



Júlio Lima de Freitas Neto

A contribuição de Fernando Lopes-Graça para o repertório violinístico.

Orientador: Prof. Doutor Eduardo José Tavares Lopes

Dissertação do Mestrado em Música.

Évora - 2012



Júlio Lima de Freitas Neto

A contribuição de Fernando Lopes-Graça para o repertório violinístico.

Orientador: Prof. Doutor Eduardo José Tavares Lopes

Dissertação do Mestrado em Música.

Évora - 2012



Agradecimentos

Ao Professor Doutor Eduardo Lopes, pelo seu fundamental apoio e orientação.

Aos Professores Liviu Scripcaru e Valentin Stefanov pelos seus valiosos ensinamentos.

Ao Professor Yan Mikirtumov pela empenhada colaboração no recital final.

Palavras-chave: Música, Violino, Lopes-Graça, Nacionalismo musical, Universalismo.

Resumo: O presente trabalho propõe divulgar as mais significativas características utilizadas por Fernando Lopes-Graça na sua composição para música de câmara, em especial para violino. Desta maneira, apresentamos o seu percurso enquanto compositor, estabelecendo uma ligação com a composição para o violino, apresentando assim uma análise da obra para violino e piano: Prelúdio, Capricho e Galope.

Keywords: Music, Violin, Lopes-Graça, musical nationalism, universalism.

The contribution of Fernando Lopes-Graça for the violin repertoire.

Abstract: This paper proposes to disclose the most significant features used by Fernando Lopes-Graça in his composition for chamber music, especially for violin. Thus, we present his journey as a composer, establishing a connection with the composition for the violin, thus presenting an analysis of the work for violin and piano: Prelúdio, Capricho e Galope.

Índice

Introdução	1
1-Esboço Biográfico de Fernando Lopes-Graça	3
1.1-Influências musicais	5
1.2-A Sociedade de Concertos “Sonata”	10
2-Perspectivas sobre obras de Fernando Lopes-Graça	14
2.1-Fernando Lopes-graça – O compositor Intelectual.....	14
2.1-Fernando Lopes-Graça e a Música Coral	17
2.1-Divertimento Trágico.....	20
3-Os conceitos de Universalismo e Nacionalismo na Obra de Fernando Lopes-Graça	22
4-O Virtuosoismo na obra de Fernando Lopes-Graça e o repertório violinístico em Música de Câmara	24
5-Análise da obra Prelúdio, Capricho e Galope	27
Conclusão	32
Bibliografia	34
Anexos	37

Introdução

“...figura impar e tutelar da música portuguesa moderna e contemporânea desde há mais de 60 anos, importa compreender e valorizar a sua presença criadora em todo este longo período, tanto em função das qualidades intrínsecas da sua obra (aos níveis técnico e expressivo) como na relação que se pode estabelecer, inevitavelmente, entre a sua presença histórica no âmbito da música em Portugal e as correntes coletâneas da música ocidental.” (PEIXINHO, 1993).

Fernando Lopes-Graça (Tomar, 1906 – Parede, 1994), pianista, pedagogo, crítico e ensaísta, deixou um legado musical de altíssimo valor a par de uma importante obra literária que nos dá testemunho da sua grande formação humanista e da sua intensa atividade cultural e política. A sua carreira iniciou muito cedo em Tomar, sua cidade natal e posteriormente, estudou no Conservatório de Música de Lisboa com Viana da Mota, Tomás Borba e Luís de Freitas Branco e concluiu em 1931 o Curso de Composição. Entretanto, foi impedido de lecionar em instituições públicas e mais tarde no ensino privado por motivos políticos.

O procedimento de investigação do autor consiste na recolha e na reinterpretação da música popular portuguesa o que constituiu uma constante na sua criação evidenciado em muitas das suas obras para voz e piano e refletindo-se, igualmente, em grande parte da sua obra instrumental. Pelo fato de estar muito ligado à língua, também investiu muito na criação de ciclos de canções com textos de grandes poetas portugueses de que se destacam Fernando Pessoa, Luís de Camões e Eugénio de Andrade.

A sua obra é de grande relevância no repertório da música contemporânea portuguesa para música de câmara, também pela sua qualidade e originalidade, assim sendo, o presente trabalho nada mais é que um estudo mais sistematizado de sua obra: *Prelúdio, Capricho e Galope*; para violino e piano.

Assim, propomo-nos desenvolver o trabalho da seguinte maneira:

Em um primeiro momento faremos um esboço biográfico, visando a sua vida dialogando com a contextualização de suas obras para música de câmara, ora em um contexto mais específico, ora em um contexto mais geral da música de

camera portuguesa. Para tal, é também importante averiguar não só quais são as suas referências musicais, mas também as suas opções ideológicas e políticas, sabido como é que estas influenciaram, a vários níveis, toda a sua vida.

Em um segundo momento, procedemos a uma análise de sua obra verificando para tal as suas influências musicais, procurando e estabelecendo paralelos com todo o seu vastíssimo repertório.

No segundo capítulo desse trabalho nos atenuamos a falar um pouco acerca das perspectivas sobre algumas obras de Fernando Lopes-Graça, nos fazendo conhecer um pouco mais da sua personalidade e da influência da mesma para as suas composições.

O terceiro capítulo é destinado a dois importantes conceitos científico-literários, Universalismo e Nacionalismo musical e a maneira pela qual esses ícones foram abordados pelo autor.

O quarto e quinto capítulos serão destinados ao conhecimento de algumas obras por meio de um catálogo, contextualização e análise da peça: *Prelúdio, Capricho e Galope*; para piano e violino.

A presente tese será complementada por um recital em que fará parte do repertório a peça: *Prelúdio, Capricho e Galope*; para piano e violino, sendo dessa forma uma maneira do público apreciar a composição de Fernando Lopes-Graça.

A presente tese de mestrado possui como principal objetivo: poder divulgar o repertório para música de câmara de Fernando Lopes-Graça ao público em geral.

1-Esboço Biográfico de Fernando Lopes-Graça

A carreira de Lopes-Graça teve sua base como pianista e compositor essencialmente no Conservatório Nacional em Lisboa, aos 20 anos, ao mesmo tempo que, em Portugal, a música já deixara de ser dominada ou colonizada pela ópera italiana. A sua imagem sempre esteve associada essencialmente a composição, resultando assim um vasto repertório nacional, sobretudo de música coral, mas também para as mais variadas formações instrumentais e vocais. Para Francine Benoit “ *o que é espantoso, logo no primeiro relance (olhando para a música vocal principalmente), é a abundância da produção de Lopes-Graça, espanto que se redobra se tivermos conhecimento da ânsia que o leva a retocar e tornar a retocar o seu trabalho*”.

O compositor teve seu caminho traçado por uma intensa intervenção política, que o levou por diversas vezes à detenção. Após a sua prisão por motivos políticos em Caxias (1936), Fernando Lopes-Graça foi viver em Paris entre 1937-1939, onde estudou composição com Charles Koechlin e musicologia na Sorbonne com Paul-Marie Masson. Foi nesta altura que escreveu as primeiras harmonizações de canções populares portuguesas e compôs *La fièvre du temps* por encomenda da *Maison de La Culture*.

Participou ativamente no M.U.D. (Movimento de Unidade Democrática), o que fez de si um marco da luta anti-salazarista. O condicionamento de Lopes-Graça no aspecto político que assumiu, veio por traduzir-se em toda a sua obra.

Como forma de dinamizar seu trabalho e de manter um estilo composicional próprio, Lopes-Graça participou de vários movimentos que pretendiam dinamizar, desenvolver e dar a conhecer a música portuguesa e não só. Destaque para a Sonata, organização de concertos exclusivamente consagrados a música contemporânea, mas também para a sua participação do jornal *A Acção*; para a criação da revista *De Música*; e para a colaboração nas revistas *Presença* e *Seara Nova*.

Foi assim, que conseguiu criar uma vasta obra de cunho nacional, feita a pensar no povo português e com isso terá ganho para essa obra uma aspiração de cunho universal. Daí o reconhecimento de que foi alvo quer no seu país Portugal, quer nos outros países do estrangeiro.

Não apenas pelo que disse ou escreveu a respeito dos outros compositores, mas também e desde logo, pela sua própria trajetória artística, Lopes-Graça batia-se sempre pelo enraizamento do artista, pela valorização do artista. O compositor Lopes-Graça utilizava da relação do artista com o meio, buscando dessa forma as tradições rurais do seu país, talvez possamos dizer que o compositor adotou uma linha de nacionalismo musical nas suas obras. Para Carvalho (2006), *“a sua identidade como artista é, assim, construída dentro de uma opção de modernidade que integra o contexto étnico, entendido como lugar mítico onde o artista descobre ou redescobre as suas raízes.”*

Outras das vertentes do seu trabalho, é a escrita em prosa. Ao mesmo tempo que compõe, vai registrando todas as suas bases, de modo que, ainda que se recuse a falar de uma música, ou mais latamente se si próprio, também essas *Obras Literárias* falam dele como um livro aberto. Assim, todo o seu trabalho tanto de pesquisa como de teorização, associado ao seu apurado espírito crítico, que não deixava de apontar problemas que considerava impeditivos da criação e consideração de uma verdadeira música nacional, são excelente apoio para a compreensão de sua obra enquanto tentativa de criação de uma expressão musical portuguesa autêntica. No entanto, é de referir que a sua obra escrita abordou também temas como as problemáticas relacionadas com a música moderna e seus compositores.

