumental, sendo genericamente uma espécie de sonata ou sinfonia, mas que na sua génese difere daquelas pela preponderância dada ao instrumento solista. O período clássico da história da música traz consigo um florescimento do concerto solista, deixando este de ser interpretado nas cortes e igrejas para passar a ser interpretado nas salas de concerto. No que diz respeito aos concertos para piano e orquestra, destacam-se as obras nesse género de Mozart, Haydn e Beethoven. A inovação relativamente ao concerto do Barroco encontra-se sobretudo ao nível da orquestração, particularmente na junção de sopros - normalmente oboés e trompas-, às cordas da orquestra que acompanha o solista. O compositor, que na maioria

das vezes era também o intérprete solista e dirigia em simultâneo a orquestra, podia mostrar como idealizava a sua música, embora seja mais comum a orquestra ser dirigida por um maestro convidado.

A textura polifónica é substituída por frases musicais longas providas de um sentido lírico, num estilo monofónico, e assentes numa estrutura harmónica. A cadência é introduzida concerto (podia ou não ser improvisada) mas onde o intérprete mostrava todo o seu potencial técnico, musical e criativo. A introdução de dinâmicas na partitura do piano é uma novidade, sendo consequência da substituição do cravo pelo novo instrumento que, mecanicamente, oferecia a possibilidade de realizar mudanças progressivas de intensidade, ao invés do cravo, onde as possibilidades tímbricas compensavam as limitações a nível da dinâmica. O potencial dinâmico reduzido do instrumento da época – *pianoforte* - obrigava os compositores a terem o cuidado de não colocarem o solista e o *tutti* orquestral a tocar em simultâneo, mas sim em diálogo constante. A cadência servia para o solista sobressair enquanto intérprete. Um *f* do piano ouvia-se, quando muito, juntamente com um *p* do *tutti*. A orquestra era normalmente reduzida, sendo composta por seis primeiros e seis segundos violinos, quatro violas, três violoncelos, três contrabaixos, duas trompas e dois oboés (Badura Skoda, 1957, p.46).

A evolução do *pianoforte*, enquanto instrumento, e a transição para o piano moderno no período romântico, permitiram alargar o leque das possibilidades dinâmicas e da estrutura de composição do concerto com instrumento solista e orquestra. A filosofia inerente à actividade artística e ao estatuto social do intérprete também sofre uma transformação assinalável. O concerto para solista e orquestra representa o novo sentido do ser humano na sociedade, passando a ser contemplado como portador de sentimentos e provido de individualidade e personalidade própria; neste contexto, as emoções passam a representar uma parte importante do desenvolvimento individual e social. Na verdade, o intérprete deixa de ser visto como um elemento transmissor de uma representação abstracta de um sentimento religioso e/ou amoroso e passa a ser contemplado também, enquanto artista, como um ser cujas emoções devem ter um peso nas suas interpretações. A representação do intérprete passa então também a ser encarada de acordo com a atitude emocional e o mundo interior do indivíduo (Chiantore, 2001, 91).

Outra diferença assinalável nos concertos para solista e orquestra compostos no século XIX é a emancipação relativamente a géneros formais a que o classicismo obrigava. Os compositores compõem os concertos sem excessiva

preocupação com esquemas formais rígidos, como nos concertos clássicos de Mozart e de Haydn. Esta ruptura foi iniciada por Beethoven e posteriormente houve vários exemplos de pequenos ensaios de concertos que, por contrariarem regras elementares da forma sonata, se transformam em obras concertantes para piano e orquestra. Apesar desta liberdade, a generalidade dos compositores de referência do século XIX, independentemente da respectiva ideologia estética, deixam no seu legado musical um grande concerto para solista e orquestra. De Chopin a Rachmaninoff (este também pertencente ao séx. XX), esses compositores consagraram uma parte do seu talento musical a compor concertos e o resultado é que, apesar da estrutura formal definida, cada concerto ou grupo de concertos por eles escrito denota uma identidade e uma ideologia singulares (Butall, 1970, 3).

As melodias do Romantismo são, em primeiro lugar, influenciadas pelo desenvolvimento da ópera italiana e da importância que o lirismo passa a ter na música. De facto, a melodia passa a retratar a emoção exacerbada do cantor romântico, vertida muitas vezes numa estrutura irregular. Na música instrumental, as melodias tentam transpor estas características, mas ganham muito no carácter intimista e são normalmente reflexo de emoções pessoais do compositor. Apresentam, por isso, uma estrutura bastante menos regular que as melodias do classicismo, visto que o compositor tem uma maior preocupação em representar os seus sentimentos profundos do que em manter-se fiel a uma estrutura formal previamente concebida (Stanley, 1980, 141). Não evolui tanto em progressões por graus conjuntos, mas evidencia alguma imprevisibilidade na sua direcção. Harmonicamente, as melodias assentam em progressões bastante mais complexas, dado o alargamento do espectro harmónico durante todo este período (Butall, 1970, 4). De facto, a harmonia do Romantismo pretende alargar a representação dos diversos estados emocionais. A harmonia tonal é alargada pelo uso de notas alteradas ou acrescentadas aos acordes usados até então. Isto origina o aparecimento dos acordes diminutos, de sétima, de nona, de décima primeira, de décima terceira, e justifica a importância fundamental de que se revestem os acordes de sexta (Stanley, 1980, 143).

Na segunda metade do século XIX, e por oposição à hegemonia da música instrumental alemã, começam a surgir um pouco por toda a Europa movimentos nacionalistas que identificam as tradições musicais dos respectivos países, não perdendo algumas das ideias que serviram de base aos ideais musicais e filosóficos do Romantismo. O nacionalismo revela-se com maior ênfase na música erudita, na parte

final do século XIX. Devido à sua origem elitista e formal, o concerto para piano não permite mostrar a típica expressão da música nacional, mas os concertos de compositores como Grieg, Dvorak ou Tchaikowsky reflectem as origens destes compositores sem terem que utilizar temas da música popular dos países como recurso musical.

O primeiro andamento do concerto de Grieg foi composto como uma peça independente e apresentado aos editores como uma fantasia para piano e orquestra. Foi prontamente rejeitada e, mais tarde, Grieg acrescentou-lhe dois andamentos, fez algumas alterações no primeiro andamento e transformou a peça num grande concerto que se tornou numa referência no repertório pianístico.

Os motivos temáticos destas obras permitem identificar de forma vincada o nacionalismo destas composições. Um exemplo bastante representativo é a obra de Falla *Noches en los Jardines de España*, muitas vezes confundida com um Concerto para piano e orquestra, mas bem ilustrativa da cultura andaluza e que utiliza recursos harmónicos e melódicos típicos daquela província de Espanha.

Generalizar as características do Romantismo torna-se, por isso, uma tarefa particularmente complexa, havendo contudo alguns pontos de contacto na maioria dos concertos. Uma das características comuns aos concertos de piano e orquestra dessa época era a utilização de tonalidades menores. Desde que o piano moderno substituiu o *pianoforte* como instrumento de tecla de referência, são pouquíssimos os concertos escritos em tonalidades maiores. Dos grandes concertos de referência deste século XIX, apenas o concerto nº 2 de Brahms, composto em 1881, se encontra numa tonalidade maior (em si bemol maior). Todos os concertos, sem excepção, procuram a emancipação do solista da orquestra.

Pedro Blanco utiliza alguns dos recursos atrás descritos no seu Concerto para piano op. 15. Utiliza a tonalidade de Si menor, à qual Bach deu uma conotação religiosa e introspectiva.

A despreocupação formal que Pedro Blanco teve na composição deste concerto faz com que o segundo e o terceiro andamentos do mesmo possam funcionar como peças soltas dentro do todo que é o concerto. Estes dois andamentos têm características formais e musicais muito próprias, que o fazem divergir do esquema comum no concerto solista. Pedro Blanco mistura vários elementos musicais distintos, de variadíssimas fontes, e, apesar da estética romântica inerente ao concerto, as raízes espanholas e a escola de Pedrell não são esquecidas nesta obra. Para além da forma

muito peculiar - sobre a qual me debruçarei mais à frente - do segundo andamento, este *dialogo sentimental* apresenta uma melodia confiada ao piano, no segundo tema (c. 26 até ao c. 42), que, em conjunto com uma harmonia tratada ritmicamente de forma tipicamente espanhola, nos remete para um ambiente andaluz, fazendo lembrar *Guitarra mia*, para canto e piano, do mesmo autor.

