

Fundación Juan March

Fundação Calouste Gulbenkian

CICLO

CONFERENCIAS Y MÚSICAS

CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN

AMADEO
DE SOUZA
CARDOSO



ENERO 1998

Fundación Juan March

Fundacao Calouste Gulbenkian

CICLO

CONFERENCIAS Y MÚSICAS
CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN

AMADEO
DE SOUZA
CARDOSO

ENERO 1998

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Conferencias: Programa general.....	5
Conciertos: Programa general.....	11
Introducción general.....	15
Notas al programa:	
Primer concierto.....	21
Segundo concierto.....	25
Textos de las obras cantadas.....	32
Tercer concierto.....	38
Diccionario breve de compositores.....	43
Participantes.....	59

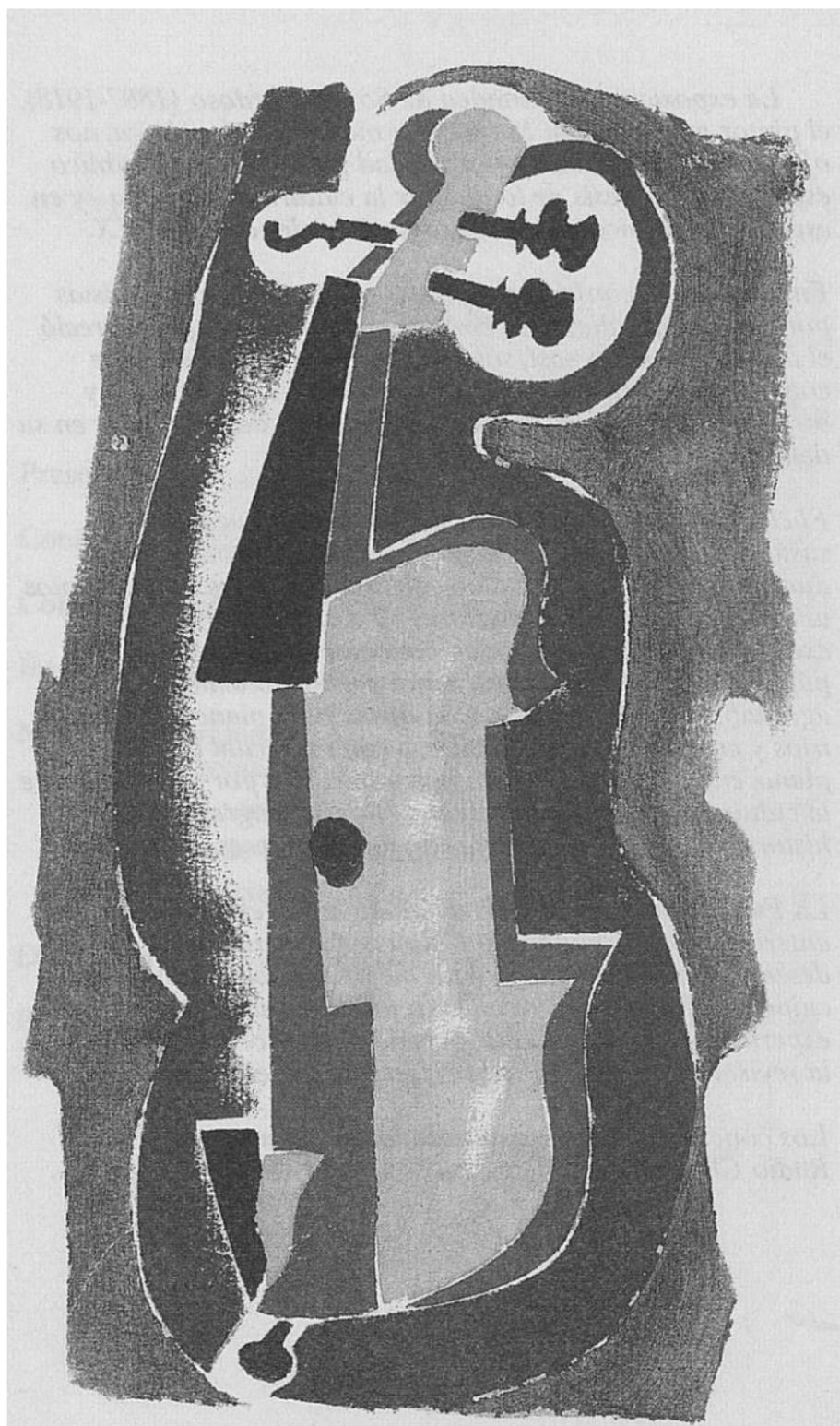
La exposición de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), el pintor que inició en Portugal la modernidad artística, nos ofrece una inmejorable oportunidad para ofrecer al público español una síntesis de lo que fue la cultura portuguesa -y en especial, la música- en las décadas iniciales del siglo XX.

En el curso de conferencias, cinco reconocidos especialistas portugueses estudiarán el contexto cultural en el que floreció el arte de Amadeo -así, sólo con su nombre de pila, se le conoce en su país natal-, y sus conexiones con las ideas y otras manifestaciones artísticas que fueron desarrolladas en su tiempo.

El ciclo de conciertos intenta ofrecer una breve pero sustanciosa antología de lo que fue la música portuguesa durante la época de Amadeo -en algunos casos, con ejemplos un poco anteriores y posteriores- a través del arte de ocho excelentes compositores poco conocidos, en general, del público español, para quien serán probablemente un agradable descubrimiento. Con obras para piano, para dúos, tríos y cuartetos instrumentales, y con un recital de canto y piano, entenderemos cuánto nos queda aún por conocer sobre la cultura de un país tan cercano (por la geografía y por la historia) y, paradójicamente, tan lejano a veces.

La Fundación Juan March, ayudada como en ocasiones anteriores por la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, desea contribuir de nuevo a un mejor conocimiento de la cultura portuguesa entre nuestro público, tras las ricas experiencias ofrecidas en el pasado alrededor del gran Pessoa, la revista Presenta, A Imada Negreiros o Vieira da Silva.

Los conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Amadeo de Souza-Cardoso: *Instrumento musical* (acuarela)

CONFERENCIAS

LA CULTURA PORTUGUESA A COMIENZOS DEL XX

Viernes 16

Antonio Cardoso
AMADEO DE SOUZA-CARDOSO,
RAÍCES Y MODERNIDAD

Martes 20

Fernando Guimarães
LA CONSCIENCIA DE MODERNIDAD EN TIEMPOS
DE
AMADEO DE SOUZA-CARDOSO

Jueves 22

Fernando Cabra! Martins
AÑOS 10: LA VANGUARDIA PORTUGUESA

Martes 27

João Lima Pinharanda
AMADEO DE SOUZA-CARDOSO: SIGLO XX IDA Y
VUELTA

Jueves 29

Maria Helena Gomes de Freitas da Cunha e Sá
AMADEO: ABISMO AZUL

Todos los actos comenzarán a las 19,30 horas.

CONFERENCIA INAUGURAL
Viernes, 16

ANTONIO CARDOSO

Amadeo de Souza-Cardoso, raíces y modernidad

BIOGRAFÍA

Nació en Amarante (Oporto) en 1932. Se licenció en Historia por la Facultad de Letras de la Universidad y se doctoró en Historia del Arte, con una tesis sobre el arquitecto José Marques da Silva y la Arquitectura del Norte del País en la primera mitad del siglo XX. Fue presentador de programas de televisión para escolares y autor del guión de la película Amadeo de Souza-Cardoso (Radiotelevisión Portuguesa 1977). Como pintor ha participado en diversas exposiciones individuales, en la Bienal de París y en la II Exposición Gulbenkian.

Ha participado en seminarios y congresos dentro y fuera de su país, ha colaborado con el Instituto Español de Cultura en Oporto, con la Fundación Gulbenkian y con el Círculo de Bellas Artes de Madrid. También ha organizado exposiciones documentales relacionadas con temas de arquitectura y es autor de numerosos trabajos de Historia del Arte, Arqueología y Patrimonio.

En la actualidad es Director del Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso y miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

SÍNTESIS DE LA CONFERENCIA

Amadeo de Souza-Cardoso nació en Amarante en 1887, muy próximo a Teixeira de Pascoaes y Antonio Carneiro. El primero es uno de los últimos poetas románticos, fundador del Renacimiento Portugués y de la revista *Águia*, amigo de Unamuno, Eugenio d'Ors, apasionado por S. Juan de la Cruz y Rosalía de Castro. Antonio Carneiro es el primer simbolista portugués, ilustrador de *Águia* y participante en el círculo del escritor Manuel Laranjeira, amigo de Unamuno, de Amadeo y Pascoaes. Amadeo, liberándose de las influencias del Romanticismo y Naturalismo, llega a París en 1907 (en el mismo año que Juan Gris y Modigliani), se aproxima a las vanguardias europeas y en el corto espacio de una década experimenta el Cubismo, Futurismo y la abstracción, participando en los Salones de los Independientes de París.

Durante la Segunda Guerra Mundial se retira en Amarante y sus obras ganaron renovados valores de expresión y finalmente una absurda asimilación de los valores dadaístas. Muere a los 30 años de una neumonía. Amigo de Modigliani y Delaunay, Amadeo de Souza-Cardoso, como Pessoa, Almada Negreiros, Santa Rita y Mario de Sá Carneiro, es la principal referencia del Modernismo Portugués entendido en el acervo europeo y en la sincronía de hechos artísticos y literarios.

PRIMERA CONFERENCIA
Martes, 20

FERNANDO GUIMARÃES

**La consciencia de Modernidad en tiempos de
Amadeo de Souza-Cardoso**

BIOGRAFÍA

Nació en Oporto en 1928 y cursó Ciencias Históricas y Filosóficas. Publicó varios libros de poesía y obtuvo el Gran Premio de Poesía de la Asociación Portuguesa de Escritores. Es autor de varios libros de ensayo de historia de la poesía portuguesa (abarcando un período que va del Simbolismo a la actualidad) y sobre los problemas de expresión poética: *Lingua-gem e Ideología*, *Conhecimento e Poesía*, *Os Problemas da Modernidade*.

SÍNTESIS DE LA CONFERENCIA

Una primera perspectiva en el dominio de las artes plásticas: del naturalismo a los movimientos de vanguardia. Una segunda perspectiva en el dominio de la estética y de la retórica literaria: del principio de imitación, al principio de construcción. El objetivo es mostrar cómo estas dos perspectivas se relacionan entre sí considerando la intervención de artistas plásticos como Amadeo, y escritores como Fernando Pessoa.

SEGUNDA CONFERENCIA
Jueves, 22

FERNANDO CABRAL MARTINS

Años 10: La vanguardia portuguesa

BIOGRAFÍA

Nació en 1950 y es profesor de Literatura Portuguesa en la Universidad Nueva de Lisboa. Ha publicado ensayos sobre Cesário Verde y Mário de Sá-Carneiro, además de cuatro libros de ficción. Ha preparado y anotado ediciones y antologías de poetas modernos y contemporáneos y ha publicado numerosos artículos sobre Literatura y Cine.

SÍNTESIS DE LA CONFERENCIA

Desde 1910, fecha bisagra, la cultura portuguesa se mueve en una dirección de novedad y profundidad sobre todo por la participación directa en los movimientos de vanguardia europeos. En ese contexto Pessoa ocupa un lugar central, pero también cuentan los nombres de Teixeira de Pascoaes, Mário de Sá-Carneiro, Santa Rita Pintor, y Almada Negreiros, entre otros.

Hay que considerar, además, el importante florecimiento de las revistas.

TERCERA CONFERENCIA
Martes, 27

JOÃO LIMA PINHARANDA

Amadeo de Souza-Cardoso: Siglo XX ida y vuelta

BIOGRAFÍA

Nació en Mozambique en 1957, se licenció en Historia por la Universidad de Letras de Lisboa y es Doctor en Historia de Arte por la Universidad Nueva de Lisboa.

Ha colaborado en numerosas revistas nacionales e internacionales, es autor de numerosos textos para catálogos de exposiciones en Portugal y en el extranjero y ha dado conferencias y guiado visitas sobre temas y exposiciones de arte contemporáneo.

Es, asimismo, editor de arte del diario *Público* desde 1990, autor (con Alexandre Meló) del libro «Arte Portugués Contemporáneo» (Lisboa 1986) y Comisario de exposiciones colectivas y monográficas en diversas instituciones y para la representación portuguesa en la Feria Arco 98. Fue también comisario de la exposición de fotografía contemporánea portuguesa «Observatorio» (Canal Isabel II, Madrid, 1998).

SÍNTESIS DE LA CONFERENCIA:

Amadeo inauguró el siglo XX portugués, fue su primer descubrimiento y su primer descubridor. Murió sin descendencia directa y fue enterrado como héroe en la memoria colectiva de la cultura nacional, su leyenda permaneció sin que su obra fuese conocida (sin que se sintiera necesidad de conocerla). Hay que señalar la coincidencia entre la recuperación histórica y estética de Amadeo a finales de los cincuenta y el resurgimiento de la corriente emigratoria de los artistas portugueses y la construcción de algunos caminos pictóricos capaces de poder servir de conexión con la obra de Amadeo. Entre Antonio Palolo (década 60/70) y Pedro Casqueiro (década 80/90), podemos establecer un vínculo de energías y de trabajo. Unir el principio de siglo y su final es el objetivo de esta conferencia.