Lopes-Graça teve uma vida artística marcada pela opressão e condicionamento da ditadura, porém apesar desse fator, a partir de 25 de Abril de 1974 o compositor vê seu trabalho reconhecido e sua música sendo apresentada com mais frequência em público. Consequentemente é a partir dessa altura que o compositor passa a ser reconhecido com diversas condecorações pelo seu trabalho, tanto a nível nacional, quanto a nível internacional. *“Toda esta mudança política e social ocorrida reflectiu-se também na sua composição, uma vez que se nota um maior número de obras compostas para os outros instrumentos e formações, alargando o seu âmbito enquanto Compositor. Este facto dever-se á maior abertura demonstrada por parte dos músicos portugueses, uma vez que este já não era conotado negativamente pelo regime fascista, dissipando-se o receio que poderia existir por estar associado a um membro tão activo da oposição”.* (PACHECO, 2008).

1.1-Influências musicais

Lopes-Graça mantinha formas de pensamento análogas às de numerosos intelectuais portugueses, os quais, a partir de pontos de vista diferentes, defenderam o papel da cultura como fundamento para a construção da sociedade civil. Para Lopes-Graça, este compromisso, foi primeiramente um compromisso pessoal, um compromisso alicerçado numa concepção social da arte e na fé no progresso da humanidade. Porém, nos dias hodiernos, Lopes-Graça merece ser principalmente recordado como compositor, como autor de uma vasta obra em que deu voz a uma forma interveniente e crítica pelo modo de vida do povo português.

Nascido em Tomar, em 1906, Fernando Lopes-Graça iniciou os seus estudos musicais na sua cidade natal, tendo-os concluído no Conservatório Nacional de Lisboa, que frequentou entre 1923 e 1931. Nessa instituição foi discípulo de piano dos professores Adriano Merea e José Viana da Mota, estudou composição com Tomás Borba, e ciências musicais com Luís de Freitas Branco. Frequentou ainda o curso de Letras das Universidades de Lisboa (1928-31) e de Coimbra (1932-4), embora não chegasse a concluí-lo. Foi em Lisboa que as primeiras obras do seu catálogo foram apresentadas em concertos organizados em colaboração com outros colegas do Conservatório.

Em 1932 começou a ensinar na Academia de Música de Coimbra, cidade onde permaneceu radicado até 1936. Os anos que passou em Coimbra foram marcados por duas detenções por motivos políticos que o impediram de ensinar em escolas públicas durante os anos posteriores, apesar de ter ganho por oposição uma vaga de professor de piano no Conservatório Nacional de Lisboa em 1931. Estes anos marcam um primeiro período, que poderíamos qualificar como modernista, e o seu percurso como compositor, foi marcado pela influência de autores como Arnold Schönberg e Paul Hindemith.

Lopes-Graça instalou-se em Paris em 1937 e frequentou o curso de Musicologia da Sorbonne, assistindo às aulas de Paul-Marie Masson, e teve alguns contactos com o compositor Charles Koechlin. Nesta época, compôs várias obras para piano, a música para o bailado realista *La Fièvre du Temps* e realizou as suas primeiras harmonizações para voz e piano de canções tradicionais portuguesas. Em seu regresso a Lisboa, Lopes-Graça regressou retomou

a sua atividade como cronista musical, musicólogo e professor e iniciando o seu trabalho como organizador de concertos e maestro coral. Ensinou piano, harmonia e contraponto na Academia de Amadores de Música e constituiu a sociedade Sonata que, entre 1942 e 1960, promoveu a apresentação de programas inteiramente preenchidos por música do século XX.

Após seu regresso de Paris, escreveu a sua primeira obra importante nesse período, *Concerto para Piano e Orquestra nº 1*, composição que ganhou o primeiro prémio de composição patrocinado pelo Círculo de Cultura Musical em 1940. Recebeu a mesma distinção em 1942, com a *Cantata História Trágico-Marítima* sobre textos de Miguel Torga, em 1944, com a *Sinfonia per orchestra*, e, em 1952, com a *Sonata para Piano nº 3*. Para além disso Lopes-Graça também retomou as suas colaborações nas publicações periódicas *Sea-ra Nova* e *O Diabo*, como crítico musical e teatral respectivamente. Colaborou com a organização da Biblioteca Cosmos juntamente com, com Bento de Jesus Caraça, e publicou vários livros onde, para além de editar selecções dos seus artigos jornalísticos, esteve ligado à difusão, com intuito pedagógico, de diversos assuntos de carácter musical.

Mas foi pela sua participação no M.U.D. que foi determinada boa parte das atividades de Lopes-Graça, assim como no PCP, do qual se tornou militante na década de 40. Foi em 1945, por exemplo, que organizou o seu plano para a estatização da música, inédito até à sua publicação em 1989. É também deste ano o início da composição das célebres *Canções Heróicas*, canções de intervenção que Lopes-Graça, apesar da proibição que pesava sobre a sua execução pública, continuou a compor até 1974, e inclusive em anos posteriores. O trabalho de regência preenchia boa parte das atividades do compositor, entretanto, Lopes-Graça escreveu dezenas de harmonizações corais de canções tradicionais portuguesas, que constituíram o seu repertório. Foi na revista *Vértice*, também em 1945, que Lopes-Graça começou a colaborar, e foi neste agrupamento que publicou ao longo da segunda metade daquela década, quatro artigos essenciais para entender as suas atitudes estéticas e políticas: *Necessidade e capricho da música contemporânea* (1945), *Sobre o conceito de popular na música* (1947), *O valor da tradição nas culturas musicais e Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa* (ambos de 1949). O compromisso com a música tradicional continuou manifestando-se

nas suas obras musicais da década de 50, nomeadamente na *Sonata nº 3* e nas *Glosas*, ambas para piano.

Por consequência de um despacho ministerial que anulava a sua autorização para dar aulas, viu-se obrigado a por termo à sua atividade pedagógica na Academia de Amadores de Música, em 1954. Conseguiu, porém, manter a sua ligação com a instituição através da revista *Gazeta Musical* (1950-1957), fundada por ele juntamente com João José Cochofel, empresa iniciada a partir do projeto de um dos seus professores, o então já falecido Tomás Borba, e através da direção musical do Coro da Academia de Amadores de Música, que teve nestes anos um dos seus períodos de mais intensa atividade.

Mas foi a partir do seu encontro com Michel Giacometti que data de fins da década de 50, após um primeiro encontro pessoal, que ambos deram início a um trabalho conjunto que se manteve durante décadas. E foi em 1960 que nasceu o primeiro fruto desta colaboração, em que foi editado o primeiro volume discográfico da coleção “*Antologia da Música Regional Portuguesa*”, dedicado à região de Trás-os-Montes. Ambos, em 1981, editaram no Círculo de Leitores o *Cancioneiro Popular Português*.

A partir desse período, a obra musical de Fernando Lopes-Graça permite-nos defini-la numa terceira fase iniciada na segunda metade da década de cinquenta, marcada por obras como o ciclo vocal *As mãos e os frutos* (1959), sobre poemas de Eugénio de Andrade, o *Canto de Amor e de Morte*, *Quinteto com Piano* composto em 1961, e a *Sonata para piano nº 5*, escrita em 1977.

As obras retro-enfocadas revelam a faceta mais intensa e exigente em termos formais e expressivos do compositor, evidenciando uma nova orientação no seu estilo. Embora não deixasse de lado completamente as referências explícitas à canção tradicional no seu catálogo, nestes anos, o compositor passou a explorar de maneira intensiva o ritmo e a harmonia, sendo o trabalho sobre este parâmetro baseado na utilização de um número muito reduzido de relações intervalares, em estruturas mais elaboradas.

O *Concerto da Camera col Violoncelo Obbligato*, encomendado por Mstislav Rostropovich que o interpretou em primeira audição num concerto em Moscovo, e o *Quarteto de cordas nº 1*, vencedor do prémio de composição Rainier III de Mónaco em 1965, são provas de que o compositor viveu intensamente a sua expressividade nesse período. No mesmo ano de 1965 foram gra-

vadas pela primeira vez obras sinfónicas da sua autoria interpretadas pela Orquestra do Porto sob a regência de Silva Pereira, que tinha dirigido no ano anterior um concerto inteiramente preenchido com composições para orquestra de Lopes-Graça, promovido pela delegação portuense da Juventude Musical Portuguesa.

O reconhecimento oficial da importância de Lopes-Graça veio somente com o fim do Estado Novo através de diversas homenagens e encomendas estatais, e a partir disso, sucederam a reedição, ao longo das décadas de 70 e de 80, dos seus livros numa colecção da Editorial Caminho e a gravação em disco de um considerável número de obras da sua autoria, editadas pela etiqueta discográfica PortugalSom, então dependente da Secretaria de Estado da Cultura.

Foi a partir de 1974 que a força do trabalho de Lopes-Graça viu-se mais livre, tornando esse período, até a sua morte, tempo de muita fertilidade. São prova disso as duas sonatas para piano e um quarteto, o impressionante *Requiem Para as Vítimas do Fascismo em Portugal* (1979) e as *Sete predicções de "Os Lusíadas"* (1980), o bailado *Danças*, uma sinfonia para orquestra de formação clássica, numerosas canções, composições instrumentais mais breves e peças de circunstância. Da formação para voz e piano, destacam-se os *Dez Novos Sonetos de Camões, Aquela Nuvem* (sobre poemas infantis de Eugénio de Andrade) e canções sobre textos de Fernando Pessoa e de José Saramago. O expressivo *Requiem* revela a vertente mais dramática do seu catálogo, entretanto surgiram neste período outras composições com características novas, fato que permite-nos concluir que a partir dos anos 80 uma espécie de neoclassicismo tomou lugar na sua obra, e a partir daí, foram escritas composições para formações instrumentais que nunca tinham feito parte do seu catálogo.