The image displays three systems of musical notation for the second movement of the Concerto in A minor. The first system starts at measure 26 and ends at measure 31. The second system starts at measure 32 and ends at measure 36. The third system starts at measure 37 and ends at measure 42, with a 'rit. molto' marking above the final measures. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustração 7: Concerto em si menor (2º and) - c. 26 a c. 42. Fonte: FMEL: 2008

Quanto ao terceiro andamento, divide-se em três partes completamente distintas e que poderiam ser quase três peças soltas, com um formato mais curto, para piano e orquestra. Encontramos assim uma primeira parte, onde se expõe o tema dramático no piano acompanhado da orquestra; uma segunda parte, composta por um coral na homónima maior da tonalidade principal do concerto, fazendo lembrar os corais de César Franck, primeiramente apresentada pelo piano e depois na orquestra; e, por fim, a grandiosa terceira parte em que os temas se misturam entre si e o piano assume o papel de orquestra sinfónica através de uma massa densa de acordes.

7.3) Concerto em Si menor de Pedro Blanco – Análise e Contextualização

O que pretendo abordar neste ponto não é o resultado de uma reflexão demasiadamente exaustiva e detalhada do concerto, mas sim do cuidado de aprofundar algumas características que entendo serem particulares e que contribuem para que esta obra seja um marco importante na história da música em Portugal. Pretendo identificar, discutir e analisar questões relativas à orquestração do concerto, à estrutura formal do primeiro andamento e a outros aspectos relevantes que podem influir na interpretação da obra. A extensão alargada do concerto permitiria a realização de um estudo exaustivo sobre cada um dos pontos acima referidos, mas não é esse o objectivo final deste trabalho.

Referi, no ponto anterior, algumas características gerais que identificam o concerto para piano e orquestra de Pedro Blanco como um concerto romântico. Como já foi dito, o concerto foi terminado por Pedro Blanco em Janeiro de 1918. Este início de século foi particularmente rico em termos da dinâmica cultural e musical das salas de concerto mais emblemáticas da cidade do Porto, onde se terão ouvido algumas das obras musicais instrumentais e vocais mais representativas do Romantismo e Pós-Romantismo. É muito provável que Pedro Blanco tenha assistido a alguns destes concertos e que se tenha sentido influenciado pela audição de tão distintas, variadas e grandiosas obras.

7.3.1) A instrumentação

A primeira característica peculiar deste concerto, que vale a pena analisar com algum detalhe, é a sua instrumentação. A originalidade e a inovação trazidas por Pedro Blanco são notórias no contexto dos concertos para piano. Analisei a instrumentação de dez obras de referência neste género escritas ao longo do século XIX e início do século XX, que possam ter influenciado a forma de compor de Pedro Blanco. O quadro que se encontra na página seguinte sintetiza o número de instrumentos que compõem a orquestra, devidamente dividido por naipes, no conjunto dos diversos concertos para piano compostos ao longo do século XIX aqui em análise.

| | Fl. Transv. | Flautim | Oboés | Clarinetes | Fagotes | Trompas | Trompetes | Trombones | Trombone Bx. | Tuba | Harpa |
|--|-------------|---------|----------------|------------|---------|---------|--------------------|-----------|--------------|------|-------|
| Chopin- Concerto em mi menor (1830) | 2 | | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 | | | | |
| Schumann Concerto em lá menor (1845) | 2 | | 2 | 2 | 2 | 2 | | 2 | | | |
| Liszt Concerto nº 1 em Mi b M (1849) | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | | |
| Grieg Concerto em Lá menor (1868) | 2 | | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 | 2 | 1 | | |
| Tchaikowsky Concerto nº 1 em Si b menor(1875) | 2 | | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 | 2 | 1 | | |
| Albeniz Concerto fantástico em la menor (1878) * | 2 | | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 | | 1 | |
| Brahms Concerto nº 2 em Si B Maior (1881) | 2 | | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 3 | | 1 | |
| C. Franck Variações sinfónicas Si menor (1885) | 2 | | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 | | | | |
| Rachmaninoff concerto nº 2 (Dó menor) 1891 | 2 | | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 | 3 | | 1 | |
| Falla <i>Noches en los jardines de España</i> (1915) | 2 | 1 | 1 corne inglês | 2 | 2 | 4 | 2 | 3 | | 1 | 1 |
| P. Blanco Concerto em Si menor (1918) | 2 | 1 | 2 | 2 | 2 | 4 | 2 trp +2 cornetins | 3 | | 1 | |

*apesar da orquestração do Concerto Fantástico op. 78 ter sido realizada por Tomás Breton e não por Albeniz, considerei este concerto como referência para Pedro Blanco, na medida em que este era um confesso admirador de Albeniz e grande amigo pessoal de Tomás Breton e o mesmo contem elementos que poderão ter sido referência para Pedro Blanco

Analisando o quadro, percebe-se que o naipe das cordas não consta. É uma opção minha, porque todos eles contêm cordas na formação clássica ou seja, primeiros violinos, segundos violinos, violas d'arco, violoncelos, contrabaixos. Optei também por não pôr a percussão, já que uma vez mais todos eles têm timbales e, em alguns casos, o naipe vem reforçado com outros instrumentos como o triângulo, os pratos, ou o bombo, exemplos nos concertos de Pedro Blanco e Rachmaninoff. Interessa observar a evolução e a variação nos sopros.

É importante constatar que, à medida que o século XIX vai avançando, aumenta de forma lenta e gradual o número de instrumentos de sopro utilizados nos concertos para piano. Uma das particularidades deste concerto de Pedro Blanco é a sua orquestração original ter um elevado número de elementos não encontrado em nenhum dos outros concertos para piano. A gestão cuidada e equilibrada que Pedro Blanco faz desta considerável variedade instrumental dá a entender ao ouvinte que o que pretende não é uma massa sonora demasiadamente densa e com dinâmicas entre *f* e *ff*. Na verdade, o piano e a orquestra raramente se enfrentam, privilegiando o compositor o diálogo tímbrico entre solista e orquestra. Esta especificidade da orquestração, na procura do timbre ideal, apresenta pormenores como a introdução de dois cornetins no concerto, que dobram ou substituem por vezes o papel dos dois trompetes. O cornetim tem características tímbricas que tornam o seu som mais doce, mais poético, menos penetrante que o do trompete. Surgiu por volta de 1820, derivando, inicialmente, da família da trompa, e é pouco utilizado nas obras orquestrais do século XX. Berlioz usa o cornetim para alguns apontamentos esporádicos na *Sinfonia Fantástica*, mas não tenho conhecimento de outras peças orquestrais de referência em que o cornetim tenha sido usado. No que diz respeito ao trompete, a utilização daquele instrumento é igualmente cuidada nesta obra de Pedro Blanco. As intervenções dos trompetes em registo agudo, onde aquele instrumento atinge um volume de som invulgarmente elevado, são quase nulas. Na maior parte das vezes, ele toca no registo médio com dinâmicas abaixo do *f*, ou numa frequência de dinâmica um pouco mais elevada, mas utilizando uma das surdinas, como no caso do primeiro andamento.

A intervenção dos metais na obra é pensada de forma a não abrir demasiado o espectro do som e assim abafar o piano ou os outros instrumentos da

orquestra. A introdução do cornetim, neste naipe, só pode ser compreendida como forma de tornar ainda mais peculiar o resultado final do concerto.

Com exceção de dois momentos no primeiro andamento – do c. 489 até ao c. 496 e do c. 600 até ao c. 625 (fim do andamento), de um momento no segundo andamento – do c. 132 até c. 136 e no final do terceiro andamento (final do concerto) raramente se encontram o piano e o *tutti*, porque nem nesses momentos a orquestra toca completa, com o instrumento solista.

Estes quatro momentos juntos representam no total cerca de um minuto de música do concerto, cuja duração total é de aproximadamente quarenta minutos. Quer isto dizer que a forma equilibrada e cuidada que Pedro Blanco utiliza para gerir o diálogo entre orquestra e solista é feita no resto do concerto. A pretensão de Pedro Blanco era, como já dito acima, utilizar a quantidade e particularidade dos instrumentos, e assim assegurar uma variedade tímbrica tão abrangente, quão possível, para que fosse suficiente para representar o que o compositor tinha imaginado para cada um dos momentos do concerto

The image shows a page of a musical score for the final of the 3rd movement of Concerto op. 15, marked 'Maestoso'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The instruments listed on the left include Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoons I and II, Trumpets I, II, and III, Trombones I, II, and III, Tuba, Timpani, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Maestoso' and the dynamics are 'ff'. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

Ilustração 8 Concerto op. 15 - final do 3º andamento (maestoso)

A forma como se inicia o concerto, com o tema do pessimismo num registo grave e soturno bem propício a que as trompas mostrem o seu timbre baço e sombrio, dá lugar a um oboé que entoa duas oitavas acima a melodia lírica, melancólica e introspectiva da segunda parte deste grupo temático, escrito na tonalidade principal do concerto. Já o segundo tema, numa tessitura mais aguda, faz com que o *tutti* das madeiras e das cordas evidencie todo o dramatismo melódico que lhe está subjacente.