CUARTA CONFERENCIA

Jueves, 29

MARIA HELENA GOMES DE FREITAS DA
CUNHA E SÁ**Amadeo de Souza-Cardoso: Abismo azul**

BIOGRAFÍA

Nació en Lisboa en 1958, y se licenció en Historia por la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nueva de Lisboa. Se doctoró en Historia del Arte, con una tesis sobre la Historia del Arte Contemporáneo. Es colaboradora del Departamento de Documentación del Centro de Arte Moderna y Asistente de Dirección en el mismo centro, donde en 1996 realizó un curso de Arte Contemporáneo Portugués -Años 60, 70 y 80, con el escultor Rui Sanches.

Entre 1989-1990 ha sido colaboradora regular en el *Expresso* (Revista y Cartas), y actualmente esta preparando un catálogo de Amadeo de Souza-Cardoso.

SÍNTESIS DE LA CONFERENCIA

Amadeo de Souza-Cardoso, desarrolló en el breve espacio de tiempo que vivió (1887-1918) la más seria posibilidad del arte moderno en Portugal. De sus contactos con el exterior, Amadeo fue el único artista que adquirió los instrumentos teóricos necesarios para una total sintonía entre su investigación plástica y las rupturas artísticas de su tiempo. Del cubismo al arte abstracto, pasando por el expresionismo y el futurismo, experimentó y ensayó modalidades personales de entendimiento de estas corrientes. Establecer algunas aproximaciones, intentando percibir los cruces de su trabajo con otros artistas contemporáneos, puede ser una forma útil de revalorizar su trabajo en el contexto de la producción artística internacional.

CONCIERTOS

CICLO
MÚSICA PORTUGUESA ENTRE EL XIX Y EL XX

Miércoles 14

Aníbal Lima y Cecilia Branco, violines
Alexandra Mendes, viola
Maria José Falcão, violonchelo
(Solistas de la Orquesta Gulbenkian) y
Antonio Rosado, piano

Miércoles 21

Ana Ester Neves, soprano
Jorge Vaz de Carvalho, barítono
João Paulo Santos, piano

Miércoles 28

Antonio Rosado, piano
María José Falcão, violonchelo

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Frederico de Freitas (1902-1980)

Sonata para violín y violonchelo

Allegro assai moderato

Scherzo pittoresco

Adagio, non tanto

Allegro appassionato

Luiz Costa (1879-1960)

Trio para piano, violin y violonchelo, en Do menor

Allegro con fuoco

Adagio

Scherzo

Allegro assai

II

Luís de Freitas-Branco (1890-1955)

Cuarteto de Cuerdas

Modéralo

Vivo

Lento

Animado

Intérpretes: Aníbal Lima y Cecilia Branco, *violines*
Alexandra Mendes, *viola*
Maria José Falcao, *violonchelo*
(Solistas de la Orquesta Gulbenkian) y
Antonio Rosado, *piano*

Miércoles, 14 de Enero de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Antonio Fragoso (1897-1918)

Cuatro Canciones del ciclo 'Poèmes Saturniens',
sobre poemas de Paul Verlaine

Sérénade

Chanson d'automne

Les Coquillages

Triste était mon âme

Cláudio Carneyro (1895-1963)

Cuatro Canciones

A Ribeirinha, poema de D. Sancho I, Rey de Portugal

Toada Popular

Quadra de Anto, poema de Antonio Nobre

A casa do coração, poema de Antero de Quental

Luis de Freitas-Branco (1890-1955)

Trilogie de la Mort, sobre poemas de Baudelaire

La Mort des amants

La Mort des pauvres

La Mort des artistes

II

Luis de Freitas-Branco (1890-1955)

Deux Sonnets de Mallarmé

Le pitre châtié

Quand l'ombre menaça

José Vianna da Motta (1868-1948)

Tres Canciones

Sonntag, Op. 3 n°3, poema de Eichendorff

In der Dämmerung, Op. 8 n°4, poema de Wilhelm Raabe

Ein Brieflein, Op. 15 n°3, poema de Wilhelm Raabe

Francisco de Lacerda (1869-1934)

Tres Piezas para piano

Au clair de lune

Les oiseaux qui s'en vont pour toujours

Aux noces des paons

Cuatro Canciones del ciclo 'Trovas'

Ó minha alma tão ferida

Tenho tantas saudades

Ó fonte que estás chorando

Nao morreu nem acabou

Intérpretes: Ana Ester Neves, *soprano*
Jorge Vaz de Carvalho, *barítono*
João Paulo Santos, *piano*

Miércoles, 21 de Enero de 1998.19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

José Vianna da Motta (1868-1948)

Balada, Op. 16

Fantasiestuck, Op. 2

Oscar da Silva (1870-1958)

Cuatro Piezas del ciclo 'Images', Op. 7

I. Indécision

II. Naïveté

VI. Passion

VII. Coquetterie

Cláudio Carneyro (1895-1963)

Pavana

Harpa Eolia

Luís de Freitas-Branco (1890-1955)

Tres Preludios

Nº 2 Animado

Nº 6 Moderadamente animado

Nº 5 Vivo

Intérprete: Antonio Rosado, piano

II

Luís de Freitas-Branco (1890-1955)

Sonata para violonchelo y piano

Moderato - Moderadamente animado

Milito vivo

Muito moderado

Muito vivo

*Intérpretes: Maria José Falcão, violonchelo
Antonio Rosado, piano*

Miércoles, 28 de Enero de 1998.19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL

UNA APROXIMACIÓN A LA MODERNIDAD MUSICAL EN PORTUGAL

1. En 1916 escribía José de Almada-Negreiros: "Amadeo de Souza-Cardoso es la primera descubierta de Portugal en Europa en el siglo XX". Esta afirmación la hizo a propósito de la primera gran exposición individual realizada por Souza-Cardoso en Oporto y luego repetida en Lisboa. Con ocasión de este acontecimiento, el periódico de Lisboa *O Día*, en su edición del 4 de diciembre del mismo año, publicaba una entrevista con Souza-Cardoso en la que éste se declaraba, con fundamento, "impresionista, cubista, futurista y abstraccionista".

Es, de hecho, impresionante la capacidad de Souza-Cardoso para recorrer tal diversidad de nuevos caminos en tan poco tiempo de vida (1887-1918), y el haber seguido ese recorrido siempre con la marca del genio. Sin menosprecio por ninguno de sus contemporáneos, puede decirse que, en el capítulo de la pintura, sin Souza-Cardoso le habría faltado al primer modernismo portugués la luz más sorprendente.

Tal excepcionalidad de circunstancias nos llevará a buscar en vano, en el capítulo de la música, una figura portuguesa equivalente en todo a la de Souza-Cardoso. Sin embargo, esto no significa que no haya, en el mismo período histórico, compositores de primera grandeza que, cada uno a su manera, contribuyeron a roturar los primeros surcos de la modernidad, y a hacer brotar de ellos frutos sabrosos.

2. En el tiempo histórico de Amadeo de Souza-Cardoso -es decir, entre la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX-, la modernidad en música tiene las siguientes manifestaciones esenciales:

- en Francia, el Impresionismo en su apogeo, teniendo Debussy como referencia máxima;
- también en Francia, la eclosión de la corriente que se opone simultáneamente al Romanticismo y al Impresionismo, defendiendo la estética de la sencillez, la objetividad y el humor irónico -una corriente que es liderada por Erik Satie y después será desarrollada por el Grupo de los Seis-;
- en Austria y Alemania, el nacimiento del atonalismo bajo el magisterio de Schoenberg;
- en Hungría, la profunda y tan personal renovación del lenguaje operada por Béla Bartók a partir de la investigación y exploración, con método científico, del folklore;
- en una escala europea supra-nacional, saltando desde Rusia hasta Francia, el "fenómeno Stravinsky", consubstanciado paradigmáticamente en *Le Sacre du Printemps* con su apoteosis de novedades: asimetría rítmica y polirritmia, empleo libre de la disonancia y de la politonalidad, exploración de nuevos colores tímbricos, gran desarrollo de la percusión.

De entre todas estas manifestaciones, dos de ellas marcaron la modernidad en Portugal en el período en referencia: de modo preponderante, el Impresionismo; de modo episódico tan sólo, el atonalismo y la politonalidad.

Para que no quedemos, sin embargo, con una imagen reductora de la realidad portuguesa, hay que tener en cuenta que dicho período es forzosamente breve, por motivo de la muerte precoz de Souza-Cardoso. Si hubiera tenido una vida con la duración media normal, habría llegado hasta mediados del siglo XX. Y entonces podríamos inscribir en el tiempo histórico de Souza-Cardoso el modernismo musical de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), que, a partir del final de la década del 20, va progresivamente incorporando a su lenguaje las innovaciones fundamentales de Bartók, Stravinsky y -moderadamente- Schoenberg.

Moderada será siempre, por cierto, la influencia de la herencia schoenberguiana sobre la música portuguesa hasta final de los años 50. En 1954 surgirá, a título esporádico y experimental, la primera obra escrita por un compositor portugués según el modelo dodecafónico: *Khroma* de Cláudio Carneyro. Y será necesario aguardar el comienzo de la década del 60 para asistir a la exploración sistemática del dodecafonismo y del serialismo por compositores como Filipe Pires (n. 1934), Alvaro Cassuto (n. 1938) y Jorge Peixinho (1940-1995).

Para explicar esta moderación, el musicólogo João de Freitas-Branco⁽¹⁾ habla de dos posibles razones. La primera es de orden psico-sociológico: ante la deficiente receptividad manifestada por el público, los compositores portugueses habrían procurado no hostilizarlo, sino, al revés, captarlo por medio de un arte más asequible. La segunda razón es de tipo socio-caracteriológico: las específicas calidades etno-geográficas portuguesas ("conteniendo en su multiplicidad elementos tan diversos como una cierta índole extrovertida y realista de la gente, y la claridad de nuestro cielo bañado por la luz blanca del sol") explicarían la opción por una música más caracterizada por la posibilidad de la comunicación afectiva que por el cerebralismo.

Por lo que respecta a la influencia estética de Erik Satie y del Grupo de los Seis, no se hizo notar ni en el tiempo de Souza-Cardoso ni en los tiempos más próximos. Lástima que haya sido así, ya que dicha influencia hubiera estado de acuerdo con el ideal propuesto por el mismo Souza-Cardoso en la mencionada entrevista a *O Dia*, cuando afirma: "Nosotros queremos un arte (...) anti-sentimental; cultivamos el optimismo regenerador, el formidable deseo de aventura, la pasión del deporte, la adoración de los músculos (...)". Y terminó diciendo: "Nuestro teatro (...) es el *music-hall*. El *music-hall* y el cinematógrafo. Sólo ahí hay velocidad, vida intensa, renovación constante". Pero la ligereza *raffinée*, el humor y la ironía son calidades que no han cuajado nunca en la generalidad de los compositores portugueses de música culta en el siglo XX. La única gran excepción a esta regla surgirá en tiempo reciente con Constança Capdeville (1937-1992), que ha cultivado con entusiasmo el

teatro musical contemporáneo. Especialmente en la última década de su vida, Capdeville ha asimilado en profundidad el espíritu de la estética satieana en sus obras escénico-musicales, y además ha creado espectáculos originales sobre textos y música de Erik Satie.

3. Por otra parte, debemos recordar que por toda Europa -desde Rusia a Italia, pasando por Alemania y Francia- las primeras décadas del siglo XX han sido, en el dominio de la música, tiempo de transición y contrastes profundos, a lo largo del cual, con las múltiples manifestaciones de la modernidad, se han entrecruzado todavía afloramientos de romanticismo tardío y tendencias nacionalistas resultantes de la estética decimonónica.

Portugal no escapó a este fenómeno. Y de ello encontramos, naturalmente, un reflejo significativo en el presente ciclo de conciertos.

Aquí encontramos reunidos a ocho compositores que, de acuerdo con un amplio consenso, pueden ser considerados los principales de entre los que fueron más o menos contemporáneos de Amadeo de Souza-Cardoso.

Cuatro de ellos (Vianna da Motta, Francisco de Lacerda, Óscar da Silva, Luiz Costa) habían alcanzado la madurez en 1911, cuando Souza-Cardoso, sólo con 24 años de edad, expone por primera vez obras suyas en París, en el XXVII Salón des Indépendants, y en esa ciudad realiza una exposición conjunta con Modigliani. En el mismo año, y no obstante su extrema juventud, también Luís de Freitas-Branco alcanzaba ya una sorprendente madurez artística. Por lo que respecta a Antonio Fragoso, se trata de un caso impresionante de brevedad de vida. Diez años más joven que Souza-Cardoso, viene a morir justo en el mismo año que él, y víctima de la misma enfermedad epidémica: Mucho más se esperaba del desarrollo de sus talentos, a juzgar por las primicias tan bellas que nos dejó hasta los 21 años de edad. En contraste, precisamente en el año de la muerte de Souza-Cardoso, Cláudio Carneiro inicia la composición de la primera de sus obras más representativas. Finalmente, Frederico de Freitas está incluido en este ciclo desde una perspectiva tangencial. Teniendo tan sólo 16 años de edad cuando muere Souza-Cardoso, Freitas revela, en su primera obra, cinco años después, una modernidad absolutamente notable en el marco de la música ibérica de aquel entonces.