Figura 1: Saramago e Lopes-Graça em sua residência em Tomar.

1.2-A sociedade de concertos “Sonata”

A música do século XX foi alvo de profundo estudo nos escritos de Lopes-Graça. As obras mais importantes nesse precioso trabalho são, certamente, *Introdução à Música Moderna* (1942) e *Música e Músicos Modernos* (1943). Mas podemos ainda incluir muitos outros textos, os quais revelam uma reflexão muito pormenorizada da música contemporânea: desde *Visita aos Músicos Franceses* (1947/48) até *Béla Bartók: Quatro apontamentos sobre a sua personalidade e a sua obra* (1984), passando por *Inquérito aos Compositores Brasileiros* (1958), *Duas grandes figuras da música contemporânea: Igor Stravinsky e Béla Bartók* (1959) e *Nos 80 anos de Igor Stravinsky* (1962). São textos que exemplificam a abordagem do compositor à música moderna e mostram a sua posição em relação a preconceitos existentes, clarificando de maneira simples, a mudança pela qual a música passou na transição entre os séculos XIX e XX.

Com o intuito de comunicar e dar a conhecer ao público português todo esse profundo trabalho, Lopes-Graça fundou a sociedade de concertos “Sonata”, a qual possibilitou a concretização desse sonho a partir do ano de 1942. Esta atividade foi exercida, de modo particularmente regular e intenso, entre 1942 e 1960, com a colaboração de Francine Benoit, Maria da Graça Amado da Cunha, Joaquim da Silva Pereira e, no período inicial, também Macário Santiago Kastner. Dado que a vida musical portuguesa ainda não partilhava dos novos conceitos musicais modernos, “Sonata” tinha como objetivo exclusivo dar a conhecer obras de compositores contemporâneos no âmbito da música de câmara.

O início das atividades ao público de “Sonata” deu-se no dia 28 de Dezembro de 1942, na Academia de Amadores de Música, com o seu “1º concerto de música moderna”. No programa constaram obras de Luís de Freitas Branco (Prelúdios nº 4 e 8) e Béla Bartók (Sonata) pela pianista Maria da Graça Amado da Cunha; Louis Durey (*Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée*) por Olga Violante (soprano) e Jorge Croner de Vasconcellos (piano); e Alexandre Tansman (*Sérénade*) por Regina Cascais (piano), J.Silva Pereira (violino) e Filipe Loriente (violoncelo).

A preocupação de Lopes-Graça era de transmitir ao público uma nova abertura de pensamento, possibilitando a compreensão de um novo paradigma musical até então desconhecido pelo público. Por isso, no programa de concerto, foi inserido um texto da autoria de Lopes-Graça, a fim de esclarecer o motivo pelo qual “Sonata” foi criada:

«Uma cultura, qualquer espécie de cultura, é incompleta, viciada, unilateral se só olha para o passado e recusa o presente, naquilo que este tem ou possa ter de vivo, de criador, de fecundo, se não acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista para o futuro. A música de hoje, a música do nosso tempo, a chamada, com boas e com más intenções, “música moderna”, é uma das realidades vivas do presente. É diferente da do passado? Necessariamente, tão necessariamente como a literatura, como a pintura, como a ciência, como o pensar, como o vestuário, como tudo na vida contemporânea é diferente (e, todavia, solidário) com todas essas mesmas coisas do passado. É melhor, é pior do que a música antiga? É o que é, o que o complexo psicológico-social contemporâneo permite que ela seja, porque nunca música alguma, ou pintura ou literatura alguma, foram senão aquilo que o seu momento histórico permitiu que elas fossem, ou aquilo que os seus criadores, expressões desse mesmo momento histórico, tiveram poder e condições de realizar.

“Sonata” é uma experiência que pretende fazer compreender isto mesmo a quem o quiser compreender, esforçando-se por dar a conhecer os compositores contemporâneos, na modalidade da música de câmara e dentro dos limites que a força das circunstâncias e a fraqueza dos seus recursos impõe fatalmente.» (Carlos Ponte Peça)

A grande maioria das obras executadas sob a égide de “Sonata” eram inéditas ao público português, por isso foi um importantíssimo papel pioneiro, ao dedicar-se à divulgação sistemática dos compositores da primeira metade do século XX

Torna-se mister informar que durante os anos de funcionamento da sociedade, foi dada especial atenção às obras de compositores portugueses (muitas delas em sua estréia absoluta), designadamente Luís de Freitas Branco, Fernando Lopes Graça, Francine Benoit, Frederico de Freitas, Cláudio Carneyro, Armando José Fernandes, Jorge Croner de Vasconcellos, Joly Braga Santos,

Eurico Thomaz de Lima, Victor de Macedo Pinto, Óscar da Silva, Berta Alves de Sousa e Elvira de Freitas.

Podemos ainda incluir entre as obras portuguesas dadas em primeira audição absoluta incluem-se: *Três Sometilhos* (José Gomes Ferreira) de Lopes Graça, por Arminda Correia e o autor (1943); *Sonata para violino e piano* de Francine Benoit, por Silva Pereira e a autora (1946); *A Ideia* (Antero de Quental) de L.Freitas Branco, por Arminda Correia e Lopes Graça (1949); *Sete Bagatelas* para piano de Lopes Graça, por M. Graça Amado da Cunha (1949) *Sete Queixumes* para piano; de Óscar da Silva, por Lopes Graça (1950); *Quinteto de Sopros* de Frederico de Freitas, por Luis Boulton, José Lopes, Carlos Saraiva, Adácio Pestana e Ângelo Pestana (1952)

Em sua maioria, os executantes eram portugueses e mantinham estreita relação com a organização e execução dos concertos, alguns mais assiduamente, entre outros: piano - Regina Cascais, Maria da Graça Amado da Cunha, F. Lopes Graça, V. Macedo Pinto, Maria Delfina Costa Simões, Maria Elvira Barroso, Nella Maissa, Helena Sá e Costa, Katherina Heinz, Maria Helena Matos Silva; violino - J.Silva Pereira, Joaquim de Carvalho, Emílio de Carvalho, Lúcia de Carvalho, António David; viola - Fausto Caldeira, Luís Barbosa, Jaime Silva; violoncelo - Filipe Lorient e Fernando Costa; flauta - Luís Boulton; clarinete - Carlos Saraiva; oboé - José Santos Pinto; fagote - Ângelo Pestana; canto - Raquel Bastos, Arminda Correia, Marina Dewander Gabriel, Stella Tavares, Olga Violante, Maria Alice Vieira de Almeida. Não assídua mas digna de registo é ainda a presença de Filipe de Sousa (piano), Vasco Barbosa (violino), Adácio Pestana (trompa) e Regina Diniz da Fonseca (canto).

A presença de músicos de outros países também se fez notar de forma marcante, podendo-se destacar os compositores Daniel Lesur e Luigi Dallapiccola atuando como pianistas em concertos preenchidos com obras suas (respectivamente em 1951 e 1960); o violinista Robert Soëns (que em 1935 colaborou com Sergei Prokofief em sua única atuação em Portugal); os pianistas Lélia Gousseau, Andor Foldes e Béatrice Berg; o Quarteto Instrumental de Roma liderado pela violinista Pina Carmirelli; e o Quarteto Húngaro que em 1948 executou em primeira audição portuguesa o ciclo integral dos Quartetos de Cordas de Bartók.

Entre muitas estréias em Portugal, devem ainda ser aqui mencionadas: em 1945, *Kammermusik n.º1* (Concerto de Piano) de Hindemith, tendo Helena Sá e Costa como solista, e *História do Soldado* (versão de concerto) de Stravinsky, com conjunto instrumental dirigido por Napoleone Anovazzi; em 1946, *Quarteto para o Fim dos Tempos* de Messiaen, por Silva Pereira (violino), Carlos Saraiva (clarinete); Filipe Lorient (violoncelo) e Regina Cascais (piano); em 1947, *Sete Sonetos de Michelangelo* de Britten, por Loureiro Diniz (tenor) e Helena de Freitas Branco (piano); em 1953, *Sonata para piano* Op. 1 de Alban Berg, por Morais de Sousa; em 1956, *Modes de Valeurs et Intensités* de Messiaen e *Variações* op.27 para piano por Béatrice Berg; em 1959, o Concerto op.24 de Webern, o Septeto de Stravinsky e os *Estudos para orquestra de arcos* de Frank Martin, por um conjunto instrumental regido por António de Almeida.

Num artigo publicado na revista *Gazeta Musical*, Lopes Graça fazia um balanço dos primeiros dez anos de atividade da “Sonata”, em que nos dava o seguinte testemunho de peculiar interesse no plano sociológico:

“Pode-se naturalmente perguntar como reagiu o público de SONATA a todos estes autores e obras de tão diferentes tendências e linguagem. A isto não é exagerado responder que, durante os seus dez anos incompletos de existência, Sonata conseguiu formar um público consciente - recrutado sobretudo entre os jovens: estudantes, empregados e mesmo operários (os artistas e os intelectuais eram em menor número) – um público cujo sentido crítico despertava progressivamente e que era já capaz de fazer a sua “escolha”, raramente se enganando sobre o valor, necessariamente desigual, das obras que se lhe apresentavam.” (Gazeta Musical n.ºs 25-26; Outubro/Novembro 1952).