Na segunda exposição, o piano executa o tema do pessimismo que tinha sido utilizado pelas trompas.

The image displays a page of a musical score for Piano and Voice, covering measures 104 to 133. The score is organized into six systems, each separated by a double bar line. The first system (measures 104-107) is for the Piano (Pno.) and is marked 'Maestoso'. The second system (measures 108-115) continues the piano accompaniment. The third system (measures 116-121) features a 'poco rall.' instruction. The fourth system (measures 122-127) includes a vocal line (Tce II) and piano accompaniment, with the instruction 'a tempo apr.'. The fifth system (measures 128-132) continues the piano accompaniment. The sixth system (measures 133) concludes the piano accompaniment. The page number '11' is centered at the bottom of the score.

Ilustração 9 Concerto op. 15 (1º andamento) - exposição do piano

Concierto en si menor

Para piano con acompañamiento de orquesta

Pedro Blanco

I - La tragedia del pesimismo

Maestoso (♩ = 66)

Flautas I y II
Flautas III (Flautín)
Cobres I y II
Clarinets en Si I y II
Fagotes I y II
Trompas en Fa I y II
Trompas en Si I y II
Cornetas en Si I y II
Trombones I, II, III
Tuba
Tambor
Percusión
Piano
Violines I y II
Violas
Violoncellos
Contrabajos (nota pedale)

Maestoso (♩ = 66)

© Julia Elisa Franco Vidal. Ediciones Festival de Música Española de León - Asociación Musical Orquesta Ibérica, 2008

Ilustração 10 Concerto op. 15: início do concerto - orquestra

O recurso utilizado por Pedro Blanco, ao invés de oitavar das notas num registo grave, foi precisamente completar os acordes subentendidos nesta melodia e pô-los num registo agudo do piano. A consequência desta mudança de registo é a perda de um lado escuro e sombrio e o ganho de um dramatismo quase desesperado. Este drama pessimista em dezasseis compassos dá lugar, na segunda parte do grupo temático, ao tema lírico e melancólico que, na exposição da orquestra, foi executado pelo oboé e que o piano mantém no mesmo registo. É assim menos complicado conservar a característica mais baça e lírica do oboé. A outra grande diferença vem na forma como Pedro Blanco expõe o segundo tema no piano. Se, na exposição orquestral, o segundo tema é confiado, numa primeira fase, às cordas e madeiras em *tutti*, quando ele surge no piano define-se por uma só voz acompanhada pela harmonia, arpejada de forma bastante regular e lenta, reportando-nos para um cenário onde um cantor, se faz acompanhar da sua guitarra.

No entanto, há uma diferença substancial, que é a extensão deste segundo tema na segunda exposição. No piano, este tema tem o dobro da extensão (oito compassos na exposição da orquestra e dezasseis compassos na exposição do piano), apresentando um tratamento dinâmico diferenciado. Nos oito primeiros compassos, em que reproduz por inteiro o que as cordas fizeram, usa-se uma dinâmica de *p*, correspondente a uma única linha melódica. Na extensão do tema, Pedro Blanco usa um recurso diferente, utilizando acordes em *f*, como que querendo imitar o *tutti* das cordas da orquestra, e vindo a terminar novamente em *p*, como na exposição orquestral. É um dos momentos mais belos do Concerto, que permite ao solista mostrar todo o potencial frásico do piano enquanto instrumento.

26 *espressivo*

B. I, II *p subito*

Tpo I, II *sf*

Vln. I *p subito*

Vln. II *p subito*

Vla. *p subito*

Vcl. *f*

Cb. *sf pp subito*

Ilustração 11 segundo parte do primeiro grupo temático na exposição da orquestra

Ilustração 12 segunda parte do primeiro grupo temático - piano

O segundo andamento é um bastante mais introspectivo, apesar do momento grandiloquente já mencionado. Neste andamento, é alternada a intervenção das cordas num registo médio grave em *p*, com arcos longos e melódicos, com as diferentes possibilidades tímbricas das madeiras, utilizadas para realçar o lirismo dos diferentes temas existentes no andamento. Os dois recursos são utilizados em diálogo com o piano, criando momentos de pura magia, tão rico é o jogo de cores daí resultante. Torna-se extremamente difícil para o pianista conseguir reproduzir ou imitar um leque tímbrico e frásico tão alargado.

O terceiro andamento é aquele onde um pouco do jogo de cores do segundo andamento e do carácter sombrio e ao mesmo tempo grandioso do primeiro andamento se misturam de forma faseada. No princípio e no fim do andamento, Pedro

Blanco utiliza uma importante massa sonora, assente em intervenções regulares dos metais e do *tutti* das cordas, juntamente com o piano, cuja escrita apresenta motivos caracterizados por acordes densos; já no coral que se encontra a meio do andamento é explorada a diversidade de timbres das madeiras, através do recurso individualizado aos diferentes instrumentos da família, dentro de uma dinâmica constante.

7.3.2) Particularidades da estrutura formal do concerto

Pedro Blanco opta por fazer uma primeira exposição na orquestra que funciona quase como uma abertura para depois repetir a exposição no piano. Este artefacto da dupla exposição não é uma novidade no universo dos concertos para piano, mas quando o tema é exposto pela orquestra toma uma dimensão invulgarmente extensa, funcionando como uma abertura de orquestra, o que é pouco comum nos concertos para solista e orquestra do período romântico.

Centrando-me na parte de piano, o primeiro andamento apresenta um primeiro grupo temático que começa no c. 104 e dura até ao c. 137. Os dois temas distinguem-se pelos motivos melódico-rítmicos diferenciados. O primeiro inicia-se no c. 104 e termina no c. 121 e o segundo começa no c. 122 e dura até ao c. 137. É curiosa a distinção entre um teor mais orquestral, mais dramático, mais sombrio na escrita pianística e que dá depois lugar a um carácter mais lírico e mais dinâmico e introspectivo no segundo tema deste primeiro grupo temático. Na primeira parte, recria-se no piano o tema do pessimismo que esteve na abertura da exposição orquestral interpretado pelas trompas. No piano, este motivo ganha uma outra dimensão tímbrica dado o registo do piano, onde este tema é exposto até quatro oitavas acima do registo das trompas e, enquanto nas trompas uma única linha melódica apresenta o tema, no piano este é apresentado numa massa de acordes e o tema do pessimismo é apresentado nos extremos dos acordes. O carácter não é tão sombrio, baixo ou pesado como apresentado nas trompas, mas, sem perder o carácter pessimista, ganha uma dimensão mais dramática, desesperada, penetrante, característica proporcionada pela tal massa de acordes num registo agudo. É um pessimismo melancólico e introspectivo nas trompas que dá lugar a um pessimismo desesperado e penetrante no piano.

Esta sequência de acordes dá origem a um movimento ascendente sobre um arpejo de si menor, com notas de passagem, de carácter quase improvisado e

cadencial nos compassos 105 e 107. Esta entrada do piano tem algumas semelhanças de carácter com obras de referência pianística, como o *Scherzo* nº 1, em si menor, de Chopin ou, no que ao universo dos concertos para piano diz respeito, o Concerto em lá menor de Grieg, quer pelo movimento melódico descendente do tema principal, quer pelo movimento em forma de arpejo ao estilo improvisatório que conduz ao motivo que lhe sucede.



Ilustração 13 Início do concerto em lá menor de Grieg op. 76

A segunda parte deste primeiro tema apresenta uma melodia cujo tratamento que é tratada de forma diferente na exposição do piano. O ponto de chegada é o c. 122, altura em que começa o segundo tema do primeiro grupo temático. O segundo grupo temático contém uma primeira parte, que vai do c. 122 até ao c. 130, em que o piano imita o oboé reiterando a linha melódica exposta no princípio do concerto. Do c. 130 ao c. 137, Pedro Blanco procura condensar as cordas da primeira parte numa sequência de oitavas que, por vezes, se completam com vozes intermédias.