4. Óscar da Silva (1870-1958) es el último representante notable del Romanticismo musical portugués. Había sido alumno de Clara Schumann, y la influencia schumanniana queda bien ejemplificada en las piezas del ciclo *Images* programadas para el concierto del día 28.

Vianna da Motta (1868-1948), alumno de Liszt y figura destacada sobre todo como pianista de gran proyección internacional, compagina en su obra de compositor la estética del Romanticismo germánico con una sólida inspiración folklorista. Es, de modo especial, la primera de estas vertientes la que que-

da documentada en los *Lieder* y las piezas para piano programadas para el día 21.

Luís de Freitas-Branco (1890-1955) es el gran introductor de la modernidad musical en Portugal. De ahí el que esté representado en todos los conciertos de este ciclo. En una primera fase de su evolución, que llega hasta final de los años 10, la música de Freitas-Branco se caracteriza fundamentalmente por un Impresionismo de matriz debussysta, bien manifiesto en piezas como la *Trilogie de la Mort* sobre poemas de Baudelaire (día 21) o los Preludios para piano (día 28). No le es, sin embargo, ajena la experiencia schoenberguiana, reflejada en el atonalismo de obras como los *Deux Sonnets de Mallarmé* (día 21) o el poema sinfónico *Vathek-Variaciones sobre un tema oriental*, compuesto en 1913. Este último se reviste de una importancia histórica que fue debidamente subrayada por Joly Braga-Santos (1924-1988), otro gran compositor portugués, discípulo de L. Freitas-Branco: *Vathek* tiene "un prólogo atonal, de un atonalismo de raíz impresionista, pero de carácter orientalizante" que concluye con "un acorde de doce sonidos por sobreposición de intervalos de cuarta, con duplicación de la nota Re y abarcando un espacio de siete octavas (...). Debido a la fuerza de los numerosos armónicos que desplaza, este acorde constituye (...) una novedad fecundísima, una anticipación de aquéllo que los músicos europeos de vanguardia después de 1950 empezaron a explorar". Por lo que respecta a la tercera variación de *Vathek* (seguimos citando a Braga-Santos), es "una pieza única en aquella época, en relación no sólo a la música portuguesa sino también a la gran música mundial. Se trata de una exposición de fuga a cincuenta y nueve partes reales, que excede todo lo que entonces había sido escrito, por su audacia y originalidad, haciendo que el autor, en cierto momento de la partitura, trascienda la dialéctica musical existente hasta entonces"²¹. Después de tanta innovación, Freitas-Branco, a partir de los años 20, pasará a cultivar fundamentalmente el Neoclasicismo. Una postura sólo aparentemente contradictoria, en la que el compositor portugués se encuentra en buena compañía: véase el caso Stravinsky.

En grados distintos, el Impresionismo impregna también a la música de los otros cuatro compositores incluidos en este ciclo de conciertos. Así, domina esencialmente la producción de Antonio Fragoso (1897-1918), que, no por casualidad, ha sido un gran admirador de Luís de Freitas-Branco. En el concierto del día 21, la audición de los *Poèmes Saturniens* (sobre poemas de Verlaine) de Fragoso, al lado de la trilogía baudelairiana de Freitas-Branco nos brindará la oportunidad de comparar las afinidades impresionistas entre uno y otro.

Entre el Impresionismo y el Nacionalismo oscila Francisco de Lacerda (1869-1934). También en el concierto del día 21, podremos apreciar ejemplos paradigmáticos de ambas orientaciones. Las tres piezas para piano sólo (entre ellas *Au clair de lune*, teniendo en epígrafe un poema de Verlaine) son nítidamente tributarias de la estética debussysta. A su vez, las *Trovas* constituyen un caso espléndido de lo que se suele llamar "fol-

klore imaginario", es decir, música enteramente inventada por el compositor, pero con base en la asimilación de parámetros esenciales, melódicos y rítmicos, de música popular tradicional.

En Luiz Costa (1879-1960) coexisten un cierto Impresionismo y un Neoclasicismo entrelazado con un post-romanticismo por donde pasa la sombra de César Franck. Esta última vertiente es ilustrada por el bello *Trío para piano, violín y violonchelo* op. 39, programado para el día 14.

Cláudio Carneiro (1895-1963) es un creador todavía más ecléctico. En él encontramos manifestaciones de Neoclasicismo con expresión austera; de Nacionalismo con inspiración directamente folklorista; de Impresionismo (un buen ejemplo es *Harpa Eolia*, en el concierto del día 28); de lirismo arcaizante (patente en las canciones que escucharemos el día 21); e incluso de una inusitada incursión en el campo de la escritura dodecafónica (la ya referida *Khroma* para viola y piano u orquesta).

Un eclecticismo verdaderamente sorprendente es el de Frederico de Freitas. No sólo porque cultiva todos los géneros musicales, desde la música religiosa hasta la ópera y el ballet, desde la severidad de la música de cámara hasta la música para teatro ligero y películas populares. Sino también porque su lenguaje abarca desde el folklorismo hasta la politonalidad, pasando por el modalismo. La *Sonata para violín y violonchelo*, escrita antes de cumplir los 21 años de edad, es una de las primeras obras compuestas en la Península Ibérica, si no la primera, explorando sistemáticamente la politonalidad. Tiene además el aliciente de, en su segundo movimiento, incorporar material de naturaleza folklórica (el fandango de la región portuguesa de Ribatejo). Con esta obra tan *sui generis* se inicia el presente ciclo de conciertos.

5. Durante los años de madurez artística de Souza-Cardoso viven aún otros compositores, de distintas generaciones y también distintos grados de mérito: Francisco Freitas-Gazul (1842-1925), Augusto Machado (1845-1924), Alexandre Rey-Colago (1854-1928), Joao Arroio (1861-1930), David de Sousa (1880-1918), Hernáni Torres (1881-1939), Tomás de Lima (1887-1950), Herminio do Nascimento (1890-1972), Ruy Coelho (1892-1986). Con excepción de este último, todos ellos se sitúan todavía en el universo romántico, o entonces en su prolongación tardía.

Augusto Machado, compositor de sólido oficio, y Joao Arroio, compositor más bien diletante, presentan como motivo de particular interés el hecho de haber dejado sus nombres significativamente inscritos en la historia de la ópera portuguesa (y Machado también en la opereta).

También interesante, a pesar de su modestia, es la obra de Rey-Colago, que ha cultivado un nacionalismo folklorista sencillo, remitiéndonos al ambiente amable de la llamada música de salón.

Finalmente, debemos una referencia especial a Ruy Coelho. Se trata de un compositor que, desde sus primeras piezas

escritas a comienzos de los años 10, manifiesta el propósito firme de acertar el paso por la modernidad de matriz germánica y, como tal, busca incorporar elementos de atonalismo y politonalidad. Sin embargo, su obra es fundamentalmente inspirada por un ideal patriótico-folklorista de carácter rimbombante, y que se expresa en un lenguaje algo deficiente. Ruy Coelho ha tenido, sin duda, el mérito de esforzarse en el sentido de la creación de un arte operístico de raíz portuguesa, y lo mismo ha hecho en relación a la música de ballet. Pero eso no basta para que podamos incluirlo en el cuadro de honor de los compositores portugueses del siglo XX.

6. El pretexto de este ciclo de conciertos es la exposición de una de las figuras máximas de la modernidad pictórica a comienzos del Novecientos. Y, sin embargo, por la razón que hemos recordado arriba (nº 3), en el programa hay, además de obras modernistas, otras que no lo son tanto, o incluso nada. Pero todas ellas cuentan en el mejor repertorio solístico y de cámara compuesto en Portugal a lo largo de las primeras décadas de nuestro siglo (con una brevísima incursión por el final del siglo anterior, en dos *Lieder* de Vianna da Motta).

Esto es motivo suficiente para poder decir que este ciclo de conciertos está lleno de buenas novedades. Quienes no se satisfacen con una visión meramente historicista de la historia del arte, saben que (citando de nuevo a João de Freitas-Branco) también puede haber "novedad *artística* (porque toda la obra de arte es novedad, y novedad irreplicable) como resultado de la original, y eventualmente amplificadora, conjugación de elementos *preexistentes*, sin creación conceptual ni mutación de la teoría o de la práctica"⁽³⁾. Si no fuera así, habríamos de rechazar la validez artística de compositores como Richard Strauss, Prokofiev o Britten, por el simple hecho de que no han hablado un lenguaje estructurado según las gramáticas musicales de invención más reciente en su tiempo.

Este ciclo es portador de buenas novedades también por un segundo motivo: para la mayoría del público aquí presente, estas obras serán escuchadas por primera vez. Ojalá esta audición haga despertar el deseo de escuchar más música de compositores portugueses, también de los pertenecientes a otras generaciones, anteriores y posteriores a la de Amadeo de Souza-Cardoso.

Carlos de Pontes-Lega

Director-Adjunto del Departamento de Música
de la Fundación Calouste Gulbenkian

- (1) J. Freitas-Branco, *Aspectos da Música Portuguesa Contemporânea*, Editora Ática, Lisboa, 1960, pp. 70-73
- (2) Joly Braga-Santos, «Luís de Freitas-Branco - o compositor e a sua mensagem renovadora», en revista *Colóquio-Artes*, nº 23, ed. Fundación Gulbenkian, Lisboa, junio de 1975, p. 55
- (3) J. Freitas-Branco, *Panorama da Arte Musical Contemporânea*, Editorial Estudos Cor, Lisboa, 1965, pp. 426-427

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

FREDERICO DE FREITAS

Sonata para violín y violonchelo

La inspiración artística del compositor Frederico de Freitas se destaca por la originalidad de su estilo y por el eclecticismo de su producción artística. Su música presenta aspectos variados que pueden seguir el lenguaje más tradicional de la *Misa solemne*, los estilos y las técnicas contemporáneas, como el politonalismo de la *Sonata para violín y violonchelo*, aproximándose a las mismas atonalidades en obras como el *Cuarteto Concertante*. Al ser la primera vez que la politonalidad es usada declaradamente en la Península Ibérica, esta *Sonata* puede ser considerada como un importante hecho histórico, siendo tanto más extraordinario el de tratarse de una obra de juventud.

La obra sigue genéricamente el esquema tradicional de la sonata en cuatro tiempos, iniciándose con una forma de sonata estructuralmente ajustada a los designios del uso de la politonalidad. La primera célula temática aparece en la voz del violonchelo, mas el recurso melódico es pronto tomado por el violín, que se aleja hacia su zona tonal, creando un ambiente propicio a la aparición del tema, de acentuado carácter lírico. El violonchelo introducirá seguidamente una melodía derivada del mismo tema, siguiendo despues los dos instrumentos en diálogo constante, aunque el diferente movimiento armónico define una clara separación de la personalidad musical. Como dos oradores que conversan sobre un mismo asunto, pero argumentado de manera diferente, los dos instrumentos van glosando y metamorfoseando el material temático, directamente o en sentido inverso, en alternativas de aproximación y alejamiento tonal, un recurso imaginativo en el que la aparición de la célula lírica inicial inyecta una noción de impulso sentimental. La reexposición, bastante modificada, desarrolla un proceso de aproximación tonal, convergiendo los dos personajes en un punto de concordancia que culmina en un unísono final.

En el *Scherzo*, curiosamente caracterizado como *pittresco*, se destaca una clara inspiración popular, delineando los dos instrumentos la sonoridad y ritmo característico del fandango, en imitación alternada. Comienzan entonces a alejarse tonalmente, sobreponiéndose al tema del fandango otro original, mucho más reposado y cantante, acentuando en esta dialéctica toda la estructura del movimiento. Los dos instrumentos se desafían también mutuamente en un intenso discurso polirrítmico, lo que les imprime mayor vivacidad y refuerza el uso sistemático de la bitonalidad.

El tiempo lento, de sonoridad casi atonal, es simultáneamente el más largo y más intenso. Una primera mancha sonora disonante produce un fuerte impacto y establece, desde lúe-

go, su carácter contrastante. Sin, a pesar de todo, abolir el sentido profundo de su funcionalidad, el alargamiento del uso de la tonalidad fuerza declaradamente los patrones usados y una profunda melancolía se instala a medida que se van desarrollando los movimientos melódicos opuestos de cada uno de los instrumentos.

En el cuarto tiempo, en forma rondó, se evocan los principales temas y estados anímicos de los precedentes. En apariciones fugaces, las células temáticas, claramente identificadas, unifican todo el material musical, finalizando la obra en un estado de armonía del discurso que calma las tensiones emocionales desencadenadas en su decurso.