As dificuldades que “Sonata” enfrentou foram muitas, o que determinou uma suspensão dos trabalhos em 1958. Mas no ano seguinte, retomou a sua atividade plena com a retomada de concertos importantes como por exemplo a já citada atuação de Luigi Dallapiccola.

A programação da “Sonata” incluiu também algumas sessões de música sinfónica gravada em disco, com comentários de Fernando Lopes Graça.

2-Perspectivas sobre obras de Fernando Lopes-Graça.

2.1-Fernando Lopes-Graça – O compositor intelectual

Entre as correntes da música moderna, no âmbito português, Fernando Lopes-Graça assume, sem dúvida, um importante papel tanto na criação como na divulgação da música e cultura portuguesa no século XX. Com mais de duzentos e cinquenta títulos, seu acervo representa um tesouro onde a maioria das obras teve sua estréia durante a sua vida. Atualmente, esse acervo ainda não faz parte da programação anual das salas de concerto nacionais ou estrangeiras. Como já nos referimos, especialmente a partir dos anos 80, com o advento de um neoclassicismo vivenciado pelo compositor, Lopes-Graça passou a utilizar um variado leque de formações originais, o que supostamente deveria suplantar a curiosidade do público e da crítica. Nesse sentido, predominam as peças escritas para piano solo e para voz e piano, para além de um elevado número de canções corais ou harmonizações para essa mesma formação.

As adversidades vividas por Lopes-Graça não o impediram de crescer na carreira de pedagogo, a qual foi profundamente abalada por razões de ordem política. A oportunidade de ensinar em estabelecimentos de ensino público foi-lhe retirada, mesmo tendo sido aluno de dois compositores que determinaram o rumo da música em Portugal, o também pianista José Viana da Mota e Luís de Freitas Branco. Porém, a sua prolífica produção ensaística e a sua persistente presença na imprensa portuguesa como crítico musical ao longo de mais de quatro décadas, fez dele uma figura incontornável da pedagogia musical em Portugal durante o Estado Novo.

Para além das *Heróicas* e as harmonizações vocais de canções tradicionais portuguesas, vale a pena ressaltar que a diversidade de formações e a quantidade de músicas escritas pode resultar surpreendente, pois a sua obra também integra seis sonatas para piano, várias obras para instrumento solista e orquestra, numerosas peças orquestrais e centenas de canções sobre poetas portugueses.

A coerência e a clareza da obra de Lopes-Graça é muito marcante pois o autor não apela apenas ao modo de vida do povo português, mas recorre à própria essência do ser humano, nas suas alegrias e nas suas tragédias. Ao

mesmo tempo em que o compositor, suportava a seu próprio custo todos os obstáculos, fez música e pensou sobre a música em Portugal, sempre a pensar na adesão dos artistas, confiante que outros iriam juntar as suas vozes à dele.

Existem, todavia, poucos registros que possam comprovar a integração de um determinado compositor no centro dos debates estéticos contemporâneos, assim como, e sobretudo, a sua transformação num agente dinamizador dos mesmos em Portugal. O nome de Lopes-Graça como criador e como crítico teve muita reputação desde inícios da década de 30. A história do modernismo em Portugal estava diretamente ligado ao trabalho exercido principalmente neste período. Nesse sentido, toda a sua composição refletiu, a sua estreita relação com a política, dado a força crítica que a sua música continha e o plano da ética em detrimento de opções guiadas exclusivamente por razões estéticas. Isso tudo formou a sua imagem como compositor, principalmente nas décadas de 40 e de 50 e nos anos imediatamente posteriores ao 25 de Abril (de 1974).

O período que compreende a década de 60, em consequência de acontecimentos oriundos em anos anteriores, sublinha uma época em que a relevância pública de Lopes-Graça eclipsou-se por diversas circunstâncias, tanto políticas, como pessoais, mas também pelas mudanças em que a música no restante do globo também sofreu. Por outro lado, foi nesta mesma altura cronológica que Lopes-Graça foi galardoado pelo seu sucesso profissional, nomeadamente a composição. O reconhecimento deu-se com o Prémio Internacional de Composição Príncipe Rainier, em 1965, uma encomenda de Mstislav Rostropovich que se concretizou no *Concerto de Câmara com Violoncelo Obrigado*, também de 1965, e o início da gravação e transmissão das suas obras na Emissora Nacional e na televisão. A crítica, entretanto, ao que parece, não soube acompanhar o processo estilístico de Lopes-Graça, pois as mudanças verificadas no seu estilo composicional não tiveram grande reflexo na crítica. Na nova geração que sucedeu à de Francine Benoit e João José Cochofel houve dois autores que defenderam empenhadamente a sua música: o compositor Jorge Peixinho e o musicólogo, na altura crítico musical, Mário Vieira de Carvalho.

Vieira de Carvalho escreveu que “as encomendas governamentais e as homenagens «nacionais» a propósito dos seus aniversários foram-se sucedendo. As suas obras mais ambiciosas foram o resultado de encomendas do Esta-

do ou da Fundação Calouste Gulbenkian. Foram principalmente executadas por ocasião de efemérides e por um grupo relativamente restrito de intérpretes que mantinham estreitos laços de amizade com o compositor.”

Basicamente, Lopes-Graça escreveu dentro dos moldes ou formas tradicionais. A liberdade formal ou de caráter pode ser claramente observada em seu trabalho a exemplo de epitáfios, bagatelas, fugas, sonatas, sonatinas e corais. A sua música em todos os sentidos possui direta ligação com a cultura e o folclore português, como em *Natais Portugueses*. Paradoxalmente, o compositor não permaneceu à margem da música de elementos externos, nomeadamente em seu *Cosmorama* e nas *Mornas Cabo-Verdeanas*.

Após o seu falecimento, em Novembro de 1994, o seu arquivo pessoal foi legado ao Museu da Música Portuguesa, dependente da Câmara Municipal de Cascais, onde hoje em dia está aberto ao público.

2.2- Fernando Lopes Graça e a Música Coral

Se por um lado Lopes-Graça revolucionou a música de câmara em termos de formações alternativas, por outro, a sua obra também aproxima-se e muito da voz humana. Há uma grande ligação e um imenso apreço pelas suas capacidades técnicas e expressivas. Como já vimos, a polémica posição política e a sua missão moral para com a cultura portuguesa manifesta, ainda, a confiança do compositor no poder da palavra para confrontar de forma aberta a opressão. Para esse efeito, precisou recorrer a acuradas escolhas literárias provenientes da obra das maiores vozes literárias da história e da contemporaneidade portuguesas. A riqueza da música tradicional portuguesa influenciou uma boa parte das suas composições, aliás, ao analisarmos seu catálogo, distinguem-se particularmente as suas obras corais, que foram sendo compostas ao longo de todo o século XX. Nesse sentido, se mencionarmos a coletânea que se estende desde as *Canções Regionais Portuguesas* até ao monumental *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* (1979), concluímos que este grupo de obras exemplifica o seu domínio absoluto do instrumento coral, numa ampla variedade de estilos e formas. Não podemos deixar de fazer alusão ao trabalho que Lopes-Graça desenvolveu como maestro. Ao longo do seu percurso como preparador coral, esteve ligado ao Coro da Academia de Amadores de Música por ele fundado, onde se manteve por mais de três décadas.

É particularmente no conjunto que compreende mais de duzentos títulos, os quais fazem parte das *Canções Regionais Portuguesas*, que a influência da música tradicional portuguesa manifesta-se de forma bastante expressiva. É nesta obra em particular que é possível constatar a direta influência do compositor húngaro Béla Bartók nestas adaptações corais de “canções populares”, que perpassam pela pesquisa e integração de material genuinamente tradicional em técnicas de composição modernistas. Essa investigação comprova que as fontes destas canções provêm de todas as regiões de Portugal e retratam claramente o dia-a-dia dos portugueses, o seu labor, e a sua essência. Para que a pesquisa fosse efetuada, Lopes-Graça contou com a colaboração do etnógrafo Michel Giacommetti. A harmonização destas canções populares foi

fruto de uma minuciosa análise estética, pois era necessária uma cuidadosa atenção à integridade da melodia original, que raramente sofreu alterações. O

Fernando Lopes-Graça mostrou-se como perfeccionista. Os seus manuscritos evidenciam uma escrita cuja expressão denota a sua clareza e lógica. Apesar da manutenção da integridade das canções populares, pode-se observar em seus autógrafos, que alguns trabalhos passaram por repetidas revisões, fruto de um contínuo e evolutivo trabalho de idéias. Os métodos de transformação variam entre tratamento homofónico até à polifonia com ricas harmonias e linhas melódicas altamente cromáticas.

A vivência da música vocal pelo compositor exprime a dedicação, o zelo e o cuidado pelo instrumento coral. Essencialmente, reconhecia-se como criador, mas desde que estivesse dentro de um espaço de reflexão cultural, possibilitando a pesquisa, a intervenção, a crítica e a universalidade, do “potencial comunicativo emancipatório de sua música”, como escreveu Mário Vieira de Carvalho. Na sua obra vocal, o autor não ficou à margem das discussões e críticas, principalmente quando o teor em causa, perpassava pela temática social e política. A música em todos os seus meios de expressão, vocal ou não, foi o meio com que transmitiu ao mundo sua convicção de liberdade e humanidade.