O tratamento que é dado ao segundo tema é bastante original. Para além de se encontrar numa tonalidade menor (mi menor) uma quarta acima da tonalidade original, algo muito pouco comum, a forma como este tema é desenvolvido no piano merece ser analisada. Na primeira exposição, o segundo tema tem a duração de oito compassos e aparece no *tutti* de cordas e madeiras, reforçado harmonicamente pelas trompas em *ff* nos quatro primeiros compassos. Nos quatro compassos seguintes, a conclusão desta ideia é dada por fagotes e flautas em *pp*. Quando este mesmo tema é exposto no piano no c. 181, a melodia encontra-se num registo bastante mais grave (duas oitavas abaixo), que aparece acompanhada de mão esquerda com um movimento rítmico muito constante (semicolcheias) com as notas dos acordes e que vem na sequência do compasso anterior. A dinâmica indicada é *p*, ao contrário da exposição

orquestral em que aparecia *ff*. Este movimento regular e sereno, quer da melodia, quer do acompanhamento, tem uma falsa conclusão no c. 189.

Pelo contrário, Pedro Blanco decide prolongar o tema na parte de piano-uma pequena variação - acrescentando oito compassos à sua duração original. Nos primeiros quatro compassos, o registo da melodia sobe uma quarta e a escrita torna-se um pouco mais densa, ora com oitavas, ora com acordes; a dinâmica passa a ser a mesma em que a orquestra expôs previamente este tema, ou seja, *ff*. Nos quatro últimos compassos desta secção, verifica-se um movimento cadencial, havendo um regresso à tonalidade inicial deste segundo tema e à dinâmica da conclusão da orquestra, *pp*. Nesta parte B do segundo tema, Pedro Blanco parece querer imitar o que a orquestra fez aquando da primeira exposição, seja através da dinâmica, seja através da escrita.

No concerto, optei por basear a minha interpretação num princípio de exagero das dinâmicas escritas. No que diz respeito ao segundo tema e em particular na sua primeira parte que caracterizo como bastante introspectiva, mantenho a dinâmica *p*, utilizando o pedal *una corda* em cada fim de frase. Já no prolongamento do segundo tema optei por aumentar o volume sonoro, por forma a fazer lembrar as cordas na sua exposição, apesar de no piano a melodia se encontrar uma quinta abaixo, acabando por terminar o segundo tema tão *piano* quanto possível, por forma a tentar criar uma base “mágica” para a entrada das cordas, cantando este tema como se surgisse de um sítio longínquo.

Se, timbricamente, Pedro Blanco tem o cuidado de escrever para o piano, para que este seja explorado ao pormenor nas suas potencialidades sonoras, nas questões técnicas e mais concretamente nas passagens que tecnicamente são mais difíceis de executar, o compositor apresenta alguns padrões usados noutras obras pianísticas consideradas de referência nesta época, como os estudos de Chopin ou de Liszt. Exemplos disso são as passagens do c. 141 a fazer lembrar Estudo op. 10 n° 1 de Chopin²⁰.

Na passagem que vai do c. 147 até ao c. 153, o contorno da mão esquerda é muito semelhante ao do estudo op. 10 n° 12 de Chopin (“Revolucionário”). Outros exemplos são as passagens do c. 197 até ao c. 204, muito semelhante, em termos de dificuldade técnica, ao Estudo transcendental n° 4, *Mazeppa*, de Liszt, e o *Maestoso*

²⁰ esta passagem era uma das mais difíceis para mim e eu próprio revi o estudo de Chopin para que me fosse mais fácil resolver o problema técnico que se me punha

do c. 468 do terceiro andamento, que em tudo lembra o início da parte de piano do Concerto nº 1 de Tchaikowsky.

Outro aspecto particular deste concerto são o facto de a reexposição ser escrita em Ré menor, uma terceira menor acima da tonalidade original, algo pouco visto no universo dos concertos para piano e até noutras sonatas até então. O segundo e o terceiro andamento não têm uma estrutura formal tão rígida. Em ambos os casos o diálogo entre o piano e a orquestra é privilegiado em detrimento da disciplina formal. O segundo consiste num diálogo entre piano e orquestra, com um desfilar de pequenos temas e motivos temáticos.

Já o terceiro andamento é bastante grandioso que se pode dividir num conjunto de pequenas peças culminando com um imponente confronto entre piano e orquestra que exige do pianista um exemplar domínio técnico do instrumento.

7.2.3) Outras particularidades do concerto

De todas as características do concerto, a que mais me interpelou foi a atribuição de um título a cada um dos andamentos:

Primeiro andamento – *La tragedia del pessimismo*

Segundo andamento – *Dialogo sentimental*

Terceiro andamento – *Triunfa la fe*

Não se conhecem os motivos que terão estado na origem de cada um destes títulos. Pressupõe-se uma conotação religiosa em todo o concerto que poderá justificar esta opção inusitada. Existe um outro pormenor a ter em conta, que é a inscrição nos manuscritos do concerto da expressão *plus ultra cor meum* - “mais além, o meu coração” (no sentido de “o meu coração está mais além”, traduzindo a ideia de abertura ao infinito). Há outros indícios no concerto que me levaram a suspeitar que Pedro Blanco pode bem ter imaginado um *libreto* de uma ópera em três actos, tendo o poema de Martinez Sierra como pano de fundo, e traduzido de forma inovadora num concerto instrumental; teria assim tentado recriar o cenário operático trágico e dramático wagneriano, misturá-lo com um preciosismo religioso típico de alguns compositores românticos e com um pianismo virtuoso que é influenciado pelas diferentes correntes estéticas pianísticas do século XIX. Há vários momentos do concerto que nos remetem para um cenário de drama pessimista, cenários de morte, o

caminho a seguir pelas almas e o cenário triunfante da fé dos homens que deverá ser mais forte que tudo o resto e o nosso guia na vida terrena.

O primeiro andamento - *Tragedia del pessimismo* - é caracterizado pelo seu carácter obscuro, soturno, dramático e trágico, bem patente na forma como se inicia o concerto, com as trompas a cantar o primeiro tema num registo grave com notas longas. O carácter atrás descrito está sublinhado pela inscrição que existe por cima desta primeira frase das trompas: *motivo del pesimismo*. Esta expressão parece-me aparecer de forma propositada, porque este motivo do pessimismo vai servir de *leitmotiv*. A frase melódica vinda como de um crepúsculo vai acompanhar o concerto todo e aparecer na totalidade dos instrumentos, ora exactamente da mesma forma como apareceu nas trompas, ora de forma ligeiramente alterada e quase disfarçada, como no segundo andamento. Este recurso wagneriano do *leitmotiv* foi outra das razões que me levou a pensar que era pretensão de Pedro Blanco contar uma história em três partes distintas, tendo como pano de fundo um cenário soturno quase abismático que se vai transformando ao longo da peça da forma que descrevi no ponto anterior.

Uma outra questão, que entendo ser pertinente, foi a escolha das tonalidades empregues e a conotação religiosa que a essa escolha poderá estar associada. Si menor, tonalidade principal do concerto presente no primeiro e no terceiro andamento, e Ré Maior, tonalidade do segundo andamento, são tonalidades preferenciais para Liszt, nas suas obras para piano com teor mais religioso ou tendo a morte e o cenário pós-morte como pano de fundo, seja em composições originais ou transcrições de obras pré-existentes. Exemplos do que acabei de escrever são a *Sonata em si menor*, algumas peças do ciclo *Harmonias poétiques et religieuses*, a *Valsa do Fausto* extraída da ópera de Gounod ou a *Valsa de Mephisto*. Em todas estas obras, Liszt utiliza temas mais dramáticos e luminosos (evocando a esperança dada ao homem e a ele próprio a recriar cenários do paraíso), usando as tonalidades de si menor num caso e ré maior para no outro. A esta questão da escolha das tonalidades e da analogia com outros compositores voltarei mais à frente.

Juntando esta última pista para reflexão à inovação que foi o dar um título a cada um dos andamentos e ao revivalismo wagneriano do *leitmotiv* estar presente no concerto, fiquei com a convicção de que Pedro Blanco queria um fio condutor para poder desenrolar um enredo ao longo de três actos, fazendo lembrar o drama musical de Wagner, mas sem voz.