Miguel Angelo Ribeiro

LUIZ COSTA

Trío para piano, violín y violonchelo, en Do menor

Durante la primera mitad del siglo XX la ciudad de Oporto tuvo una intensa vida musical, especialmente en el área de la música de cámara. Su principal impulsor fue Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), violinista, pedagogo y musicólogo, discípulo en Berlín del célebre Joachim. Personalidad de grandes horizontes culturales, Bernardo Moreira de Sá fue el organizador de varias sociedades musicales: una Sociedad de Cuartetos (1874), una de las primeras instituciones de ese género en Portugal, el Orpheon Portuense (1881), la Sociedad de Música de Cámara (1883) y el Cuarteto Moreira de Sá (1884) en el que se integró la notable violonchelista Guilhermina Suggia (1878-1950). Entre sus múltiples actividades figuran además las de maestro y fundador del Conservatorio de Oporto en 1917.

La pasión de Moreira de Sá por la música de cámara dejaría una marca indeleble en los que le rodeaban y causaría un impacto considerable en la vida musical de la ciudad norteña. El gusto por la música de conjunto se encuentra bien patente en la obra de Luiz Costa, que heredaría de Moreira de Sá no solo los cargos de director del Conservatorio y del Orpheon Portuense, sino también una actitud presente en el medio musical y en los ideales artísticos que le llevarían a ser uno de los principales continuadores de la obra de su maestro.

Luiz Costa nos legó una producción de música de cámara de calidad que incluye entre las obras más significativas *Sonatinas* para varios instrumentos (violín, viola, flauta), una *Sonata* para violonchelo y un *Trío* para piano, violín y violonchelo en Do menor. El *Trío en Do menor*, que data de 1937, es una obra que presenta una arquitectura musical que evoca los modelos clásicos y se caracteriza por una escritura musical atractiva de gran poder comunicativo.

El primer tiempo (*Allegro con fuoco*) se aproxima a la estructura de la forma sonata. El primer tema se caracteriza por

un perfil rítmico incisivo basado en ritmos puntuados y expuesto, al unísono, por el violín y por el violonchelo y repetido enseguida por el piano. El segundo tema contrasta con el primero por el recorte melódico y por su mayor fluidez rítmica. El desarrollo explora especialmente las posibilidades del material musical del primer tema. Después de la recapitulación de la primera parte, sigue una sección que concluye en una cadencia en tiempo lento y un gran crescendo conduce a un brusco acorde final.

El segundo tiempo (*Adagio*) nos transporta a un ambiente intimista provocado por melodías de una serena expresividad. El primer tema es una melodía de dimensiones amplias presentada por el piano sobre un acompañamiento uniforme. Un segundo tema de carácter lírico es algo melancólico expuesto por el violín, siguiendo la repetición del primero por el violonchelo. El movimiento va evolucionando gradualmente hacia un climax de gran intensidad que, después de disiparse, conduce a un final de carácter más estático, por medio de repeticiones de una figuración rítmica en el registro grave del piano.

El tercer tiempo (*Scherzo*) sigue un esquema formal ABA y presenta un carácter bromista, entrecortado por algunos trazos de seriedad. En la primera sección (A), el piano asume un papel de protagonismo a través de una escritura brillante, correspondiéndole la presentación de los temas principales: el primero, de carácter rítmico, y el segundo, más lento y melódico. De una gran riqueza de contrastes, explora toda una gama de efectos de articulación, dinámicas y de diferentes registros. La sección central (B) es más melódica, estando dominada por un tema de dimensiones amplias que surge primero del violín y después del violonchelo, acompañado por arpeggios del piano.

Finalmente, el último tiempo (*Allegro assai*) se basa en dos temas de carácter contrastante que son objeto de un hábil trabajo temático distribuido por los tres instrumentos. Al contrario que el movimiento anterior, donde está implícita la lucha entre varias fuerzas musicales, una especie de «juego del escondite», en este último parece llegarse finalmente al consenso.

Cristina Fernandes

LUÍS DE FREITAS-BRANCO

Cuarteto de Cuerdas

En opinión del crítico y musicólogo Joao de Freitas-Branco, hijo del compositor, la obra de Luís de Freitas-Branco puede ser dividida en función de tres líneas de fuerza principales. Una primera engloba casi todas las obras de su primera fase creativa, desde el poema sinfónico *Después de una lectura de*

Antero de Quental a los ciclos de canciones, pasando por los *Paraísos artificiales*, *Vathek*, el *Cuarteto de Cuerdas* y los *Preludios para piano*. La segunda incluye las obras de designación clásica (Sonatas, Sinfonías), mientras que la tercera se orienta hacia el Nacionalismo (poema sinfónico *Viriato*, *Suites Alentejanas*).

Aunque se puede decir que el *Cuarteto de Cuerdas* es también una obra de designación clásica, surge incluido en la vertiente de las obras de la primera fase, no por la fecha de la composición, sino también por encontrarse claramente vinculado a los ideales estéticos que se traslucen de la restante producción de este período y que serían progresivamente abandonados por el compositor en función de una orientación más próxima del Neoclasicismo. Compuesto en 1911, cuando su autor contaba apenas veinte años, durante la época de estudios en Berlín, el *Cuarteto de Cuerdas* constituye una obra fascinante donde se respiran atmósferas que remiten hacia la esfera del gusto francés, rodeado por corrientes como el Simbolismo, el Impresionismo o el *Art Nouveau*, con ocasionales referencias a elementos del Expresionismo centro-europeo. Al contrario de otras obras de música de cámara de Freitas-Branco, el *Cuarteto de Cuerdas* debe poco al principio de construcción cíclica de César Franck, puesto que el contenido temático de los varios movimientos es relativamente independiente. Este aspecto no impide que su arquitectura musical se caracterize por una gran cohesión, donde la relación forma- contenido encuentra un balance especialmente bien conseguido.

El *Cuarteto* se articula en cuatro movimientos de extensión variable (los dos primeros son sustancialmente más cortos que los últimos), pero que resultan, a pesar de todo, un conjunto perfectamente equilibrado. El tiempo inicial (*Moderato*) nos transporta a un ambiente decadente de una expresividad primorosa que explora la sensualidad sonora de los instrumentos de cuerda. El segundo tiempo (*Vivo*) ejerce las funciones de *Scherzo*. Según João de Freitas Branco, tiene algunas reminiscencias del expresionismo germánico a través de la «elegancia deformada» de sus *staccati*. Atmósferas próximas a la 2ª Escuela de Viena recorren también el tercer tiempo (*Lento*), esta vez explorando un clima de una expresividad densa, de fisonomía wagneriana. El cuarto y último movimiento (*Animado*) se inicia con una melodía leve y graciosa que es inmediatamente suplantada por elementos más sombríos, de un acentuado carácter irónico, un juego de originales efectos tímbricos. En la sección central, una melodía lírica y expresiva, expuesta por el violín, va imponiendo un nuevo ambiente que acabará, poco a poco, por ser perturbado, hasta la reaparición del tema inicial, poco antes del final.

SEGUNDO CONCIERTO

I
ANTONIO FRAGOSO**Poèmes Saturniens**, sobre poemas de P. Verlaine

Juntamente con su producción pianística, la obra para canto y piano constituye una de las contribuciones más significativas de Antonio Fragoso en el dominio de la creación musical. A semejanza de Luís de Freitas-Branco, Antonio Fragoso sentía una inmensa fascinación por las corrientes artísticas francesas, que dio origen a que estas adquiriesen un peso considerable en el contexto de su obra, colocándolo próximo a las influencias de Debussy y Fauré. Caracterizado frecuentemente como «músico-poeta», con una especial propensión para la creación de ambientes musicales delicados, provocados por aspiraciones vagas e indefinidas (en detrimento de la impetuosidad de su determinación), es natural que Fragoso sintiese una especial afinidad con las atmósferas evocadas por los poemas simbolistas. De este modo, fue la poesía de Verlaine la que sirvió de soporte a algunas de sus más bellas páginas, especialmente el ciclo *Poèmes Saturniens y Fêtes Galantes*. La adhesión al universo simbolista como fuente de inspiración es, por otro lado, común a otros compositores portugueses de la misma época como Luís de Freitas-Branco o Francisco Lacerda, y es extensiva no solo a las obras vocales, sino también a la producción pianística.

El ciclo *Poèmes Saturniens*, sobre poemas de Verlaine, está constituido por cinco canciones, de las que serán cantadas cuatro: *Serenade, Chanson d'Automne, Les Coquillages y Triste était mon ame*. De manera general, se caracterizan por una gran espontaneidad del discurso musical y por una relación texto-música cuidada que enfatiza las particularidades fonéticas y la sensualidad sonora de la lengua francesa, tendiendo frecuentemente hacia una especie de estilo recitativo, características, comunes a la melodía francesa de la misma época. El material rítmico y melódico evidencia una cierta economía de medios, siendo marcado por la simplicidad, aunque sea objeto de un tratamiento musical de gran sutileza. Las melodías presentan una cierta propensión hacia el modalismo, con ocasionales pasajes sin semitonos, siendo común la insistencia en notas repetidas, la conducción melódica por grados conjuntos y la mudanza de plano tonal dentro de un diseño melódico. Los cromatismos son usados apenas en situaciones específicas, funcionando como poderosas matizaciones expresivas.

En la *Sérénade*, un acompañamiento ondulante de arpeggios en terceras (*comme mandoline, très léger toujours*) evoca las sonoridades arpegiadas de la mandolina citada en el poema («Abre tu alma y tu oído al son de mi mandolina»), sobre el cual se alzan las varias estrofas de la serenata a través de una

melodía expresiva y arrebatada, siguiendo el esquema formal ABCADC'B.

La *Chanson d'automne* se caracteriza por la simetría estructural a través de una forma tripartita (ABA). El ritmo regular de la melodía en el piano evoca una monotonía y una tristeza sombría de estación otoñal a través de una textura delicada. La sugestión de la escala pentatónica confiere a esta página un cierto sabor oriental.

Les Coquillages nos transporta a un ambiente distinto. Un acompañamiento regular, casi obstinado, en el piano, sirve de soporte a una melodía primorosa que alcanza el climax con la expresión «tus ojos llorosos». En cuanto a la textura de la parte pianística representa una clara estructura tripartita, donde una parte central, más fluida, contrasta con las dos secciones extremas en semicorcheas, antes mencionadas, la voz va tejendo una melodía de características siempre nuevas, que confiere una mayor movilidad al discurso musical.

Finalmente, *Triste était mon âme* es una pieza de gran simplicidad que recurre en su acompañamiento a un patrón melódico-rítmico de características singulares. Esta pieza parece haber quedado interrumpida en el medio (apenas fue tratado musicalmente la mitad del poema), terminando con una frase suspensiva, que ciertamente habría sido motivada por la prematura muerte de su autor.

C.F.

CLÁUDIO CARNEYRO

Cuatro canciones

La música de Cláudio Carneyro revela una tendencia hacia una cierta austeridad expresiva y delicados efectos tonales, todavía mejor conseguidos en su música de cámara. Sin abandonar la tonalidad tradicional, aunque con incursiones en el atonalismo, su música se sirve de cromatismos, sucesiones de tonos enteros y motivos de carácter modal, definiéndose también su lenguaje por un discreto arcaísmo y un frecuente uso de temas populares. Muchas veces estos últimos sirven de material para toda una obra, otras veces aparecen apenas de forma momentánea. Autor de una vasta producción de música vocal con piano u orquesta, esta fue en gran parte organizada en ciclos. «Quadra de anto», «Toada popular» y «A Ribeirinha» pertenecen al ciclo *Do meu Quadrante*, conjunto de 12 melodías escritas entre los años 1924 a 1926, algunas de ellas con fechas que se refieren a ocasiones festivas o señalan hechos particulares, momentos en que posiblemente se realizaron las sesiones musicales. Inspiradas en cuadros populares, «Quadra de anto» y «Toada popular» son dos miniaturas en que la serenidad constituye el ambiente predominante, mezclado con momentos de fresca campesina. «A Ribeirinha» tiene por base una

célebre poesía de D. Sancho I, «Ay eu, coitada», y es una pieza caracterizada por la constante alternancia de compases entre 5/8 y 3/8. La melodía cantada gira siempre alrededor de un conjunto de cinco sonidos, repitiéndose insistentemente por el mismo orden. El referido diseño melódico está acompañado en canon por el piano, comenzando a fragmentarse cerca del final de la pieza. «A casa do coragao», sobre texto de Antero de Quental, remodelada y orquestada por el compositor en 1942, pertenece al ciclo *Viejos cantares* escrito entre 1933 y 1938. La introducción de cromatismos y disonancias agrestes, así como de acordes cerrados en el piano, crean un ambiente de gran dramatismo, reforzado por la frecuencia de acordes disminuidos en la melodía, lo que contribuye a dar a la pieza un carácter angustioso.

M. A. R.

LUÍS DE FREITAS-BRANCO

Trilogie de la Mort / Deux Sonnets de Mallarmé

Durante su estancia en Berlín, tuvo la oportunidad de oír por primera vez el *Pélleas et Mélisande* de Debussy, acontecimiento que sería decisivo en su formación y que vendría a acentuar aún más la identificación del compositor con los movimientos artísticos que se habían operado en Francia en el cambio de siglo. De acuerdo con el testimonio del propio compositor años más tarde, con la revelación de la obra de Debussy su educación musical, entonces esencialmente germánica, cambió, o dicho de otra manera, comienza una vida artística nueva que era finalmente aquella que ansiaba, llevando al compositor a declarar: «Aquella obra-prima de la música moderna marcó el acontecimiento más importante de mi humilde aspiración artística».