“Para Lopes-Graça, tal como para a maior parte dos grandes compositores que lhe precederam, o facto de compor música para a Missa Latina de *Requiem* representou um gesto definitivo de afirmação criativa. Incorporando elementos da música tradicional e técnicas modernistas, Lopes-Graça sintetizou um profundo e penetrante memorial das vidas que se perderam em Portugal durante o Estado Novo.” (PACHECO, 2008)

O acervo de Lopes-Graça inclui uma vasta página coral-sinfónica. O *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* é uma das obras mais importantes do compositor. Foi o resultado de uma encomenda da Secretaria de Estado da Cultura em 1976, coincidindo com o seu 70^º aniversário. A encomenda veio ao encontro de um projecto muito anterior: a ideia de criar um monumento destas características tinha estado na mente do compositor desde a década de 50. No *Requiem*, a influência da música tradicional portuguesa é em parte evidente no uso de paralelismos melódicos, que remetem tanto para a canção popular como para a evocação da música sacra da Igreja Católica Romana primitiva, na medida em que esta sobreviveu na superfície de muitos exemplos de canções

autênticas do folclore português. O *Requiem* está também repleto de linhas melódicas e de texturas que denotam a influência de obras modernistas de Igor Stravinsky (1882–1971). Outro rasgo modernista é a memorável e intensa passagem coral *mormoroso* onde o coro recita de forma pungente uma porção do texto do *Kyrie*.

2.3-Divertimento trágico.

Fernando Lopes-Graça deixou-nos um espólio musical imenso e diversificado; a ópera, pois nela não incluímos a cantata dramática D. Duardos e Flérida, foi o único gênero que apenas esboçou. Num longo percurso em que naturalmente experimentou diferentes linguagens, a sua música pode ser caracterizada basicamente por uma exímia condução rítmica e harmônica, por uma clara estruturação frásica, pelo rebuscado manejo temático e pela rica e criativa gama de timbres, produto da aplicação de diversas técnicas composicionais, alicerçado na cultura tradicional.

Somente o sentido do humor poderia explicar um catálogo que inclui obras com títulos como *Divertimento*, obras que fazem referência, irônica mas também carinhosa, a um classicismo que foi em tempos capaz de ser um veículo para a expressão de uma vida mais livre, pelo menos simbolicamente, menos carregada de preocupações. Na verdade, esta dualidade é uma das muitas ambiguidades na estética do compositor que foram constituir a riqueza e a sutileza da sua obra.

Os anos 1950 e 1960 foram especialmente férteis para Lopes-Graça, pertencendo a estas duas décadas a grande maioria da sua produção orquestral. Após o segundo Concerto para piano e orquestra (1952, rev. 1971) veio o Concertino para Piano, Cordas, Metais e Percussão, escrito em 1954. Este é um *locus classicus* do vocabulário que Graça desenvolvera até esta altura, fortemente marcado ainda por Stravinsky e por Bartók em especial, ostentando, contudo, não só uma mestria orquestral, mas um vocabulário melódico muito específico do compositor português (veja-se sobretudo o segundo andamento, *Lento Quasi barcarola*). O mesmo se pode dizer do *Divertimento* para instrumentos de sopro, tímpanos, bateria, violoncelos e contrabaixos (1957), onde o bom humor impera, por uma vez sem uma contra-corrente de ironia negra.

Se o *Concertino para Viola e Orquestra* (1962) pode parecer, retrospectivamente, uma espécie de esboço para o posterior *Concerto da camera col violoncello obbligato*, com os seus orientalismos, alto nível de cromatismo e ambiente escuro, na verdade é uma obra com uma personalidade distinta, que ainda traz muito do mundo neoclássico, conferindo-lhe a mistura deste com os novos horizontes do atonalismo um carácter único.

No *Concerto da camera col violoncello obbligato* (1965) e em *Canto de Amor e de Morte* (1962), temos talvez as páginas mais belas e mais perturbantes de toda a obra orquestral de Lopes-Graça. O Concerto, escrito para Rostropovich (e gravado por ele), explora um cromatismo intenso, sendo o solista sempre obrigado a negociar entre um papel orquestral e um papel de solista - a ambiguidade do título é, naturalmente, um indicador da ambiguidade da peça -, contendo também uma instrumentação delicadíssima, que realça particularmente a harpa e o piano. Formalmente, a obra pouco tem a ver com estruturas tradicionais (embora alguma da figuração no terceiro andamento talvez lembre o estilo bartokiano do jovem Graça). A linguagem cromática saturada do compositor aqui presta-se a uma construção formal atemática, conseguida através de curtos fragmentos motivicos, como se de um mosaico se tratasse. Porém, esses fragmentos são de uma notabilidade invulgar: o uso do atonalismo total nunca impediu que Lopes-Graça fosse um melodista da primeira categoria. *Canto de Amor e de Morte*, escrito três anos antes, é, sem sombra de dúvida, uma das jóias principais na coroa orquestral graciana. Em termos técnicos, a obra é um diálogo constante entre o diatónico e o cromático. É como se estivéssemos na fronteira do conhecido, vislumbrando o desconhecido, e fôssemos incapazes de tomar qualquer decisão. Essas duas forças são mais fortes que nós. E é assim, de facto, com o amor e a morte. O divertido e o trágico...

Tirando o bailado *Danças* (1984) e *Em louvor da paz* (1986), uma obra breve escrita para o Congresso dos Intelectuais para o Futuro Pacífico do Mundo, em Cracóvia, e que só receberá a sua estreia portuguesa neste ano de comemoração do centenário do nascimento do compositor, a *Sinfonietta* foi a sua última obra para orquestra - neste caso, de câmara, seguindo o modelo de Haydn. Foi escrita em 1980, encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian, e ligeiramente revista cinco anos depois. A obra tem o subtítulo "Homenagem a Haydn", e apesar do título "diminutivo", na realidade é uma obra de peso que incorpora referências nítidas ao mestre vienense mas continuando muito claramente a linha idiossincrática do compositor português.

3- Os conceitos de Universalismo e Nacionalismo na Obra de Fernando Lopes-Graça

Universalismo e Nacionalismo são conceitos que nortearam a obra de Fernando Lopes-Graça. Para o compositor, a interação entre o universalismo e nacionalismo é baseada numa relação de liberdade, e não de dominação. Nesse sentido, o florescimento do universal só é possível acentando e promovendo as diversidades nacionais ou culturais. Foi por isso que Lopes-Graça fez música baseado em música de outros países. Em seu *Cosmorama* (1963), chegou mesmo a equiparar nomes de nações independentes aos de antigas colônias portuguesas, o que contribuía para o significado cultural de sua atitude universalista, fundamentada no diálogo com outras tradições, refletindo o significado político de sua posição anti-imperialista em pleno tempo de guerra colonial.

O surgimento da universalidade surge como ícone dialogante daquilo que, em resultado de uma multiplicidade de interações, faz parte de cada tradição nacional e é também o que o leva a interessar-se e, não raro, por poetas estrangeiros, a fazer música sobre poesia em outras línguas, assim a praticar o exercício de aproximação ou descoberta do outro, ou do próximo. Perscruta desde idiossincrasias a prosódias que lhe são culturalmente estranhas, muito diferentes daquelas que lidou ao longo do seu trabalho interminável sobre a língua portuguesa.

Para a percepção da metodologia processual do compositor, seleciona-se o material basilar utilizado, e observa-se como, onde, quando e a frequência com que é trabalhado em relação à estrutura de cada grupo frásico, de cada grupo temático e de cada seção individual, em cada andamento e no todo, ou conjunto total, de cada obra, e o modo como é aplicado no gênero adotado.

Fernando Lopes-Graça foi metódico, meticuloso, matemático. Por isso, sua obra exige uma análise em que convém um olhar diversificado e sistemático. A partir da aplicação das correntes analíticas que mais de adequam à melhor compreensão do processo criativo do autor, apontam-se assim os vários processos organizacionais, diferenciando os níveis estruturais da música, e a sua relação. Os resultados obtidos por meio de distintos métodos analíticos permitem uma comparação objetiva e revitalizante das obras.

Essa contradição só ganha todo o seu real alcance se pensarmos o referido texto não como uma expressão da sua certeza, mas como uma espécie de estratégia defensiva do autor, como que para acalmar a si próprio a dúvida que dele se apoderara. Além do mais, se não o desligarmos, sobretudo da profunda crise existencial em que então mergulha o homem e o artista, colocando-o a beira do suicídio. Canto de amor e de morte nasceu dessa crise: desenvolvendo, de fato, uma componente expressionista de linguagem mais ou menos atonal que já vinha do passado, e é, talvez, mais do que qualquer outra obra de Lopes-Graça, a objetivação sonora de uma experiência íntima.

Aqui, o que está em causa, não é o abandono de uma identidade para a adesão a um universalismo ilusório, do contrário, é tão somente entendê-la como um processo dinâmico, neste caso, acelerado por uma sondagem crucial às profundezas da subjetividade.

Entretanto, ao mesmo tempo, Lopes-Graça não esteve disposto a “mudar de identidade” – a pôr em causa a identidade que construiu – somente para não correr o risco de ser tido como ultrapassado. Fernando Lopes-Graça nunca foi um “vira-casaca”, nem na política e muito menos na arte, mas mesmo que disso estivesse convencido, não lhe passava pela cabeça abandonar a plataforma em que se apoiava para apanhar o caminho mais rápido para o progresso artístico.