O segundo andamento, *Dialogo sentimental*, está escrito na tonalidade luminosa e esperançosa de ré maior. Este andamento retrata uma conversa entre duas almas, uma mais amarga e dolorosa e outra mais suave e consoladora (J.F.V.: 2008, Vi). Parece sugerir uma conversa que acontece às portas do paraíso entre uma alma atormentada e uma outra que respira paz. Pelo meio, vão desfilando figurantes representados por vários pequenos motivos musicais que são interpretados ao piano ou que aparecem nos diversos naipes da orquestra. *Dialogo sentimental* funciona no concerto como um pequeno interlúdio musical - é o andamento mais curto em termos de duração - inserido no todo da obra. No fim, a alma suave e consoladora acaba por ter a última palavra.

Já mencionei, no ponto anterior, a riqueza sonora deste andamento, que inclui uma invulgar variedade tímbrica como que a querer reforçar a particularidade de dotar cada personagem (motivo melódico) de uma identidade muito própria. Esse cuidado é transposto para o piano, elevando o grau de dificuldade na execução do andamento a um nível muito alto, não pela complexidade técnica do mesmo - na verdade, é um andamento relativamente simples desse ponto de vista - mas pela dificuldade que é dar uma identidade própria a cada elemento novo que aparece. Pedro Blanco tem o cuidado de utilizar diferentes registos do piano, e diferentes artefactos para a representação dos figurantes que vão desfilando à medida que o andamento avança.

No terceiro andamento, *Triunfa la fe*, o primeiro tema tem um carácter triunfante e grandioso, sendo apresentado no piano de forma massiva, depois de uma pequena introdução da orquestra na tonalidade principal (si maior), termina no acorde de si maior. O tema é retomado no piano de forma ainda mais grandiosa, utilizando uma extensão de cinco oitavas para o efeito e usando oitavas e acordes na mão esquerda, acompanhando as oitavas da mão direita. Este tema ocupa toda a primeira secção deste andamento na tonalidade original do concerto - si menor.

Este carácter grandioso, furioso, impaciente e tenso dá lugar a um interregno com um coral em tempo lento, calmo e introspectivo, que cria uma nova dimensão nesta fé triunfante. O tema do coral, exposto em acordes que se encadeiam de forma lenta e gradual, gera uma progressão harmónica simples e conclusiva na tonalidade homónima maior. Mesmo quando a orquestra repete o tema na dominante, acompanhada pelo piano, o tema do coral assume uma feição mais dinâmica, sem todavia perder o carácter calmo e introspectivo. O fim do coral dá lugar ao início de

uma fuga onde se enfrentam o motivo do pessimismo e o tema da fé. No final da fuga, vence o tema da fé, que é desenvolvido até ao apoteótico final, onde reaparece transformado, na tonalidade homónima maior, ou seja, si maior.

Ilustração 14 início do terceiro andamento - piano

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled '149 Poco meno', shows the beginning of a section in G major (one sharp) and 3/4 time. The second system, labeled '161', continues the piece. Both systems feature a treble and bass clef with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Ilustração 15: Coral do terceiro andamento

Neste ponto do presente trabalho, importa mencionar o trabalho de investigação levado a cabo, em 2010, por Klara Tyborivna Dolynay, intitulado *Javorskiy/Bach: uma experiência interpretativa ao piano em Portugal*. Nesta tese de mestrado, Klara refere que quatro musicólogos, que estudaram o percurso e a obra musical de Bach e que viveram em diferentes lugares e épocas, chegaram a uma mesma conclusão depois de uma análise cuidada dos dois volumes do *Cravo bem temperado*. Segundo essa hipótese, a obra retrata várias etapas e episódios da vida de Cristo, e cada tonalidade representa uma determinada cena. Segundo esse trabalho, si maior seria a tonalidade que representa a ressurreição de Cristo, enquanto si menor está associado à agonia e ao sofrimento que a antecedem. O tempo de amadurecimento da minha interpretação do Concerto de Pedro Blanco permitiu-me estabelecer um paralelo entre a conclusão daqueles musicólogos e a obra em questão. É curiosa a ligação do tema da tragédia à tonalidade de si menor e o triunfo da fé ser ligado à tonalidade de si maior, exactamente como na obra de Bach. Das reflexões que tive a ocasião de tecer a esse respeito, surgiram-me algumas conclusões que transformo aqui em questões abertas a

futuras reflexões ou trabalhos de investigação. Antes de Pedro Blanco e depois de Bach, dois compositores foram capazes de criar uma relação muito próxima entre o que compunham, a forma como compunham e a sua relação com Deus. Refiro-me a Franz Liszt e a César Franck que, em momentos relativamente próximos e até coincidentes, criaram um conjunto de obras que tinham a temática do mundo espiritual como motivação musical.

Franz Liszt procurou, através da música, a redenção ou a reconciliação com Deus, depois de uma vida que até determinada altura terá sido profícua em maus exemplos para alguém que se dizia predestinado para o sacerdócio. A nomeação de diácono foi-lhe até recusada, por uma vez, na sua juventude. Depois de finalmente ter sido ordenado, a sua forma de compor mudou, e as obras referidas anteriormente fazem parte, com outras, de uma fase que já aparece tarde na vida de Liszt e em que este usa a religião como principal enfoque das suas composições. As tonalidades de si menor, si maior, ré maior são utilizadas preferencialmente naquelas obras.

César Franck teve um modo de vida radicalmente diferente do de Liszt. Tinha uma relação desde sempre próxima da Igreja, sem nunca ter tido uma actividade profissional relacionada com o sacerdócio. Foi organista durante vários anos e compositor oficial da igreja. Na sua fase mais tardia, César Franck, que até então compunha essencialmente para órgão com algumas incursões pela música de câmara, começou a escrever obras mais sérias, profundamente intimistas e reflexivas para piano. Refiro-me ao *Prelúdio, coral e fuga*; *Prelúdio fuga e variação* e *Prelúdio, ária e final*. Todas estas obras apresentam a particularidade de serem escritas na tonalidade de si menor, tendo todas elas um final em si maior.

Em conversas com colegas e mesmo com alguns professores foi, ao longo do meu percurso, enquanto estudante de música, surgindo este tema das tonalidades e do significado que poderiam ter, em algumas das nossas conversas. Soube que existem estudos que fazem analogia entre tonalidades e cores, entre tonalidades e estados de espírito, mas foi para mim motivo de surpresa esta analogia entre tonalidades e a vida de Jesus Cristo, mesmo que eu seja agnóstico.

8) Conclusão

Quando dedilhei as cópias dos manuscritos de Pedro Blanco que me foram oferecidas, e que imediatamente me chamaram a atenção, tão elevada era a qualidade, a beleza e a magia que continham, quis logo saber mais sobre a pessoa. Apaixonante foi o telefonema para Agostinho Santos - ele próprio um melómano, e um apaixonado pela vida e pelas pessoas - que prontamente me contagiou com os relatos sobre a personalidade de seu tio-avô. Depois, e mal comecei as primeiras pesquisas, percebi que a paixão, os valores morais, a harmonia nas relações pessoais e humanas convivem com a faceta mais melancólica e saudosista, com a visão ultra - romântica do amor e com o fatalismo religioso. Esta combinação original fez-me olhar para as primeiras obras que dele toquei - as três *Mazurkas (triste, del amor, del dolor)* - com a crença interior de era aquele o meu caminho. Tinha, contudo, a plena consciência de que, escolhendo este compositor como enfoque de uma tese de doutoramento, mesmo sendo no ramo da interpretação, teria que atender a questões com teor científico indicadas na problemática como a caracterização estética da obra para piano de Pedro Blanco e ter muito menos em conta a personalidade do pianista.

Três anos depois, chego à conclusão de que as centenas de horas à volta do assunto serviram para clarificar algumas das questões que levantei na problemática, tendo então intuído que a tarefa de dar a conhecer a sua vida, bem como contextualizar estilisticamente, e analisar formal e musicalmente a obra de Pedro Blanco seria particularmente árdua.

Assinalo com satisfação os contributos que este trabalho trouxe para o enriquecimento do espólio do compositor, que nele contém pormenores, que até à elaboração deste trabalho, eram desconhecidos do público. A leitura dos textos sobre Pedro Blanco presentes nas obras de Manuel Laranjeira e de Joaquim da Costa permitem que se conheça um pouco mais da personalidade de Pedro Blanco, bem como o desvendar do verdadeiro motivo que esteve na base da escrita do concerto para piano e orquestra que foi o poema de Gregorio Martinez Sierra. Os artigos da autoria de Pedro Blanco publicados nos diversos periódicos permitem-nos perceber a preocupação do compositor e pianista em contribuir para a aproximação cultural entre Portugal e Espanha.