Sin embargo, las afinidades de Luís de Freitas-Branco con la cultura literaria y musical francesa (en particular con los representantes de los movimientos simbolista y decadentista) se encontraban ya documentadas en obras anteriores como la *Trilogie de la Mort*, para canto y piano, y en otras canciones sobre poemas de Baudelaire, tendencia que estará igualmente en el origen de la canción *La glèbe s'amollit*, sobre texto del simbolista Jean Moréas (1911), los *Trois Sonnets de Maurice Maeterlinck* y los *Deux Sonnets de Stéphane Mallarmé* (1913), compuestas en los años siguientes, y contemporáneas de su fase de formación en el extranjero.

En cuanto al espíritu y al lenguaje del Simbolismo francés se presenta como elemento orientador del discurso musical de las canciones sobre textos de Baudelaire, especialmente en las tres que constituyen la *Trilogie de la Mort* (*La Mort des amants*, *La Mort des pauvres* y *La Mort des artistes*), -obras de una escritura refinada, donde emergen elementos estilísticos próxi-

mos a la «mélodie francesa» de final de siglo-; los *Deux Sonnets de Stéphane Mallarmé* son obras que presentan una escritura musical especialmente arriesgada y que, por el contrario, testimonian una aproximación de Luís de Freitas-Branco al universo Expresionista. En efecto, las influencias francesas no tuvieron la exclusividad en esta fase de recursos creativos de Freitas-Branco, marcado por un ensanchamiento constante de sus referencias musicales. Su espíritu ecléctico le hace interesarse también por las innovaciones de la 2ª Escuela de Viena que vendrían a emerger en algunas de sus páginas más osadas, entre las que se incluyen los *Deux sonnets de Mallarmé: Le Pitre Châtié* y *Quand l'ombre menaça...* En estas piezas, cuya estructura se articula a través de la sucesión de bloques de textura contrastante al nivel del acompañamiento pianístico, domina una atmósfera atonalista de un intenso *pathos* expresivo, creada por la abundancia de cromatismos, por los intervalos aumentados o disminuidos y por la utilización de agregados sonoros, imposibles de explicar dentro de las normas del sistema tonal. Sin embargo, a pesar de su fuerte proximidad con el atonalismo libre y con la onda expresionista, dejan entrever simultáneamente reminiscencias de la escuela franckista, de Debussy y Ravel, presentes en otras producciones del compositor en la misma época.

C.F.

VIANA DA MOTTA

Sonntag / In der Dämmerung / Ein Briefeilein

Después de las obras para piano, el *Lied* fue la forma musical que más atraía a Vianna da Motta, hecho que no sería ajeno a su interés por la literatura. Su proximidad con este género musical se refleja también en su actividad como intérprete, en la que siempre cultivó las funciones de acompañante, habiendo colaborado con cantantes como Francisco de Andrade o Amalie Joachim.

La obra de Vianna da Motta en el ámbito de las canciones de cámara data sobretodo de su juventud, durante los años en que el compositor vivió en Berlín. En términos estilísticos, se caracteriza por dos tendencias divergentes: el «Lied de la Nueva Escuela Alemana» de final del Romanticismo y la «Canción Portuguesa», lo que constituye una prueba más de la polaridad latino-germánica que la personalidad y la obra de Vianna da Motta representan.

A pesar de su papel de pionero en la creación de una canción de cámara portuguesa de carácter nacional a través del uso de motivos de índole popular y de la asimilación del espíritu de la música tradicional, la mayoría de las canciones de Vianna da Motta son *lieder* en alemán. En efecto, entre las treinta y siete canciones de su catálogo, veinticinco tienen tex-

to en alemán. En este último conjunto, los poemas de Wilhelm Raabe (con quien Vianna da Motta parece haber sentido fuertes afinidades) ocupan un lugar destacado en sus preferencias literarias. La lectura de los cuentos del escritor alemán dió origen al siguiente comentario que puede leerse en el diario de Vianna da Motta, de 13 de marzo de 1890: «En este libro existe música».

Los *Lieder* de Vianna da Motta evidencian un vínculo profundo con el Romanticismo germánico, tanto desde el punto de vista literario, como musical, con trazos del temperamento latino que emergen aquí y allá. El carácter introspectivo domina la mayoría de los *lieder* en detrimento de la exuberancia o de los efectos fáciles o superficiales. Siguiendo la tradición de la canción de cámara, el piano asume gran importancia como vehículo expresivo en la formulación de los ambientes inspirados por el poema.

De los tres *lieder* escogidos para este recital, el primero se basa en un poema de Joseph von Eichendorff (*Sonntag*) y los dos últimos en Wilhelm Raabe (*Ein Brieflein* y *In der Dämmerung*). *Sonntag* (Domingo), Op. 3, n° 3, fue compuesto en 1885 y se articula en dos secciones distintas, la primera de las cuales presenta una graciosa melodía de carácter alegre, reforzada por el piano; la segunda sección, de carácter más pausado e introspectivo evoca el estilo recitativo. *In der Dämmerung* (Crepúsculo), Op. 8, n° 4, tiene una melodía lírica de gran sutileza sobre un acompañamiento pianístico basado en arpegios ondulantes en semicorcheas, a la manera de *moto perpetuo*. *Ein Brieflein* (Una cartita), Op. 15, n° 3, se estructura también a partir de una forma bipartita; de gran expresividad, la primera sección, en modo menor, sobre un fondo de arpegios ascendentes, da paso a la tonalidad relativa mayor en la segunda parte, más agitada y más intensa desde el punto de vista dramático.

C.F.

FRANCISCO DE LACERDA

Au clair de lune / Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste

Francisco de Lacerda, uno de los nombres de referencia del nacionalismo portugués de los años 20, elaboró las características de su expresión musical en la unión de elementos de su sustrato cultural nativo con un universo musical completamente diferente del que se había formado. Hizo del francés su segunda lengua y produjo una obra en la que son evidentes las huellas musicales de su tiempo, sobre todo las de la Francia simbolista e impresionista, sin separarse, curiosamente, de las influencias germánicas. Tiende característicamente hacia las formas miniaturizadas y para las sonoridades perennes de con-

trastes luminosos y brillantes, donde se divisan el humor, la ternura y una profunda melancolía que, además de portuguesa, será también incisivamente insular. La influencia de Ravel y sobretodo de Debussy, que admiraba más que a cualquier otro, comienzan a sentirse en *Au clair de lune* cuyo título está inspirado en un texto de Paul Verlaine (1884-96), poeta base del movimiento simbolista, citado en el epígrafe:

*Soudain des formes toutes blanches,
Diaphanes, et que le clair de lune fait
Opalines parmi l'ombre verte des branches,
Un Watteau rêvé par Raffert!*

*S'entrelacent, parmi l'ombre verte des arbres
D'un geste alangué, plein d'un désespoir profond;
Puis, autor des massifs, des bronzes et des marbres
Très lentement, dansent en rond.*

Una evolución definitiva en el sentido de un lenguaje musical moderno se produce en la música de Lacerda a partir del cambio de siglo. Se desconoce la fecha exacta de composición de esta obra que el compositor tituló *Sarabande*, no obstante, su estilo se coloca ya claramente dentro de este período. El poder generador de las pequeñas células temáticas y una fuerte sustentación de las coloraciones armónicas producen diferentes estados de luminosidad, en alternancia de claro y oscuro, fantasía y realidad. Su carácter parece ser descriptivo, pero al mismo tiempo contempla el desarrollo de un fugaz conflicto entre fuerzas opuestas pero complementarias.

La colección *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* (a la que pertenecen *Les oiseaux...* y *Aux noces des paons*, incluidas en el programa) está considerada como la más significativa realización de Lacerda en el terreno de la música para piano. La pieza *Les oiseaux que s'en vont toujours* fue compuesta en París en 1902, otras en Suiza en 1907, y la mayor parte en Lisboa, a su vuelta en el año 1922. Como muchos, antes y después, Francisco de Lacerda se dejó prender por el universo de la infancia, pero este conjunto de pequeños trozos musicales no reflejan una intención pedagógica, sino una evocación del mundo mágico de las emociones infantiles. Ernest Ansermet, que consideraba la música de escena que Lacerda escribió para *L'intruse* de Maurice Maertenlinck, como uno de los exponentes del impresionismo musical, caracterizó como *impressions fugitives* estas singulares y admirables pequeñas piezas para piano.

Canciones del ciclo 'Trovas'

Francisco de Lacerda fue una de las figuras más representativas de la música portuguesa y uno de los raros músicos portugueses que se han ganado una verdadera reputación internacional, sobretodo a través de su notable trabajo como direc-

tor de orquesta. Sin ser extensa su producción musical, existen no obstante, páginas de innegable maestría, tanto en la vertiente orquestal, como en la composición para canto y piano y para piano solo. En 1899 y en ocasiones posteriores, Francisco de Lacerda recopiló música y poesía tradicionales de las Azores, recopilación de la que más tarde Fernando Lopez-Graga se habría también de servir. La inspiración popular está firmemente presente, a través de los textos y de su atmósfera musical, en las treinta y cuatro *Trovas* para canto y piano, de las que quince serían posteriormente orquestadas. Algunas de estas piezas son auténticas miniaturas, como «É ter arte nao falar», «Ó fonte que estás chorando» y «Nao morreu nem acabou». En «Meu amor quando morreres» y «Em cima do alto monte» Lacerda opta por la casi ausencia de acompañamiento simultáneo, lo que a pesar de ser sorprendente, resulta bastante eficaz. «Tenho tantas saudades» es un pequeño lamento de impresionante expresividad que en los momentos finales se confunde con la emocionante ternura de una canción de cuna. La riqueza armónica, la modernidad de la escritura para piano, la atención a los valores prosódicos y un melodismo sensible son elementos que confieren a estas *Trovas* un raro y melancólico encanto.

M. Á. R.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

A. FRAGOSO

Poèmes Saturniens (poemas de P. Verlaine)

Sérénade

Comme la voix d'un mort que chanterait
 Du fond de sa fosse,
 Maîtresse, entends monter vers ton retrait
 Ma voix aigre et fausse.

Ouvre ton âme et ton oreille au son
 De ma mandoline:
 Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson
 Cruelle et câline.

Je chanterai tes yeux d'or et d'onyx
 Purs de toutes ombres,
 Puis le Léthé de ton sein, puis le Styx
 De tes cheveux sombres.

Comme la voix d'un mort qui chanterait
 Du fond de sa fosse,
 Maîtresse, entends monter vers ton retrait
 Ma voix aigre et fausse.

Puis je louerai beaucoup, comme il convient.
 Cette chair bénie
 Dont le parfum opulent me revient
 Les nuits d'insomnie.

Et pour finir je dirai le baiser,
 De ta lèvre rouge,
 Et ta douceur à me martyriser,
 -Mon Ange!- ma Gougel.

Ouvre ton âme et ton oreille au son
 De ma mandoline:
 Pour toi j'ai fait, pour toi, cette chanson
 Cruelle et câline.

Chanson d'Automne

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne
 Blessent mon coeur
 D'une langueur
 Monotone.

Tout suffocant
 Et blême, quand
 Sonue l'heure,
 Je me souviens
 Des jours anciens
 Et je pleure;

Et je m'en vais
 Au vent mauvais
 Qui m'emporte
 Deçà, delà,
 Pareil à la
 Feuille morte.

Les coquillages

Chaque coquillage incrusté
 Dans la grotte où nous nous aimâmes
 A sa particularité

L'un a la pourpre de nos âmes
 Dérobée au sang de nos coeurs
 Quand je brûle et que tu t'enflammes;

Cet autre affecte tes languettes
 Et tes pâleurs alors que, lasse,
 Tu m'en veux de mes yeux moqueurs;

Celui-ci contrefait la grâce
 De ton oreille, et celui-là
 Ta nuque rose, courte et grasse;
 Mais un, entre autres, me troubla.

Triste était mon âme

O triste, triste était mon âme
 A cause, à cause d'une femme.

Je ne me suis pas consolé
 Bien que mon coeur s'en soit allé,

Bien que mon coeur, bien que mon âme
 Eussent fui loin de cette femme.

Je ne me suis pas consolé,
 Bien que mon coeur s'en soit allé.

Et mon coeur, mon coeur trop sensible
 Dit à mon âme: Est-il possible,

Est-il possible, -le fût-il,-
 Ce fier exil, ce triste exil?

Mon âme dit à mon coeur: Sais-je
 Moi-même que nous veut ce piège.
 D'être présents bien qu'exilés,
 Encore que loin en allés?

C. CARNEYRO

Cuatro Canciones

A Ribeirinha (D. Sancho I, Rey de Portugal)

Ay eu coitada como vivo

Au eu coitada como vivo em gran cuidado por meu amigo

Por meu amigo que ei alongado!

Muito me tarda o meu amigo, o meu amigo na guarda

Ay eu coitada como vivo em gran cuidado por meu amigo que ei alongado

ay eu coitada como vivo, coitada

Ay eu.

Toada Populär

A um Christo todo de ferro
 minhas mãgoas fui contar.

Mas as mãgoas eram tantas
 que o Christo pôs-se a chorar.