4- O Virtuosismo na obra de Fernando Lopes Graça e o repertório violinístico em Música de Câmara

Seria sem dúvida estudo interessante, tentar apurar até que ponto o virtuosismo e a virtuosidade correspondem a uma necessidade da mentalidade musical moderna, considerada sob seu duplo aspecto: o da criação e o da contemplação.

Para Lopes-Graça, sob o ponto de vista da criação, parece evidente que o virtuoso e a virtuosidade interessam hoje muito pouco. Obviamente que, nos dias hodiernos, ainda se escrevem obras para as quais é preciso contar com a virtuosidade do executante, entretanto, a verdade é que a virtuosidade deixou de ser prioridade no processo criativo, para ser encarada senão como um meio e uma condição da sua manifestação: em suma, o virtuoso desceu de sua categoria de *herói* da obra para a de mero instrumento ao serviço do pensamento, que em obras de certo fôlego, somente exige ao executante a posse absoluta de todos os segredos técnicos do violino.

Dentro desse contexto, em seu processo criativo, Lopes-Graça buscou autenticidade de sua obra no dia-a-dia do povo e em suas próprias convicções políticas e civis. Procurou nos conceitos de nacionalismo e universalismo a base para a inovação de que tanto a música portuguesa (em especial a música de câmara) precisava: utilizar o atributo cultural externo e processar, modificar, transformá-lo num produto novo, genuíno.

Em seu livro, *Obras Literárias*, o autor reflete no paralelismo entre violinistas e obras que demonstram o virtuosismo como mensagem principal, sob o prisma da comunicação musical e da real intenção no processo criativo. Para ele, há uma virtuosidade adjetiva e uma virtuosidade substantiva: a primeira, consiste na virtuosidade romântica, a virtuosidade dos virtuosos: “o virtuosismo que é a virtuosidade, simplesmente, que consiste também, na perícia técnica, mas já não existente por e para ela mesma, senão que aposta ao serviço da obra e consubstancial a ela” (Lopes-Graça, 1978). A segunda, é modesta e se apaga perante a obra; a primeira é exibicionista e sebrepõe-se-lhe.

Em sua obra dedicada ao violino, quer como violino solo, quer no âmbito camerístico, Fernando Lopes-Graça buscou afastar-se do virtuosismo em seu

mau aspecto, pois em geral, é esta espécie de virtuosidade que obtém o sufrágio do grande público das salas de concerto, mas podemos dizer que, atualmente, o virtuoso não satisfaz mais do que um certo gosto pelo singular e pelo excepcional por parte da multidão, sempre em atraso face ao crescimento vivo do pensamento artístico, ao passo que, a dificuldade técnica inerente ao violino na música de Lopes-Graça é perfeitamente utilizada para o alcance final de seu pensamento e idealização musical.

Tempo houve em que os Paganini, Vieuxtemps ou Wieniawski participaram, mesmo através do virtuosismo, de um período positivamente criativo no mundo violinístico, pois eram eles próprios inventores dos prestígios de sua acrobacia técnica. Não que as suas obras possuíssem uma alta qualidade musical, mas que cumpriam um restrito objetivo: permitiam que seus criadores alcançassem a posição máxima dos seus miraculosos dotes violinísticos. Tratava-se de uma sinceridade musical, que embora hoje já não seja tão importante, mas que fora necessária para o advento de um novo cenário violinístico que se estende até os dias atuais.

Lopes-Graça concluiu que: “o gosto pela virtuosidade, ou antes, pelo virtuosismo, subsiste (...) e, simplesmente por não encontrar lugar na música de hoje, o virtuoso em geral deu nisto: ou na acrobacia, ou no charlatanismo; ou é um animal perfeitamente amestrado capaz de executar os mais fantásticos passos e habilidades pacientemente aprendidas, ou é um prestigiador, que só visa a embasbacar a multidão com os seus passes e manigâncias. ”

Seguidamente, apresenta-se um quadro no qual se estabelece um paralelismo temporal entre os anos em que foram compostas obras para violino e a produção do compositor para outras formações nesses mesmos anos. Ele permite-nos, também, constatar que, durante este período, Lopes-Graça alargou o seu leque de possibilidades a nível da composição para vários instrumentos e formações.

Violino Solo	<i>Prelúdio e Fuga</i> <i>Esponsais</i>
Violino, Viola, Violoncelo e Piano	<i>Piano Quarteto (1ª e 2ª edições)</i>
Quarteto de Arcos	<i>Catorze anotações</i> <i>Quarteto de arcos nº 1</i> <i>Quarteto de arcos nº 2</i> <i>Suíte Rústica nº 2</i>
Quarteto de Arcos e Piano	<i>Canto de Amor e de Morte</i>
Violino e Piano	<i>Sonatina nº 1</i> <i>Sonatina nº 2</i> <i>Pequeno Tríptico</i> <i>Prelúdio, Capricho e Galope</i> <i>Quatro Miniaturas</i> <i>Adagio doloroso e Fantasia</i> <i>Trois Pièces</i>

Figura 2: Obras de Lopes-Graça para violino em música de câmara e violino solo.

5- Análise da obra: Prelúdio, Capricho e Galope

A virtuosidade encontra perfeita simbiose na obra de Lopes-Graça, já que é fruto de uma profunda reflexão e produção do imaginário do compositor. Neste capítulo, exemplificaremos a discussão anterior, de forma detalhada, sob o olhar técnico do violino, procedendo a análise formal da obra Prelúdio Capricho e Galope, para violino e piano.

Dentro do universo musical de Fernando Lopes-Graça, a peça em três movimentos, reúne em seu bojo as mais variadas técnicas violinísticas, muito bem entrelaçadas no que diz respeito à variedade e arranjo da obra no âmbito técnico. Dos três movimentos, o primeiro encontra-se como em separado dos demais, já que o segundo e terceiro movimentos partilham de uma mesma idéia motívica que é diversa, face ao primeiro movimento, como veremos a seguir.

Do ponto de vista melódico, o primeiro movimento inicia com o desenvolvimento da melodia no violino após breve introdução do piano de sete compassos. O desenrolar do período é que apresenta as inovações técnicas levando em consideração a simplicidade da escrita. Lopes-Graça lança mão de harmônicos, sextas e sétimas maiores e menores.

Allegro non troppo (d. 44)
cantabile
2
2 a la corde
soli voce
sopr.
poco più mosso
2
poco più mosso

Figura 3: Compassos 1 a 18.

A evolução do primeiro movimento dá-se pela técnica da aglutinação rítmica e pela manipulação do andamento, iniciando com *Allegro non troppo*, seguindo de *poco affretando*, depois ao fim, no apogeu do prelúdio, avivando até alcan-

çar mosso, onde a semínima passa a ser igual a 144. O piano alterna os motivos com o violino sendo que ao final como que para descanso de toda a explanação de idéias, o autor optou por utilizar um *cedendo poco a poco*, onde o violino por oito compassos sustenta o sol5, enquanto o piano movimenta a harmonia com arpejos sempre descendentes até que convergem no último compasso em acorde de suspensão para o andamento seguinte.

É num ambiente totalmente diverso do anterior, em *Tempo di Habanera*, que o segundo andamento com metrônomo pré-estabelecido pelo autor em semínima igual a 56, inicia-se com melodia vigorosa e bastante insistente no aspecto rítmico, variando sua exposição, ora em um compasso, ora em dois. O período é relativamente pequeno, de apenas quatro compassos, mas a frase é bem maior, pois o motivo apesar de ser pequeno é largamente repetido e dinamizado durante os dois últimos movimentos.



Figura 4: Compassos de 1 a 8.

Neste movimento, a linguagem contrapontística de Lopes-Graça revela a sua real projeção, pois apesar da aparente independência entre violino e piano, e da sua linguagem ora diversa, ora convergente, assenta-se na complexa harmonia da peça. De tonalidade livre, Lopes-Graça lança mão da utilização dos acidentes ocorrentes para trazer a riqueza harmónica. É depois da aglutinação dos elementos que dá-se início a um período marcante do Capricho, onde o violino apresenta alternâncias de melodia marcada por acordes sempre em tempo fraco.

A esse período, o autor descreveu *Con fermezza*, devido a intensidade rítmico-melódica. Após isso, como que para fazer jus ao título que lhe foi confiado, o Capricho assume característica virtuosística por sucessões de escalas ascendentes e descendentes.

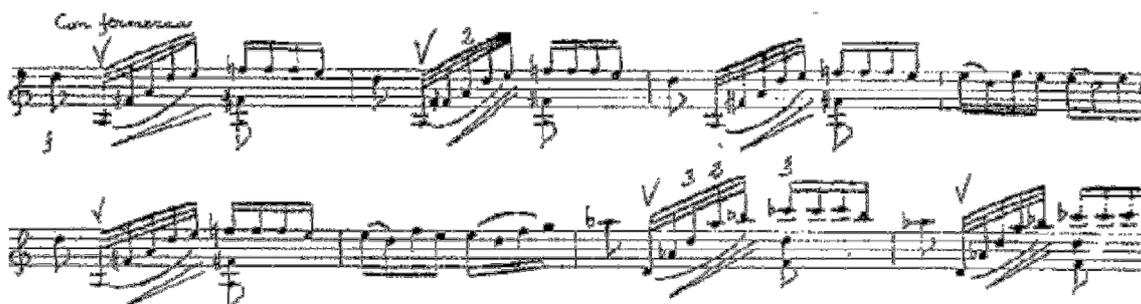


Figura 5: Compassos de 19 a 26

Este período frenético por natureza, dá lugar ao retorno da idéia principal que se repete, dissolvendo-se, adquirindo pouco a pouco aspecto mais escuro e lento, substituindo-se as fusas por semicolcheias, estas por colcheias e terci-nas e, depois, por semínimas e, finalmente, mínimas.