As abordagens analíticas e interpretativas às obras pianísticas apresentadas nos capítulos anteriores, serão em número suficiente para inferir o

dualismo estilístico na obra de Pedro Blanco. O compositor movimenta-se no nacionalismo espanhol, mais vincado principalmente na *suite*, sendo visíveis alguns traços desse aspecto também na *Mazurka*. Contudo, estas contêm elementos que apontam para um caminho numa orientação estética mais influenciada pela vivência em Portugal.

Há um conjunto de peças que se encontra num patamar intermédio em termos de estilo, aproximando-se mais de uma ou da outra vertente, e cuja caracterização se torna, por isso, um pouco ambígua. Neste conjunto, incluem-se obras como *Heures romantiques*, algumas canções para canto e piano, a *suite Añoranzas*. O caminho que Pedro Blanco fez leva-o àquilo que, não sendo tão facilmente contextualizável, terá sido a sua obra mais grandiosa e inovadora, e talvez a sua última composição, que foi o Concerto para piano e orquestra em si menor.

Atendendo à cronologia das suas obras, existe um paralelo entre os anos de composição das mesmas e o estilo de cada uma delas. A esmagadora maioria do seu legado musical foi composto entre 1914 e 1918, período que, curiosamente, corresponde à Primeira Guerra Mundial. Antes disso, em 1910, Pedro Blanco tinha composto a *suite Hispania*, que, de todas, é a *suite* que mais elementos estilísticos pertencentes ao nacionalismo espanhol contém; em 1905, surgira a *Polonaise* em ré menor - que considero uma peça que serviu para exercitar o virtuosismo pianístico jovial do compositor, sem grande profundidade melódica e harmónica, as seis valsas lentas *Jeunesse d'amour*, que equiparo a um misto entre a valsa de Chopin e a valsa de salão, e a peça *Pelo Porto*, que é um hino para o clube dos fenianos. Depois de 1914, todas as obras para piano, com excepção do *Romanze* para violino e piano, de algumas peças para canto e de *Galantias*, se inserem em diferentes etapas do caminho mais melancólico, introspectivo e pós-romântico que Pedro Blanco percorreu estilisticamente até ao Concerto para piano.

É esta vertente romântica transposta para o início do século XX é, a meu ver, a que melhor define a pessoa e a personalidade do compositor. O grau de identificação de Pedro Blanco com a vivência cultural portuense e portuguesa é total e a sua derivação estética advém daí, tomando como referência o “país de um romanticismo calmo e contemplativo”. Os seus valores humanos bem vincados fazem com que não esqueça nunca as suas raízes e educação espanholas, mas os que o ouvem e o interpretam facilmente se apercebem da existência de qualquer coisa de muito peculiar que caracteriza uma parte da sua obra com uma faceta mais profunda, mais lírica, mais

sentimental e que convive com uma outra parte representada nas primeiras *suites*, que é menos original e que contém elementos possíveis de encontrar também na música de Albeniz e de Granados. *Castilla*, obra póstuma editada em 1920, ainda que represente uma homenagem à sua província de origem e sendo por isso uma obra tipicamente nacionalista espanhola, que recolhe elementos característicos da música e da vida de *Castilla y León*, e os trabalha de forma erudita, tenta conjugar as duas vertentes. A meu ver, isto torna-a a *suite* que mais se afasta do estilo nacionalista espanhol e onde mais se nota o cunho pessoal e a influência de uma nova estética na música de Pedro Blanco.

Neste ponto da dissertação, importa referir as suas limitações, e com isso apontar caminhos para futuras investigações. De facto, não foi possível recuperar nenhuma das partituras extraviadas, nem tão pouco descobrir o motivo exacto que levou Pedro Blanco a fixar residência no Porto; foi igualmente impossível obter informações relevantes acerca de Pedro Blanco redigidas na primeira pessoa, já que a correspondência pessoal que consultei era quase na totalidade composta por cartas dirigidas a Pedro Blanco e não dele para outras pessoas.

Aquilo que mais me frustrou não ter descoberto, que mais me aguçou e continua a estimular a curiosidade, e que desejo muito vir a desvendar, é o verdadeiro motivo dos títulos de cada um dos andamentos do concerto e o enredo que possivelmente se esconde por detrás, pois estou convicto que se trata de uma história que Blanco queria contar em música. Se tivesse que eleger a obra mais marcante no meu percurso pianístico, neste momento da minha carreira, não teria dúvidas em responder com o Concerto para piano de Pedro Blanco. As justificações para tal são longas mas facilmente compreensíveis: a música é de uma profundidade, de uma variedade, de uma complexidade pianística e de uma beleza incríveis, tendo representado para mim - logo a seguir ao Estudo transcendental nº 4, “Mazeppa”, de Liszt, e ao Concerto para piano e orquestra em dó menor nº 2, op. 18, de Rachmaninoff, o maior desafio pianístico que enfrentei; porque as circunstâncias em que tive o prazer de o executar e a reacção das assistências, porque as expressões surpresas e agradadas estampadas nas faces de alunos dos cursos de música da Universidade de Évora quando lá o interpretei na versão com dois pianos, são inesquecíveis. Nesse momento, tive a consciência que estava - perdoem-me a imodéstia - a fazer história, uma vez que o concerto acabara de ser tocado em Portugal por mim pela primeira vez em quase cem anos. Sobretudo, não esquecerei nunca o dia do Coliseu do Porto, com mais de mil pessoas na assistência, a imponência da orquestra sinfónica, a paixão do maestro

Fernando Marinho, e as expressões de gratidão de José Abreu, de Agostinho Santos e de Sofia Lourenço. Foi por momentos como este que resolvi seguir este caminho. Junto ainda a estes factores, o misticismo e o lado quase enigmático do encadeamento dos andamentos e seus títulos.

Terminei esta longa maratona de forma um pouco emocionada, deixando uma reflexão sobre o Concerto e atrevendo-me a adivinhar uma hipotética história que a ele poderá ter dado origem. Historicamente, o período entre 1914 e 1918 foi deveras conturbado em Portugal, devido à participação na Primeira Guerra Mundial e a todas as consequências daí advindas. Como escrevi no capítulo correspondente, viveu-se no nosso país um período dramático, de grandes convulsões sociais e económicas, e a descrença apoderou-se do senso comum. Sendo nós uma nação de fé religiosa, que ao longo da nossa rica história tem vindo sempre ao de cima em situações de crise, terá sido essa mesma fé e o sermos um povo que a vive de forma tão peculiar que terá conduzido ao fenómeno sócio-cultural das aparições de Fátima em 1917.

A partir de 1919, assiste-se ao início daquilo que foi uma considerável melhoria das circunstâncias e da conjuntura sócio económica, a que Pedro Blanco não pôde já infelizmente assistir. Esta sequência de crises económicas e sociais, de fé e crença e de posterior ultrapassagem, seguida de um período de euforia e sentimento de grandiosidade tem sido cíclica ao longo da história portuguesa desde que somos nação. Não sei se a escrita do concerto poderá ter tido alguma analogia com os acontecimentos históricos à data e com a profecia do que se seguiria, no entanto imagino que possa ter sido o cenário quotidiano, o pano de fundo e o motivo de pessimismo. Imagino também que o “enredo” do concerto possa ser considerado como bastante actual e que pôde até acompanhar este trabalho de investigação.

Espero sinceramente ter contribuído para pelo menos tornar o leitor deste trabalho mais curioso em relação à obra para piano de Pedro Blanco. Para mim, foi uma surpresa mas um enorme prazer a sua descoberta enquanto pessoa e enquanto músico...