Quadra de Anto (Antonio Nobre)

Fui plantar um teu cabelo entre os choupos,
entre os choupos, no choupal.
E nasceu, anda lá vê-lo,
um choupinho tal e quai, tal e quai.

La casa do coragáo (Antero de Quental)

O coragáo tem dois quartos,
moram ali sem se ver,
num a dor, noutro o prazer.
Quando o prazer, no seu quarto
acorda, cheio de ardor
no seu esmorece a dor.
Cuidado prazer! Cautela! Folga e ri mais devagar,
nao vá a dor acordar!

LUÍS DE FREITAS-BRANCO

Trilogie de la Mort (Poemas de Baudelaire)

La Mort des amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieus plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange entr'ouvrant les portes
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

La Mort des pauvres

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir;

A travers la tempête, et la neige, et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;

C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;

C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les Cieus inconnus!

La Mort des artistes

Combien faut-il de fois secouer mes grelots
 Et baiser ton front bas, morne caricature?
 Pour piquer dans le but, de mystique nature,
 Combien, ô mon carquois, perdre de javelots?

Nous userons notre âme en de subtils complots,
 Et nous démolirons mainte lourde armature,
 Avant de contempler la grande Créature
 Dont l'inferral désir nous remplit de sanglots!

Il en est qui jamais n'ont connu leur idole,
 Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
 Qui vont se martelant la poitrine et le front,

N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole!
 C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
 Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!

LUÍS DE FREITAS-BRANCO

Deux Sonnets de Mallarmé

Le pitre châtié

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
 Autre que l'histriion que du geste évoquais
 Comme plume la suie ignoble des quinquets
 J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
 À bonds multipliés reniant le mauvais Hamlet!
 C'est comme si dans l'onde
 J'innovais mille sepulcres pour y vierge disparaître.

Hilare orde cymbale à des poings irrité.
 Tout a coup le soleil frappe la nudité
 Qui pure s'exhale de ma fraîcheur de nacre.

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez
 Ne sachant pas, ingrat! Que c'était tout mon sacre.
 Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

Quand l'ombre menaça

Quand l'ombre menaça de la fatale loi
 Tel vieux rêve, désir et mal de mes vertèbres
 Affligé de périr sous des plafonds funèbres
 Il a ployé son aile indubitable en moi.

Luxe, ô salle d'ébène pour séduire un roi.
 Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres.
 Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
 Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi.

Qui je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre
 Jette d'un grand éclat l'insolite mystère.
 Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.

L'espace à soi pareil qu'il s'acroisse ou se nie.
 Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
 Que c'est d'un astre en fête allumé le génie.

VIANNA DA MOTTA

Tres Canciones

Sonntag (J.F. von Eichendorff)

Die Nacht war kaum

[verblühet,

nur eine Lerche sang

die stille Luft entlang.

Wen grüsst die schon so frühe?

Und draussen in dem Garten,

die Bäume über's Haus

sah'n weit ins Land hinaus,

als ob sie wen erwarten.

In festlichen Gewanden,

wie eine Kinderschar,

Tauperlen in dem Haar

die Blumen alle standen.

Ich dacht': Ihr kleinen Bräute

was schmückt ihr euch so sehr?

Da blickt die eine her:

«Still, still, s'ist Sonntag heute.

Schon klingen

[Morgenglocken,

der liebe Gott nun bald

geht durch den stillen Wald».

Domingo (J.F. von Eichendorff)*La noche, apenas fenecida y ya*

[marchita.

*Una alondra lanzaba**sus trinos llevados por el aire quieto**¿A quien saluda con su canto*

[tempranero?

*Y fuera, en el jardín,**los árboles asomando sobre la casa**oteaban la lontananza de los campos**cual si a alguien esperasen.**Vestidas con festivas galas**cual grey de niños,**las perlas del rocío relucientes en el*

[pelo,

*estaban las flores todas.**Y yo pensé: pequeñas novias,**¿por qué os adornáis con tanta*

[galanura?

*U una me miró diciendo:**«Calla, hoy es domingo.**Ya suenan las campanas*

[mañaneras

*y dios no tardará**en caminar por el saliente bosque»***In der Dämmerung** (W. Raabe)

Mädchen am Ofen

sitzet und spinnet.

Dichter im Winkel

sitzet und sinnet.

Dämmerung draussen,

Dämmerung drin,

o wie voll ist mein Herz,

o wie schwer ist mein Sinn.

Spule surrt, rädchen

[schnurrt,

Dämmerungsgedanken!

Mädchentraum, dichtertraum

wachsen and ranken.

Amor, ach Amor,

schnell tritt herein,

bring uns Licht!

Danken's dir fein!

Crepúsculo (W. Raabe)*Arrimada a la estufa**la muchaca, sentada, está hilando.**En el rincón, sentado,**el poeta medita.**Afuera, el crepúsculo**y también dentro.**¡Qué lleno, ay, está mi corazón!**Y en mi ánimo, ¡qué*

[pesadumbre, ay!

*La rueca susurra suavemente**y también el carrete.**Pensamiento de media luz-**Sueños de poeta**y de doncella**crecen, se enredan.**¡Amor; ay amor!**;entra, no tardes,**traenos luz!**recibirás nuestra gratitud.*

Ein Brieflein (W. Raabe)

Ein Brieflein an meinen Schatz
in weiter, weiter Ferne,
das schrieb ich fein und legte drein,
was ich ihm gab so gerne:

An jedes Ecklein einen Kuss,
und in der Mitte tausend Gruss,
viel Bangen, Hoffen, Seufzerlein,
Mein ganzes, ganzes Herzelein!
Eia, eia, eia, eia.

La Cartita (W. Raabe)

*Una cartita a mi amor,
que tan lejos está de mí,
muy linda escribí.
Metido en ella le envié
lo que tanto me gustaba darle:
en cada esquinita, un beso.
Y en medio mil saludos,
añoranzas, esperanzas y suspiros.
Mi corazón entero.
Y arrullos mil.*

FRANCISCO DE LACERDA

Trovas

Ó minha alma tão ferida

O minha alma tão ferida
tão dorida, tão ferida.

Chora e canta, canta e chora!

O minha alma toma alentó,
nao esquejas, nao esquegas.

Cada dia... sua aurora...

Tenho tantas saudades

Tenho tantas saudades
como folhas tem o trigo.
Nao as conto a ninguém,
todas consumo comigo.

Tenho tantas saudades
como areias tem o mar.
Tantas, tantas, noite e dia,
que nao as posso contar.

Ó fonte que estás chorando

O fonte que estás chorando
depressa te hás de secar,
só os meus olhos são fontes
que nao param de chorar.

Nao morreu nem acabou

Não morreu nem acabou.
Quem disser que a vida acaba,
decerto que nunca amou,
quem deixou ficar saudades,
náo morreu nem acabou.

TERCER CONCIERTO

VIANNA DA MOTTA

Balada, Op. 16 / Fantasiestück, Op. 2

Considerado como uno de los mejores pianistas de su tiempo, en particular como intérprete excepcional de Bach, Beethoven y Liszt, es natural que el piano constituyese para Vianna da Motta un vehículo privilegiado de expresión en el dominio de la producción musical. En cuanto a la formación pianística de Vianna da Motta se inserta profundamente en la tradición germánica, su desarrollo como compositor parte del lenguaje estético del Romanticismo alemán, particularmente de la influencia de Liszt y Wagner, para la creación de un estilo de corte nacionalista que pretende recrear nuestro folklore musical y que se encuentra bien patente en obras destinadas al piano como las *Escenas portuguesas*, las *Rapsodias portuguesas* o la *Balada Op. 16*. Las dos obras seleccionadas para el recital de hoy ilustran en grados diferentes los dos lados de ese posicionamiento estilístico. Si la *Fantasiestück Op. 2* refleja de forma bastante directa la influencia del lenguaje pianístico romántico con reminiscencias de Liszt, la *Balada Op. 16* se inserta claramente en la estética nacionalista, recurriendo a melodías portuguesas como material musical base.

La *Fantasiestück Op. 2* es una pieza donde se transluce un ambiente lírico y contemplativo cuyo tema principal crea un ambiente tranquilo, por sus particularidades melódicas y por la regularidad del acompañamiento en arpeggios. La sección central, *Molto agitato*, ejerce un papel de contraste; de carácter virtuosístico e impetuoso, denota la influencia de Liszt, creando un clima de tensión armónica, melódica y dinámica a través de una variación rítmica constante. El ambiente inicial se impone nuevamente en torno al primer tema melódico que es reexpuesto y se va tornando cada vez más remoto a través de una disminución dinámica gradual.

La *Balada Op. 16* fue compuesta en 1905 y se encuentra entre las piezas más valoradas por el compositor en el contexto global de su obra pianística. Se basa en dos temas populares portugueses, *Tricana de Aldeia* y *Ave María*, que son objeto de un interesante tratamiento musical. El primer tema es variado a lo largo de la pieza bajo títulos expresivos saturados de indicaciones extramusicales como «soñando», «con un sentimiento de saudade», «grotescamente y como una carcajada irónica», proceso de variación que el compositor había ya utilizado en el *Concierto para piano y orquesta*. El segundo tema, *Adagio religioso*, está constituido por un tema sencillo de cuatro compases destinado a evocar el clima de una súplica de expresión suave e intimista.

ÓSCAR DA SILVA

Cuatro Piezas del Ciclo «Images», Op. 7

Por el estilo que caracteriza su vasta obra, mayoritariamente escrita para el piano, Óscar da Silva puede ser considerado como el último de los grandes compositores románticos portugueses. Sus composiciones exploran los más variados estados emocionales, desarrollando en múltiples piezas un lenguaje musical de cariz intimista, en el espíritu de la música de salón. La ordenación de su vasto repertorio está normalmente dividida en cuatro períodos o fases, distribución que ha sido establecida por el propio compositor, o por él aprobada, ya que se encuentra en documentos producidos en diferentes épocas. La primera fase se prolonga por un período de cincuenta años, comprendiendo las obras compuestas desde los tiempos de su aprendizaje, en Portugal y en Alemania, pasando por varios períodos de fijación en Portugal y en Brasil y atravesando digresiones artísticas en varios continentes. Sólo en algunas obras de la primera fase se encuentran indicaciones numéricas de *opus* y, con alguna excepción, los manuscritos no mencionan fechas de composición. Esta larga primera fase fue definida por el compositor como un «Romanticismo espontáneo» donde se funden las influencias de Schumann, Chopin y Liszt con las de un período de transición hacia el Impresionismo, acentuadas por el estilo elegante de salón ochocentista.

Pertencen a esta fase las siete piezas del ciclo *Images*, editado en Alemania por Raab y en Portugal por la Casa Sasseti. Denominadas individualmente *Indécision*, *Ndiveté*, *Constance*, *Décoragement*, *Esperance*, *Passion* e *Coquetterie*, constituyen un ciclo de pequeñas fantasías musicales en las que cada una de las piezas refleja, con extrema agudeza musical, la identidad de su contenido musical con el respectivo tema, claramente expuesto en el título. La ansiedad de *Indécision* está patente en el retorno obsesivo a los primeros compases, cuyo pequeño espacio musical en él definido, parece no conseguir encontrar un camino de salida para un discurso conclusivo. Su construcción en acordes cerrados, apoyados por una dinámica alternada y constante, impiden un mayor flujo musical y son agentes de un profundo estado de inmovilidad. En *Ndiveté*, las partes contrastantes definen dos estados emocionales distintos, en los que la despreocupación inicial caracterizada por una extrema levedad musical cede su lugar a un discurso musical más cargado y siniestro que, después de un climax de desorientación latente, produce finalmente el regreso al estado inicial. La agitación y envolvencia de *Passion* están reforzados por una utilización más amplia del teclado del piano y de la dinámica, mientras que en *Coquetterie* se exhibe un espíritu bromista, jovial y elegante, definido por un discurso musical continuamente fluido y determinado.

CLÁUDIO CARNEYRO

Pavana /Harpa Eolia

La música para piano de Cláudio Carneyro constituye posiblemente la parte menos conocida de su producción musical, la cual encuentra en las obras vocales o de cámara el lugar donde por ventura se revela su mejor arte. No obstante, escribió obra para dos pianos y para piano solo, datando su pieza más antigua en este contexto en 1918 y la última en 1962. Su producción para el piano acompaña por tanto todo la extensión de su actividad como compositor y la exploración de las nuevas técnicas de composición, cabiéndole representar la transición del romanticismo hacia el ámbito de una estética moderna, sobretudo influenciada por las corrientes del Impresionismo, del Simbolismo y del Expresionismo. Su producción en este campo es por tanto diversa en su estilo, y también en su finalidad, ya que escribió algunas piezas graciosas, dedicadas a su hija Ana Maria, como las *Paciencias de Ana María* (1936).

Pavana, escrita en 1937, está dedicada a la memoria de Mimicha, la hija mayor de Campos Coelho que falleció con apenas seis años, y fue estrenada en 1940 en el Palacio de Cristal, en Oporto, por su propia hija, a la que Cláudio Carneyro considera que ha sido «la mejor intérprete de esta Pavana». Escrita en 1948, la obra *Harpa Eolia* comenzó por tener el título de «Brisa», y este cambio de nombre refleja el característico gusto de Cláudio Carneyro por los arcaísmos y por el misticismo de la antigüedad. La obra está escrita toda ella con un *fluir* continuo de virtuosismo técnico, un estudio intenso de vitalidad cromática, construido sobre un lenguaje marcadamente atonal.