Figura 6: Compassos de 52 a 61.

É com o mesmo motivo principal do Capricho, que o Galope inicia, à seme-lhança do primeiro movimento após breve introdução do piano em oito com-passos, entretanto, dessa vez dinamizado e com o apoio de acordes com a sustentação da oitava em que o motivo inicia, com a nota sol. A diferença está no desenrolar da frase, com sequencias de arpejos sempre ascendentes, para conduzir para a reafirmação do motivo, desta vez em Lá Maior.

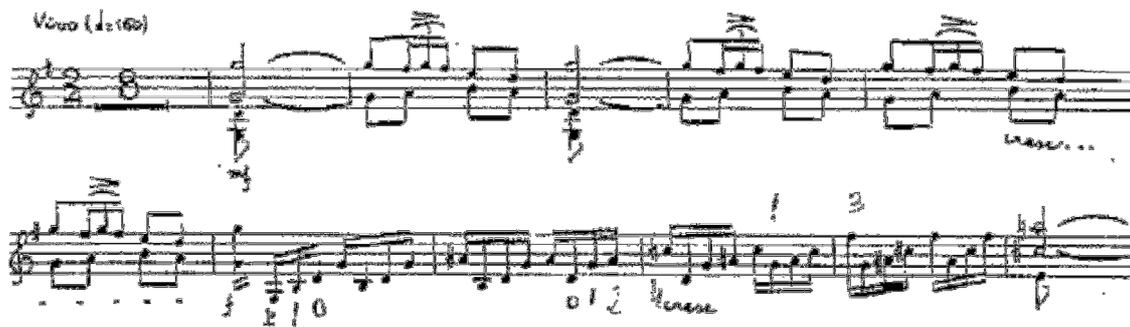


Figura 7: Compassos de 1 a 19.

Esta secção é desenvolvida de forma semelhante a anterior, mas com um desfecho diferente, onde o motivo é trabalhado pela desintegração, em sextas e sétimas descendentes, até a finalização do período em cordas soltas sol e ré.

A parte seguinte, melódica, em legato, representa a cantilena do Galope, que também possui uma evolução ascendente para que possa mais uma vez, explorar o motivo principal em sétimas e sextas, depois em escala cromática a fim de concluir o desenvolvimento do movimento que tem a forma binária simples. Nesse sentido, a reexposição do tema traz acordes aumentados (figura) para enriquecer o caráter rústico do movimento, relativo a peculiar escrita de Lopes-Graça. A coda, por sua vez, vem por lembrar o motivo principal, desta forma com um caráter lúdico e recreativo, com a ajuda de pizzicatos de mão esquerda e harmônicos em poco ritenuto. Após uma breve respiração, o desfecho final como surpresa é exposto mais uma vez finalizando a peça com acorde em sol maior em pizzicato.



Figura 8: Compassos de 132 a 141.

Em linhas gerais, a utilização de harmónicos, pizzicatos de mão esquerda e acordes em pizzicato, vem por transparecer o carácter folclórico e rústico do compositor lusitano, da mesma maneira com que Bartók trabalhava.

Na presente peça, Lopes-Graça utiliza o violino de modo que as suas possibilidades venham enriquecer os motivos principais e apoiar harmonicamente as melodias. No tocante ao carácter de cada movimento, o compositor optou por descrever cuidadosamente a maneira com que as passagens devem ser executadas, alternando ora brilho e virtuosismo, ora a calma e a leveza. Prelúdio capricho e galope é somente uma amostra da versatilidade e riqueza do vasto catálogo de obras de Fernando Lopes-Graça.

Conclusão

À medida em que explora-se a criação de um compositor, percorremos por terras desconhecidas. Entretanto, à luz da obra de Fernando Lopes-Graça, a linguagem torna-se familiar.

Durante a elaboração deste trabalho, buscou-se a aproximação de um compositor e obviamente, de sua obra, entrelaçando o conhecido e o desconhecido em sua forma original.

Ao longo de todo o tempo investido, houve sucessivas mudanças, o que implicou em constantes revisões no trabalho anterior. O aperfeiçoamento da análise e a aproximação adequada dos objetivos propostos levou a um afastamento das primeiras conclusões, gerando uma conseqüente revisão constante de todo o trabalho, de modo a evitar erros no processo.

As obras de Lopes-Graça quer seja para violino solo, quer seja no âmbito camerístico, são enigmas. Daí a energia que delas vai se libertando, de audição para audição, de execução para execução. Há sempre uma nova perspectiva que antes nos escapara, uma nova dimensão por descobrir. Com a continuidade do trabalho analítico, revelam a cada passo facetas diferentes, num processo surpreendente de historicidade imanente. Eis o que faz a diferença em Lopes-Graça e que o torna, cada vez mais, com o decurso do tempo, um grande compositor, um grande nome na história da música.

A busca pelo reconhecimento e pela fama não fazia parte do fascínio de Lopes-Graça, que também nunca se preocupou com a moda. Há mudança, há contrastes, há diferenças ao longo do seu percurso - como não poderia deixar de ser uma personalidade tão culta, multifacetada e dinâmica – mas tudo o que de diferente nele acontece é testemunho de um mesmo imperativo de autenticidade, de coerência estética e ética, que ele impôs a si próprio.

Lopes-Graça tornou-se hoje mais atual do que nunca. E tanto mais atual quanto dessa maneira a sua música prossegue um desígnio de resistência que se manifestou ao longo da sua vida de múltiplas maneiras e que hoje ganha nova força no contexto da globalização e na diversidade tímbrica que o violino oferece.

Na constante busca da perfeição, surgiram naturalmente dúvidas. O presente questionamento perpassa de autor para intérprete, o qual fica responsá-

vel por transmitir ao público respostas únicas e autênticas. Cabe-nos então a compreensão do rumo apontado e aproveitá-lo. O violinista deverá ser responsável pela transmissão dessa verdade partilhada. São sentimentos arquitetados de forma sonora, humanamente sentidos. Finalmente, o objetivo que se deseja atingir é alcançado uma vez que é absorvida a realidade que está para além dos sons, proveniente desta arquitetura sonora. Trata-se do poder criativo do intérprete, na verdade de sua expressão.

Bibliografia

- BENOIT, Francine in “A Música Vocal de Fernando Lopes-Graça”, p.33.
- BERNSTEIN, Leonard, *O mundo da Música*, Livros do Brasil, Lisboa, 1957.
- BORBA, Tomás e LOPES GRAÇA, Fernando, *Dicionário de Música*, Edições Cosmos, Lisboa, 1956
- BORGES, Cláudia Cristina Marques Vasconcelos, *O Estilo Compositivo de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I,II,III,IV*; Universidade de Aveiro, 2005.
- BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 3ª ed., Publicações Europa-América, Lisboa, 1995.
- BRITO, Manuel Carlos, CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa, 1992, pp. 167-173.
- CARVALHO, Mário Vieira in “ Pensar a Música mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça”, *Campos das Letras*, 2006, p.15-16.
- CASCUDO, Teresa, *Que fazer sem um Camões músico? Fernando Lopes-Graça e o Problema da Tradição da Música Portuguesa*, in *Revista Portuguesa de Musicologia* 6, Lisboa, 1996, pp. 127-139.
- CASCUDO, Teresa, *FERNANDO LOPES-GRAÇA, Catálogo do espólio musical*, Cascais, C.M.C., 1997.
- CEIA, Carlos, *Normas para apresentação de Trabalhos Científicos*, Editorial Presença, Lisboa, 4ª ed., 2003.
- ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*, Editorial Presença, Lisboa, 7ª ed., 1998.

Gazeta Musical nºs 25-26 (Outubro/Novembro 1952)

GROVE, Georg, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan & Co., Lenders, 1954.

ISAACS, Alan, MARTIN, Elizabeth, *Dictionary of Music, Sphere Reference*, Grã-Bretanha, 1982.

KENNEDY, Michael, *Dicionário Oxford de Música*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Canção Popular Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1991.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Música Portuguesa e seus Problemas I*, Lisboa, Caminho, (1930-43), 1989.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *A Música Portuguesa e seus Problemas II*, Lisboa, caminho, (1954-73), 1989.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *Disto e Daquilo*, Edições Cosmos, Lisboa, 18ª ed., 1973.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *Introdução á Música Moderna*, Biblioteca Cosmos, Lisboa, 1946.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *Música e Músicos Modernos*, Caminhos, Lisboa, 2ª ed., 1986.

LOPES-GRAÇA, Fernando, *Reflexões sobre a Música*, Lisboa, Cosmos, (1940-67), 1978.

PACHECO, Augusto Domingos Moreira in “ A Obra para Guitarra de Fernando Lopes-Graça, p. 8.

PIRES, Filipe, *Elementos Teóricos de Contraponto e Cânon*, fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986.

PEIXINHO, Jorge, *Lopes-Graça: Uma figura impar da figura portuguesa*, in Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça, edições Afrontamento, Câmara Municipal de Matosinhos, Santa Maria de Feira, 1993, pp. 5-15.