Bibliografia

Livros

- Barrote, Susana de Brito (2010) *Pedro de Freitas: a vida e a obra de um escritor, musicógrafo nacionalista*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Borba, Tomás (1963) *Dicionário de Música (ilustrado) Vol. II*. Lisboa: Edições Cosmos
- Branco, João de Freitas (1987) *Vianna da Motta (2ª edição)*. Lisboa: fundação Calouste Gulbenkian
- Brito, Manuel Carlos & Cymbron, Luísa (1992) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta
- Castro, Paulo Ferreira de & Nery, Rui Vieira (1991) *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- Grout, Donald e Palisca, Claude V. (1994) *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva
- Hermann, Joachim (2007) *História da Humanidade Vol. VI*. Lisboa: Editorial Verbo
- Hollfelder, Peter (2000) *Die Klaviermusik*. Hamburg: Nikol
- Herrera, Mercedes (2001) *Grande História Universal Vol. XVII*. Alfragide: Ediclube
- Laranjeira, Manuel (1959). *Prosas Perdidas*. Lisboa: Portugália Editora
- Massin, Jean (1983) *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira
- Medina, João (1993) *História de Portugal Vol. IX*. Lisboa: Ediclube

- Sampaio, Bruno (1897-1975) *Annaes do Orpheon Portuense: Contribuição para a História da Música em Portugal*. Porto: Typographia do Comércio do Porto

- Sadie, Stanley (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol XI, XVIII e XIX*. London. Macmillan Publishers Limited

- Sardo, Susana (2008) *Portugal, Percursos de Interculturalidade. Música Popular e diferenças Regionais*. Lisboa: ACIDI, IP

- Serrano, Carlos & Salaün, Serge (2006) *Los Felices Años Veinte – España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons

- Tengarrinha, José Manuel (2000) *História de Portugal Vol. II*. Lisboa

- Villalobos, Bárbara; Lima, Maria J. 2010 *Blanco, Pedro. In Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, ed. Castelo-Branco, Salwa El Shawan (coord), 145 - 146*. ISBN: 9789896440916. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores

- Villar, Rogelio del (1918) *Musicos Españoles: Compositores y Directores de Orquesta*. Madrid: Ed. Mateo

- Vitorino d’Almeida, António (2008) *Toda a Música que eu conheço – Uma Viagem à História da Música Ocidental (vol. 2)*. Alfragide: Oficina do Livro

- Manuscritos de diversa correspondência de Pedro Blanco

Teses de Mestrado ou Doutoramento

- Abendroth, Carey Lynn (1990) *Inspiration and influence behind the keyboard styles of Isaac Albeniz and Enrique Granados*. Oregon: University of Oregon

- Caçote, Nuno (2010) *Um piano de Stein ou um piano de Steinway: O concerto em Mi b M, k. 271 de W. A. Mozart*. Aveiro: Universidade de Aveiro

- Caspurro, Maria Helena (1992) *O conservatório de música do Porto: das origens à integração no estado*. Coimbra: Universidade de Coimbra

- Costa, Joaquim (1920) *Mulheres e Borboletas – Crónicas de Celso*. Porto: Livraria Chardron

- Dolynay, Klara Tyborivna (2010) *Javorskiy/Bach: uma experiência interpretativa ao piano em Portugal*. Aveiro: Universidade de Aveiro

- Liao, Yu-Hsuan (2007) *Manuel de Falla's Cuatro Piezas Españolas: Combination and transformation of the Spanish Folk Modes*. Austin: The University of Texas at Austin

Artigos

-Araújo, Henrique Luis (2009). *Bernardo Moreira de Sá e a fundação do conservatório*. Meloteca

-Liberal, Ana Maria (2010), *Tertúlias musicais: recordar 80 anos do curso de silva monteiro*. Aveiro: Universidade de aveiro

-Mayer-Serra, Otto (1943) *Falla's musical Nationalism*. Oxford music Press

-Milewski, Barbara (1999) *Chopin's Mazurkas and the myth of the folk*. Oxford Music Press

-Istel, Edgar (1925) *Felipe Pedrell*. Oxford University Press

-Rigaud, João (2009) *Do romantismo Portuense*. Porto: Meloteca

-Turina, Jose Luis (1994) *El estado actual de las enseñanzas de música, danza y arte dramático in Arte, individuo y sociedad n°6 pp 87- 106*

-Schmidt, Kathryn Koslowsky (2009). *Enrique Granados- Piano suite Goyescas, Las majos enamorados. A narrative interpretation in light of his tonadillas for voice and piano*. Vancouver: university of british Columbia

-Rathaus, Karol (1943) *Three Polish Dances: Oberek, Kujawiack, Mazurka for piano*. Oxford Music Press

-Starzewski, Feliks (1901) *Die polnischen Tänze*. Berlim. Franz Steiner Verlag

Partituras

- Blanco, Pedro (2008) *Concierto en Si menor para piano y orquesta, op. 15*. Leon, festival de musica Española de Leon revisto e editado por Julia Franco Vidal

- Blanco, Pedro (1917) *Galantias op. 10*. Porto. Propriedade do autor

- Blanco, Pedro (1920) *Hispania op. 20*. Porto. Propriedade do autor

- Blanco, Pedro (1904) *Mazurka Triste (sin opus)*. Propriedade do autor

- Blanco, Pedro (1917) *Mazurka del Amor e del Dolor op. 12*. Propriedade do autor

- Blanco, Pedro (1914) *Jeunesses d'amour. Six Valses Lentas*. Porto. Propriedade do Autor

- Cópias dos manuscritos de Pedro Blanco do Concerto para Piano e Orquestra em si menor op. 15

- Cópia do manuscrito de Pedro Blanco da *Polonaise* em ré menor para piano

- Cópia do manuscrito de Pedro Blanco de *Guitarra Mia* para piano e canto

- Cópia do manuscrito de Pedro Blanco da peça: *Pelo Porto* para piano
- Cópia do manuscrito de Pedro Blanco da peça *Zambra Andaluza* para piano e violino

Sites

- Guttman, Peter (2009): www.classicalnotes.net acedido em 20/06/2014
- Sears, Harold&Meredith (2014): www.rounddancing.net acedido em 20/06/2014
- Tran, Ahn (2010): www.ourchopin.com acedido em 20/06/2014
- <http://www.clt.astate.edu/jbonner/THE%20ROMANTIC%20CONCERTO.htm> acedido em 25/05/2014
- www.march.es acedido em 30/01/2012
- www.ocodigomusical.files.wordpress.com/2010/04/a-musica-espanhola-no-romantismo-tardio.pdf acedido em 31/01/2012
- www.pedro-blanco.blogspot.com acedido em 27/02/2012
- www.repertoriosinfonico.blogspot.pt/2007/05/falla-manuel-de-noites-em-um-jardim-de.html acedido em 15/06/2014
- www.revistadigital.com.br/2012/05/Albeniz-e-granados/ acedido em 10/06/2014
- www.ruasdoporto.blogspot.com acedido em 23/05/2014
- http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Blanco_L%C3%B3pez acedido em 30/04/2013

- [http://es.wikipedia.org/wiki/Iberia_\(suite\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Iberia_(suite)) acedido em 16/07/2014

- <http://www.youtube.com/watch?v=8lreo2ll1jM>

Registos fonográficos (CD's)

-Franco Vidal, Julia e Gimeno, Ruben (2008). *Añoranzas*. Leon, Festival de Musica Española de Leon

-Fernandez, Alvaro.(2008) *Remembranzas*. Leon, Festival de Musica Española de Leon

-Lourenço, Sofia (2007). *Porto Romantico*. Santa Maria da Feira, Numerica

Comunicações pessoais

- Blanco, Pedro. Notas do autor com alterações e correcções feitas à partitura da *Suite Castilla* (data desconhecida)

- Blanco, Pedro. Notas do autor com alterações e correcções feitas à partitura da *Suite Hispania*(data desconhecida)

- Macedo, Raimundo. Cartas pessoais dirigidas a Pedro Blanco (11 de Setembro, 19 de Setembro de 1914, 20 de Setembro de 1914)

- Moreira de Sá, Bernardo. Cartas pessoais dirigidas a Pedro Blanco (29 de Dezembro de 1914, duas com datas desconhecidas)

- Motta, José Vianna da. Carta pessoal dirigida a Pedro Blanco (17 de Julho de 1914)

- Pedrell, Felipe. Cartas pessoais dirigidas a Pedro Blanco (12 de Janeiro de 1916, 8 de Abril de 1912, 4 de Junho de 1917, Maio de 1917, 14 e 16 de Novembro de 1914)

- Pedrell, Felipe. Carta pessoal dirigida à esposa de Pedro Blanco, Dona Clementina Blanco (11 de Maio de 1918).