M. A. R.

LUÍS DE FREITAS-BRANCO

Preludios para piano

La producción para piano de Luís de Freitas-Braneó es relativamente poco numerosa, si tenemos en cuenta la abundancia de sus realizaciones en el dominio sinfónico o de la música de cámara. Entre las obras para piano, la serie de quince *Preludios* (que datan respectivamente de 1912, 1918 y 1940) ocupa un lugar central en la obra del compositor, viniendo a ilustrar (a semejanza de otras obras de su autor) la apertura de la música portuguesa a nuevos horizontes, en especial en lo que se refiere a la contribución del Impresionismo en el lenguaje pianístico de los inicios del siglo XX.

Los diez *Preludios* para piano de 1918 fueron dedicados a Vianna da Motta e interpretados por éste poco tiempo después. En esta época, los ideales estéticos de Freitas-Branco se

encontraban aún bastante escondidos en la esfera de la sensualidad sonora de la música francesa, reflejándose de forma particularmente evidente en la fluidez de su escritura pianística, en el gusto por el trabajo de sonoridades, en la exploración de los efectos tímbricos resultantes de los variados registros del piano, en la combinación de diferentes planos sonoros, así como un idioma melódico y armónico donde los agregados sonoros tienen frecuentemente una función más colorística que estructural. Con todo, a pesar de su componente de actualidad estética, estas obras evidencian ocasionalmente, en su concepción, algunos trazos del discurso musical romántico.

El *Preludio n° 2 {Animado}* se inicia con varios acordes marcados e incisivos, de carácter rítmico, que evolucionan en el seno de una textura de gran fluidez donde se intercalan pasajes más etéreos con otros de carácter decidido e impetuoso. El *Preludio n° 6 {Moderadamente animado}* obedece en el plano estructural a la secuencia ABA'B'. La sección A se caracteriza por un acompañamiento uniforme (casi un *Moto perpetuo*) en intervalos de cuarta, sobre el cual se sobreponen planos sonoros distintos en diferentes registros del piano. Las sonoridades creadas parecen evocar en determinados pasajes el elemento acuático, igualmente apreciado en el imaginario musical de Debussy. La sección B es más estática, haciendo uso de agregados sonoros en bloque y explorando ocasionalmente efectos de eco. El *Preludio n° 5 {Vivo}* es una pieza de gran virtuosismo que revela un ambiente misterioso. En cierto modo recuerda algunos de los pasajes más imaginativos de los *Preludios* de Debussy, encontrando semejanzas en *Les Collines d'Anacapri*, *Le vent dans la plaine* o *Ce qu'a vu le vent de l'Ouest*, por su impetuosidad y por su poder evocativo de los elementos naturales.

C.F.

LUÍS DE FREITAS-BRANCO

Sonata para violonchelo y piano

La *Sonata para violonchelo y piano* de Luís de Freitas-Branco es justamente considerada como una de las más bellas obras del repertorio portugués de música de cámara. Compuesta en 1913, tuvo su primera audición en Barcelona, en 1914, y fue publicada por la editora Sassetti en 1927.

A pesar de pertenecer a la fase anterior del período mas marcadamente neoclásico de Luís de Freitas-Branco (a partir de los años 20), la *Sonata para violonchelo y piano* constituye una de las obras demostrativas de que la propensión hacia el clasicismo se manifiesta mucho más temprano en el camino del compositor. Con todo, en cuanto gran parte de las obras posteriores a la década de los veinte, sobretudo las Sinfonías, parecen resultar -en opinión de João de Freitas Branco- de una re-

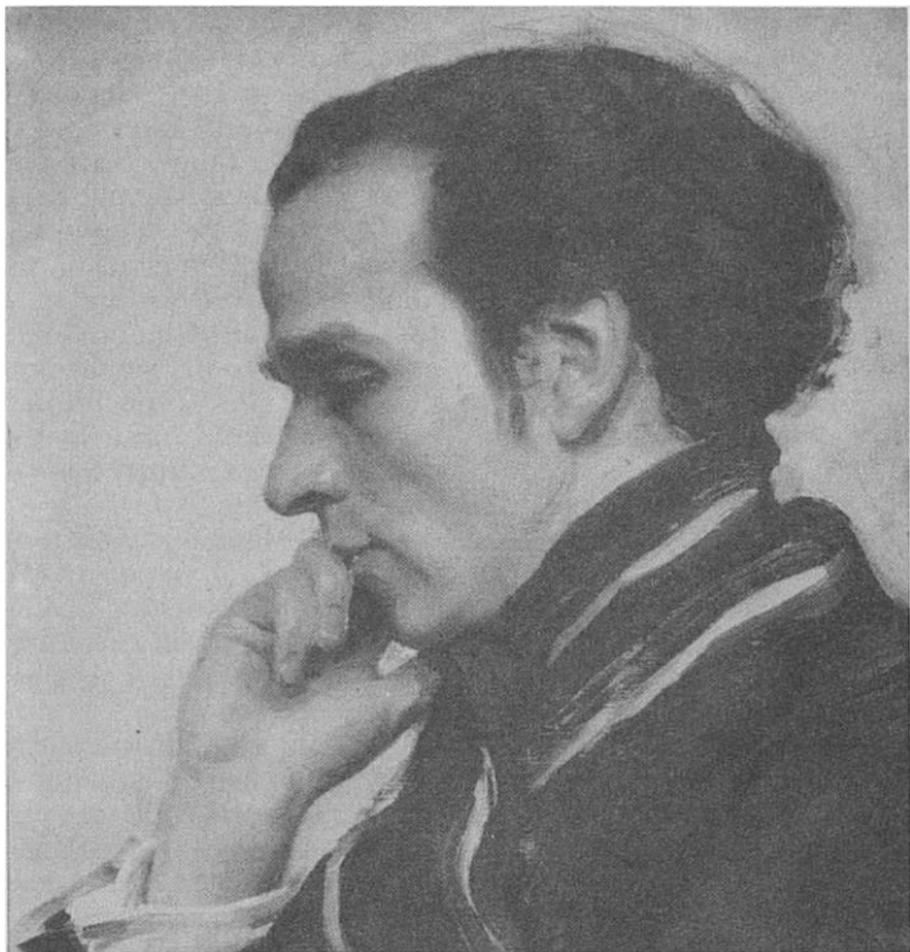
acción consciente contra el debussismo, las obras de la fase anterior incorporan, en diferentes grados, aspectos de las corrientes estéticas francesas del cambio de siglo entre sus líneas fundamentales.

Además de la *Sonata para violonchelo y piano*, varias obras de designación clásica fueron compuestas por Luís de Freitas-Branco durante la segunda década del siglo: La *Iª Sonata para violín y piano* (1907), el *Cuarteto de Cuerdas* (1911) y el *Concierto para violín y orquesta* (1916). La mayoría de ellas se encuentran vinculadas al principio de construcción cíclica preconizado por la escuela franco-belga de César Franck, siendo la *Sonata para violonchelo y piano* uno de los ejemplos que mejor la ejemplifican. La técnica de construcción cíclica continuará siendo adoptada por Freitas-Branco en obras muy posteriores, sobretodo en las cuatro Sinfonías, por lo que constituye un proceso de gran importancia en su lenguaje musical.

La *Sonata para violonchelo y piano* está constituida por cuatro movimientos (*Moderado -Muito Vivo - Muito Moderado - Muito Vivo*) unificados por una derivación temática común. Así, el seguimiento melódico expuesto por el violonchelo, tras el inicio del primer movimiento, constituye una especie de fuente temática donde nacen varios elementos melódico-rítmicos que llenan los restantes movimientos. Si en términos de concepción formal esta obra debe mucho a la concepción franckista, en lo que respecta al lenguaje armónico presenta igualmente puntos de contacto con la herencia neo-romántica del compositor belga, pero también con Gabriel Fauré y Vincent d'Indy, especialmente en la riqueza de las sonoridades acordales y el carácter sinuoso y ambivalente de los recursos tonales. Con todo, en paralelo con estas características, se encuentra presente un fuerte componente romántico en lo que se refiere a inspiración melódica. De acuerdo con el musicólogo Paulo Ferreira de Castro, la *Sonata para violonchelo y piano* de Luís de Freitas-Branco «constituye una especie de síntesis particularmente feliz entre el rigor arquitectónico de los modelos germánicos y una aguda consciencia de los valores hedonistas de las sonoridades, característicos de la tradición francesa.»

C.F.

DICCIONARIO BREVE DE COMPOSITORES

Cláudio Carneyro (1895-1963)

Retrato por Henrique Medina

Hijo del pintor Antonio Carneyro y de Rosa Queiroz Costa, el compositor Cláudio Carneyro nació en Oporto el 17 de enero de 1895. Además de una hermana, María, tuvo también un hermano, Carlos, que sería pintor como su padre. En el Conservatorio de Música de su ciudad natal comenzó a estudiar violín a los quince años con Miguel Alves y Carlos Dubbini y composición con Lucien Lambert. En 1916 escribió su primera obra, titulada *Quatro Coráis Antigos*, una composición para orquesta de cuerdas que fue presentada al público en aquel año por la Sociedad de Conciertos Sinfónicos Portuense. Con la intención de perfeccionar el violín, en 1919 parte hacia París donde amplia sus estudios con Bilewski y Beucherit. En 1921 fue admitido en el Conservatorio de Oporto como profesor de Teoría y Solfeo y comenzó entonces a dedicarse más activamente a la composición, lo que le llevó de nuevo a París para recibir en el Conservatorio, durante dos años, las enseñanzas de Charles Widor, maestro a quien dedicará más tarde la obra

Imortal Cantar para canto y piano. Una de sus primeras obras, el *Prelúdio Coral y Fuga para cordas*, escrita entre 1918 y 1920, fue estrenada por Gabriel Pierné y la Orquesta Colonne en el Teatro Châtelet en 1923 y por aquel tiempo este suceso consiguió consagrarle definitivamente y optar por la carrera de compositor. En 1927 efectuó su primera gira a los Estados Unidos, país donde permaneció durante dos años. De regreso a su país, promovió varios conciertos en Lisboa y en Oporto para la representación de algunas obras suyas y en 1930 sucedió a Lambert como profesor de composición en el Conservatorio de Oporto. En 1933 escribió y estrenó en el Teatro Nacional Almeida Garret la obra *Memento* para orquesta de cuerdas, que fue galardonada con el Premio Moreira de Sá en la Sociedad de Conciertos Orpheon Portuense. En 1935 vuelve a París para trabajar orquestación con Paul Dukas. En 1943 tomó posesión como Director Artístico de la Emisora Regional del Norte y al año siguiente se estrenó en el Teatro de San Carlos, en Lisboa, la obra *Catavento*, dirigida por Pedro de Freitas Branco. Profundo admirador y estudioso de la obra de J.S. Bach y por su forma de utilización del contrapunto, en 1946 transcribió para orquesta de cuerdas los preludios y fugas *de El clave bien temperado*, y en el centenario de la muerte de Chopin (1949) escribió la obra titulada *Palma a Chopin* encargada por la Sociedad de Conciertos de Lisboa. Mientras era profesor de composición, fue nombrado Director del Conservatorio de Oporto en 1955, efectuando durante su mandato algunas mejoras en el programa de enseñanza de la institución, organizando cursos de canto coral, música de cámara e instrumentos de viento. En julio de 1956 se trasladó de nuevo a los Estados Unidos durante tres meses, invitado por el Gobierno local, para contactar con los principales centros musicales del país donde conoce a Copland, Primrose, Milhaud y Francescatti, entre otros. En 1958 dimite de sus funciones en el Conservatorio, comenzando su salud a presentar signos de debilidad y decide ir junto a su esposa Katherine y su hija Ana Maria a los Estados Unidos, con la intención de pasar la Navidad. Falleció en Oporto, el 19 de octubre de 1963. En su producción hay una parcela significativa de música vocal y coral, un par de piezas para piano y obras sinfónicas y de cámara.

M.Á.R.

Luiz Costa (1879-1960)

Compositor, pianista y pedagogo de reconocido prestigio, Luiz Costa fue una de las personalidades que marcaron la vida musical de Oporto durante la primera mitad del siglo XX.

Nacido en Sao Pedro de Farelães (próximo a Barcelos), inició sus estudios en Oporto con Bernardo Moreira de Sá (1853-1924) y los amplió en Alemania, con Bernhard Stavenhagen, en Múnich, y con José Vianna da Motta, Conrad Anserge y Ferruccio Busoni, en Berlín.

Paralelamente a su carrera como pianista solista, Luiz Costa se dedicó también a la música de cámara, habiendo colaborado con algunos de los más prominentes intérpretes de su época, entre los que destacan los violonchelistas Guilhermina Suggia y Pablo Casals, los violinistas Georges Enescu y Jelly d'Aránye, el pianista Alfred Cortot y los Cuartetos Rosé y Chaumont.