VIEIRA de CARVALHO, Mário, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, I.N.C.M, 1989.

VIEIRA de CARVALHO, Mário, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Campos das Letras, 2006.

Endereços eletrônicos:

www.mmp.cm-cascais.pt, acesso 29/04/2011.

www.musica.gulbenkian.pt, acesso 24/06/2011.

www.instituto-camoes.pt, acesso 10/06/2011.

www.vidaslusofonas.pt, acesso 05/05/2011.

Referências de Fotografias:

Figura1: Instituto Camões.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, some with slurs. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment of chords and moving lines.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and dynamic markings. The lower staff continues the piano accompaniment with various chordal textures.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings. The lower staff continues the piano accompaniment with complex chordal structures.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff includes the dynamic marking *dim.* and continues the melodic line. The lower staff continues the piano accompaniment, ending with a double bar line and a final chord.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *more* marking at the end. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. A *cresc.* marking is present in the piano part.

Second system of musical notation. The vocal line begins with an *affetando* marking. The piano accompaniment includes a *vibrato* marking. The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Third system of musical notation. The vocal line starts with a *dim.* (diminuendo) marking. The piano accompaniment features a *rit.* marking. The system ends with a *Tempo I* marking and the instruction *Pad. come prima*.

Fourth system of musical notation. The vocal line begins with an *andeggiando, sul testo* marking. The piano accompaniment includes a *cant.* marking. The system concludes with a *rit.* marking.

come sopra

simile

avvando

(crescendo)

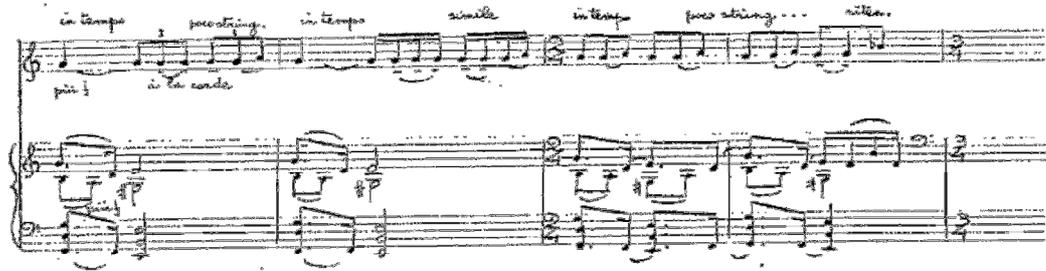
Messa (1. 144)

dim.

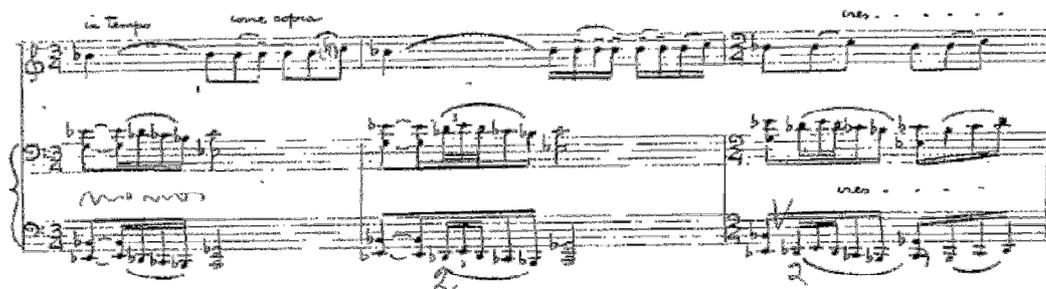
mf, sostenuto

6

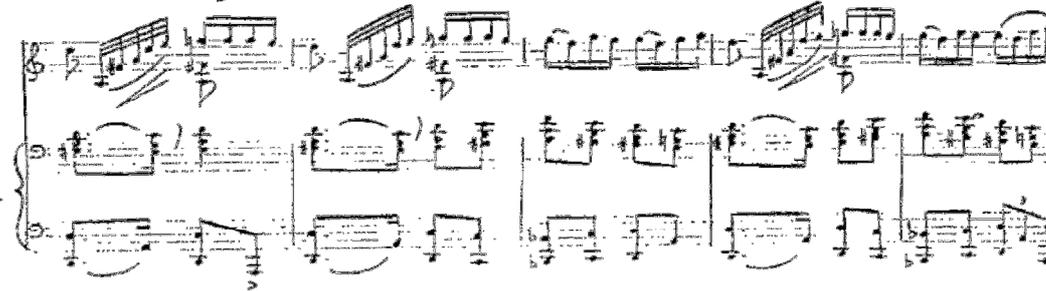
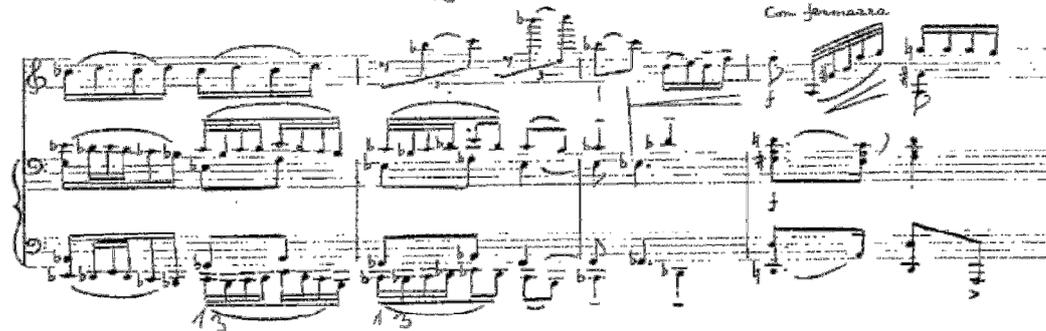
in tempo *piu!* *à la corde* *piu string.* *in tempo* *simile* *in tempo* *piu string...* *riten.*



in tempo *come sopra* *riten.*



Com fermata



The image displays a handwritten musical score for piano and voice, organized into seven systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes the instruction "Passionato" above the vocal line. The third system features a "lib." (libero) marking. The fourth system contains a "poco ritardando" instruction. The fifth system shows a melodic line with a long slur. The sixth system includes the instruction "pre - ci - pi - tan - do" above the vocal line. The seventh system concludes the page with a final cadence. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

8

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The tempo marking *più tranquillo* is positioned above the treble staff. The dynamic marking *meno f* is placed below the piano part.

Second system of musical notation, continuing the melodic and piano parts from the first system. The tempo marking *più agitato* is written above the treble staff.

Third system of musical notation, showing a change in tempo to *calmante in tempo*. The dynamic marking *dim.* is used in both the treble and piano parts. The system concludes with the tempo marking *più precip.*.

Fourth system of musical notation, marked *in poco agitato*. It features a melodic line in the treble staff and piano accompaniment in the grand staff. The system ends with the tempo marking *ritornando al...*.

Tempo I

in quarti

GALOPE

Voco (J. 160)

p leggiero

non legato

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line features a melodic line with some slurs and a 'cresc.' marking. The piano accompaniment includes a bass line with a 'cresc.' marking and a treble line with a 'dim.' marking.

Second system of musical notation. The vocal line has lyrics: "più sonoro" and "più umoro". The piano accompaniment includes a bass line with the instruction "non legato" and a treble line with a "cresc." marking.

Third system of musical notation. The piano accompaniment includes a bass line with a "cresc." marking and a treble line with a "dim." marking.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment includes a bass line with a "dim." marking and a treble line with a "riten." marking.

in tempo *cantabile* *legato*

ff *pp* *dim.*

pp *non troppo legato* *pp*

pp *pp*

pp *pp*

riten. *Tempo I*
f (non troppo)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several notes, some marked with accents. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo marking 'Tempo I' is placed above the first measure, and 'riten.' is written above the first measure of the previous system. The dynamic marking 'f (non troppo)' is written below the first measure of the first staff.

dim. *cresc.*

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking above it, indicating a decrease in volume. The lower staff continues the accompaniment. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed below the lower staff, indicating an increase in volume. The notation includes various note values and rests.

The third system of the score shows further development of the melodic and harmonic themes. The upper staff continues with a melodic line, and the lower staff provides a consistent accompaniment. The notation includes various note values and rests.

cresc.

The fourth system concludes the page. It features a melodic line in the upper staff and an accompaniment in the lower staff. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed below the lower staff, indicating an increase in volume. The notation includes various note values and rests.

musical score system 1, featuring treble and bass staves with notes and rests. The tempo marking *meno f* is present.

musical score system 2, featuring treble and bass staves. The tempo marking *meno piano* is present. The instruction *leggero, scintillante* is written above the treble staff.

musical score system 3, featuring treble and bass staves. The tempo marking *riten.* is present. The instruction *in tempo d=50.* is written above the treble staff. The instruction *secco* is written below the bass staff.

musical score system 4, featuring treble and bass staves with notes and rests.

First system of musical notation, consisting of a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with several slurs and accents.

Second system of musical notation, consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff continues the melodic line with slurs and accents. The bass staff provides a harmonic accompaniment. Performance markings include "tranquillo" and "poco ritenendo".

Third system of musical notation, consisting of a grand staff. The treble staff begins with the marking "in tempo, deciso". The bass staff contains a vertical inscription: "LISBOA, 1841" and "REV. PACHECO, DOUT. 1844".