ANEXOS

Anexo 1 : Programa de audição de alunos de piano do CMP de 1918

III

CONSERVATORIO DE MUSICA DO PORTO

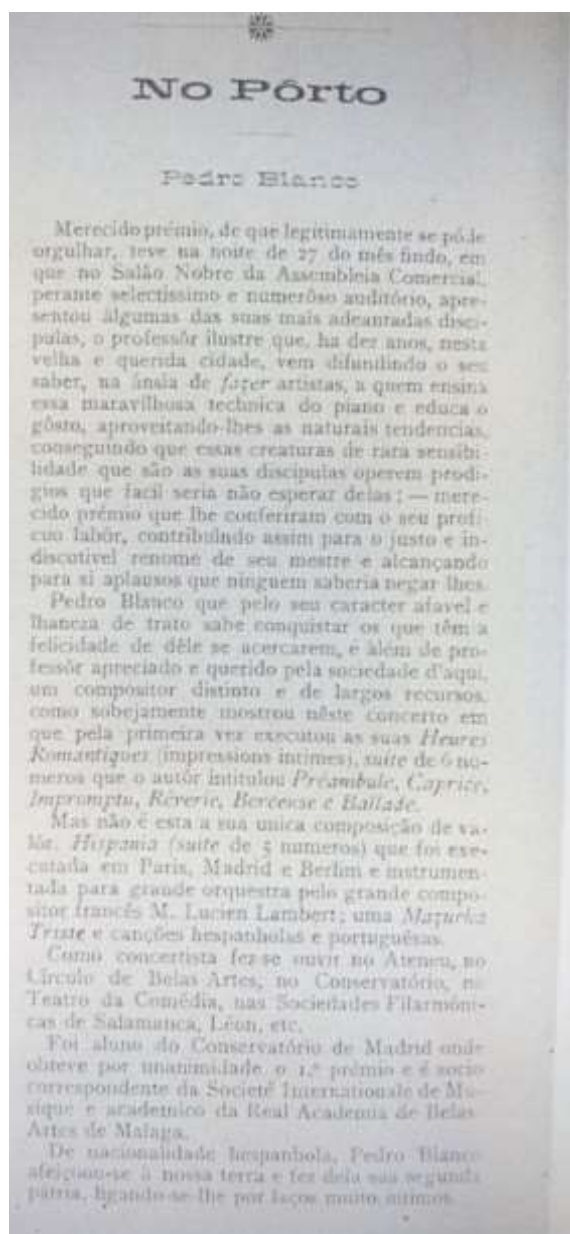
1.º EXERCICIO PUBLICO DE ALUNAS DE PIANO E VIOLINO

Segunda-feira, 8 de Abril de 1918, às 9 horas da noite (21 horas).

PROGRAMA

1. Haydn, 1.º Tempo da 6.ª Sonata.
Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria d'Assumpção Couto, aluna do 3.º ano de piano (Curso do professor Sr. J. Castagne).
2. Schumann, Romance e Berceuse, op. 124.
Ex.^{ma} Sr.^a D. Leonor Aranha, aluna do 3.º ano de piano (Curso do professor Sr. Ernesto Maia).
3. Schumann, a) Canção de Maio; b) Canção do exoteiro; c) Inverno.
Bach, Preludio n.º 6.
Miss Katherine Flower, aluna do 2.º ano de piano (Curso do professor Sr. Freitas Guimarães).
4. Haydn, Allegro da Sonata em dó sust. menor.
Ex.^{ma} Sr.^a D. Leonida Augusta de Almeida, aluna do 3.º ano de piano (Curso do professor Sr. Raymundo de Macedo).
5. Schubert, Impromptu op. 90 N.º 4.
Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria Angelina da Rocha Pinha, aluna do 4.º ano de piano (Curso do professor Sr. Pedro Branco).
6. Antoine d'Auvergne, Sonata em sol maior. a) Largo; b) Allegro; c) Adagio; d) Allegro.
Ex.^{ma} Sr.^a D. Emilia Rezende da Silva Dias, aluna do 4.º ano de violino (Curso do professor Sr. Moreira de Sá).
7. Scarlatti, Sonata.
Chopin, a) Nocturno op. 32 N.º 1; b) Preludios N.ºs 1, 3 e 10.
Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria Julia d'Oliveira, aluna do 5.º ano de piano (Curso do professor Sr. Luiz Costa).
8. Grieg, Sonata em sol maior para piano e violino. I, Lento doloroso. — Allegro vivace. II, Allegretto tranquillo. III, Allegro animato.
Pela professora, a Ex.^{ma} Sr.^a D. Maria Adelaide Diogo e o professor Sr. Moreira de Sá.

A.H.C.M.P.: C.M.P.-D.D. (1917-1922). Ms
5676, doc. n.º 8.



Revista Ocidente: 10 de Junho de 1914 (1)

Honra-se o OCIDENTE publicando o retrato do insigne professor e de algumas suas discipulas que tomaram parte no concerto a que nos referimos:

A Ex.^{ma} Sr.^a D. Magdalena Lopes Teixeira, raro temperamento de artista, possuindo essa delicada intuição ao Belo que lhe permite interpretar tão fielmente êsses produtos da hiper-sensibilidade dos grandes gênios musicais, imprimindo-lhes força e sentimento e todo o relêvo que requerem e a Ex.^{ma} Sr.^a D. Olinda Ribeiro Rodriguez, cujos poucos anos tornam devéras assombrosos o seu grande talento e extraordinárias faculdades, que dela fazem já uma consumada pianista.

Com muito brilho também se exhibiram executando musicas de autôres clássicos, as Ex.^{mas} Sr.^{as} D. Ignácia Gonçalves, D. Amélia Figueirôa, D. Arminda Moreira, D. Maria Casimira Maia, D. Maria Marques de Azevedo, D. Maria Guilhermina Maia, D. Alice Miranda, D. Matilde Branco, D. Ester Brandão Barbosa, D. Tereza Brujas, D. Maria Augusta, D. Beatriz Rodrigues Leite, D. Judith Leite Rodrigues e o sr. Clemente Gama.

O concerto da apresentação de discipulas de Pedro Blanco, em que êle também tomou parte, executando uma composição sua, deixou nos gratamente impressionados, pelo que lhe dirigimos, bem como ás suas gentilissimas discipulas, os nossos parabens.

Revista ocidente: 10 de Junho de 1914 (2)

Anexo 4: Primeira página da *Mazurka em Dó# menor* op. 6 nº 3 de Frédéric Chopin.
ED. Urtext

8

II
(Fassung nach der Eigenschrift aus der Sammlung Nydahl)

Tempo giusto

2a.

pp poco a poco cresc.

5

9

13

17

Fine

3

Mazurca Triste.

Pedro Blanco.

Moderato.

p

ad

a tempo

doloroso un poco rall. m.d.

*ad rit. **

m.f.

mf

m.d.

un poco accell.

rit.

apasionado f

a tempo mf

Gravure et Impression de Breitkopf & Härtel à Leipzig.



Mazurka

Manuel de Falla

Allegretto
Piano *p*

3

4

11

17

p *cresc.* *f* *p subito*

Copyright 1992 by MANUEL DE FALLA (Herederos)
Copyright 1992 by MANUEL DE FALLA EDICIONES, S. L. — 6 —

Anexo 7: Primeira página da *Mazurka del amor* de Pedro Blanco

A. M.^{tes} Glinda Ribeiro Rodriguez

I

El dolor es el primer alimento del amor.

M. HATTEBLINCK (El teatro de los humildes).

DEL AMOR

Pedro Blanco

LENTO EXPRESSIVO
p
tristemente
p
animato
rubato
ben ritmato

Déposé, propriété et droits réservés.
Copyright by Pedro Blanco. — Opus 1917.

000208

N. M.^{tes} Judith Leite Rodrigues

5

II

DEL DOLOR

Pedro Blanco

MOLTO MODERATO E MALINCONICO

p *lamentoso*

espressivo
con dolore

molto rit.

f agitato *pp tranquillo*

molto rit. *ritornando al TEMPO 1º*

Ochos vales poéticos

Eight poetic waltzes

[Preludio]

Vivace molto

ff

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *Vivace molto*. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into four systems. The first system is marked with a bracket and the word "[Preludio]". The second system continues the rhythmic pattern. The third system features a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system features a sextuplet of eighth notes in the right hand. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

JEUNESSE D'AMOUR 1

seconde valse lente
A la bellissima Lucretia Panero

INTRODUCTION

Valse

pp

pp

cresc.

pp

cresc.

ff

animato

p

p

pp

8^{va}

Anexo 11: Pedro Blanco: *Hispania*- primeira página do *preludio*

2

2ª edición



Para Alicia Silvano.

I.
Preludio.

Pedro Blanco.

Allegro $\text{♩} = 76$.

a tempo

14



Para Octavio Diaz-Berrio.

III. Intermedio.

Pedro Blanco.

Presto. $\text{♩} = 100$