Sus excelentes aptitudes para la docencia, juntamente con una cultura extensa y sus profundos conocimientos musicales,

determinaron el éxito de Luiz Costa como pedagogo, lo que se tradujo en la formación de varias generaciones de pianistas en el Curso Superior de Piano del Conservatorio de Oporto, donde fue profesor y donde desempeñó las funciones de director entre 1933 y 1934. Por otro lado, tuvo un papel de considerable importancia en la influencia de la divulgación musical. A partir de 1924 sucedió a Bernardo Moreira de Sá como director de la Sociedad de Conciertos Oprpheon Portuense, a través de la cual promovió, entre otros acontecimientos musicales significativos, la presentación de Ravel en Oporto, en 1928, como intérprete de sus propias obras.

La naturaleza fue una de las principales fuentes de inspiración para la música de Luiz Costa, a la que se refiere frecuentemente en los títulos de sus piezas pianísticas y en las atmósferas musicales exploradas que denuncian con frecuencia influencias del Impresionismo francés. En efecto, el piano ocupa un lugar privilegiado en la producción musical de Luiz Costa, siendo destinatario de la mayoría de sus obras, las cuales se encuentran generalmente agrupadas por colecciones: *Poemas do Monte*, *Telas Campesinas*, *Cenários*, *Estudos*, *Preludios*. Además de las piezas para piano, Luiz Costa fue también autor de canciones y de una significativa producción de cámara (en donde destacan las *Sonatinas* para violín y viola, la *Sonata* para violonchelo y el *Trio con piano* en Do menor) y también de una *Fantasia* para piano y orquesta, estrenada en 1954 por otra gran pianista portuguesa, su hija Helena Sá e Costa.

C.F.

Antonio Fragoso (1897-1918)

Antonio de Lima Fragoso fue uno de los talentos más prometedores de la música portuguesa del inicio del siglo, que no pudo concretarse plenamente debido a su corta vida. Diez años más joven que Amadeo de Souza Cardoso, murió prematuramente a los veintiún años de edad, víctima de neumonía, el mismo año de la muerte del pintor (a quien podría compararse también potencialmente en sus recursos artísticos) y del compositor y director de orquesta David de Sousa.

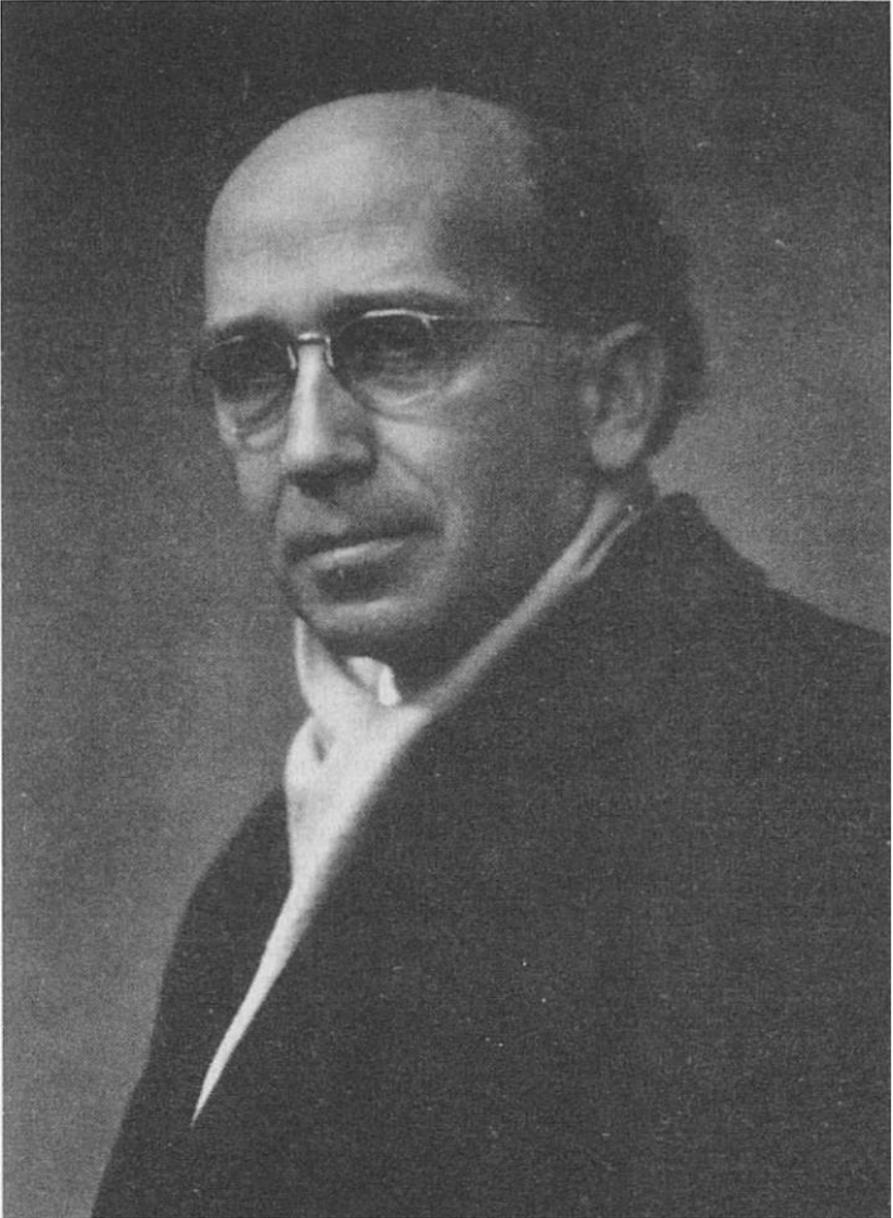
Antonio Fragoso nació en la aldea de Pocariga (próxima a Cantanhede) y mostró desde muy temprano inclinación para la música. Las primeras nociones musicales le fueron transmitidas por su tío, el Dr. Antonio dos Santos Tovín, médico de profesión, y un amante de la música entusiasta en sus horas de

ocio. Después de completar los estudios primarios, Antonio Fragoso se fue a vivir a Oporto a fin de estudiar en el liceo. En esa ciudad continua los estudios, especialmente de piano, con el profesor Ernesto Maia. Para satisfacer los deseos de la familia estudia el Curso Superior de Comercio, pero acabaría por abandonarlos dos años más tarde para dedicarse enteramente a la música. Se trasladó entonces a Lisboa y se inscribió en el Conservatorio, donde estudió con Tomás Borba (Armonía), Luís de Freitas-Branco (Acompañamiento y Lectura de Partituras) y Marcos Garin (Piano).

Pianista dotado y compositor de talento, se presentó por primera vez en público en la «Academia de Amadores de Música» el 16 de Mayo de 1916, en un concierto integralmente compuesto por obras suyas: *Toadas de Minha Aldeia* (coro), *Consolation* (canto y piano), *Trio* (violín, violonchelo y piano), *Sonata*, *Prelúdio* y *Petite Suite* (piano). Dos años más tarde, tres meses después de concluir el curso superior de piano, cuando pasaba las fiestas en su aldea natal, fue víctima de la epidemia de gripe neumónica, juntamente con otras seis personas más de su familia.

Durante sus últimos años de su vida, su interés por la música se tornó cada vez más absorbente y se manifestaba principalmente por una actividad intensa en el dominio de la creación musical y por una curiosidad insaciable por las corrientes musicales extranjeras de la misma época, especialmente ligadas a la escuela francesa. Partiendo de la expresión romántica, el lenguaje musical de Antonio Fragoso se caracteriza por una gran propensión a las atmósferas poéticas y delicadas y se inclina a las fuentes del Impresionismo. Compositores como Debussy, Ravel y Fauré habían ejercido una fuerte fascinación sobre el joven compositor, lo que se refleja de forma inequívoca en su producción musical.

Con excepción de las *Toadas na minha Aldeia* (canto y piano), la obra musical de Antonio Fragoso fue producida en apenas cuatro años (1915-1918). Compuso un *Trio* para piano, violín y violonchelo, una *Sonata* para violín y piano (incompleta), obras corales, una decena de *Lieder* y cerca de treinta piezas para piano. Entre sus obras más representativas se encuentran, entre las piezas pianísticas, la *Petite Suite* (una de las obras que mejor documenta la originalidad e ímpetu innovador de su lenguaje), *Pensées Extatiques*, *Preludios*, *Nocturnos*, la *Sonata* en Mi menor, y, entre las piezas para canto y piano, las *Canções do Sol Poente* (sobre poemas de Antonio Correia de Oliveira) y las melodías sobre poemas de Verlaine: *Fêtes Galantes* y *Poèmes Saturniens*.

Frederico de Freitas (1902-1980)

El compositor y director de orquesta Frederico de Freitas nació en Lisboa, el 15 de noviembre de 1902. Recibió de su madre las primeras lecciones de piano y de rudimentos musicales, matriculándose más tarde en el Conservatorio Nacional de Lisboa. En esta institución estudió piano, violín y composición y fue alumno de Luís de Freitas Branco. Como alumno del Conservatorio, pronto comenzó a distinguirse por su talento como compositor y maestro, siendo de este período la *Sonata* para violín y violonchelo, escrita en 1923 y estrenada al año siguiente en un concierto lleno de obras suyas. En 1925 terminó el Curso Superior de Composición, habiendo compuesto entretanto diversas piezas para violín, piano y canto y el *Poema sobre una égloga de Virgilio* para orquesta de cuerdas, obra que

significó su maestría. En 1926 consiguió el I^o premio en el Concurso Nacional de Composición del Conservatorio con el *Nocturno* para violonchelo y piano. En los diez años siguientes, estuvo varias veces en el extranjero, en calidad de becario o a expensas suyas, para perfeccionar su formación y dirigir en Francia, Italia, España, Holanda y Brasil. En 1935 fue nombrado Director de Orquesta de la Emisora Nacional y en 1940 fundó la Sociedad Coral de Lisboa donde durante nueve años dirigió diversas obras importantes del repertorio barroco, clásico y romántico y divulgó algunas composiciones de autores portugueses. En 1942 recibió el Premio Domingos Bomtempo de la Emisora Nacional con el Cuarteto Concertante y en 1949 fue invitado como Maestro Titular de la Orquesta del Conservatorio de Oporto, lugar que ocupó hasta septiembre de 1953. A lo largo de su ministerio elevó el grado de profesionalidad de esta agrupación, desarrollando sus cualidades sonoras y su capacidad interpretativa y dando prioridad a la interpretación de obras contemporáneas, normalmente de compositores nacionales. De regreso a Lisboa, reingresó en el cuadro de la Emisora Nacional y en 1956 asumió la dirección de la Orquesta de Conciertos, creada por esas fechas por aquel organismo. En 1963 recibió el Premio Nacional de Composición Carlos Seixas con la *Sonata para órgano*. Escribió también para el teatro y para el cine y, de forma general, su arte se basa en la concepción nacionalista de la música, habiendo prestado especial atención al folklore portugués e inspirándose en él, sobretodo en la música de danza, en la que la vivacidad y el colorido de obras como *A dança da menina tonta* (1941), proporcionaron al grupo coreográfico Verde Gaio lo mejor de su repertorio.

M. Á. R.

Luis de Freitas-Branco (1890-1955)



Nacido en Lisboa, en el seno de una familia de tradiciones intelectuales y artísticas, Luís de Freitas-Branco recibió una especial influencia de su tío, João de Freitas-Branco, escritor y crítico teatral, al que respetaba por su formación intelectual y su gusto literario. Demostrando un talento precoz para la música, tuvo como primeros profesores a Augusto Machado y Tomás Borba. A partir de 1906 recibe lecciones del organista y compositor belga Désiré Páque que entonces residía en Lisboa y que le inició en las teorías de Vicent d'Indy. En esa misma época, y hasta 1908, aprovecha igualmente las enseñanzas de otro extranjero de pasada por Lisboa: el maestro Luigi Mancinelli, que se encontraba al servicio del Teatro de San Carlos. En 1910 parte para Berlín donde estudia con Humperdink y donde reencuentra a Désiré Páque. Completa también su formación en París con Gabriel Govlez. De regreso a Porgual, en 1915, desarrolla una importante labor pedagógica, colaborando con Viana da Motta en la reforma del Conservatorio y después de 1919 ocupa el cargo de profesor de Armonía y de Ciencias Musicales en la misma institución, y el de subdirector hasta 1924.

Las primeras obras importantes de Freitas-Branco datan del período anterior a Berlín. Entre ellas están la primera *Sonata* para violín y piano (1907), obra que evidencia una clara influencia de César Franck, y tres poemas sinfónicos, cuyos títulos revelan influencias lisztianas: *Depois duma leitura de Antero de Quental*, *Depois duma leitura de Julio Dinis*, *Depois duma leitura de Guerra Junqueiro* (1908).

En los años siguientes, el contacto con los medios musicalmente más avanzados le lleva a asimilar varias influencias de la modernidad europea que se traducen, por primera vez en la música portuguesa, en páginas que van del impresionismo debussista a atmósferas que tienden hacia un atonalismo (por ejemplo en la 3ª variación de *Vathek* y en los *Dois Sonetos de Mallarmé*, 1913) y que le granjean el estatuto de «introdutor del modernismo musical en Portugal».

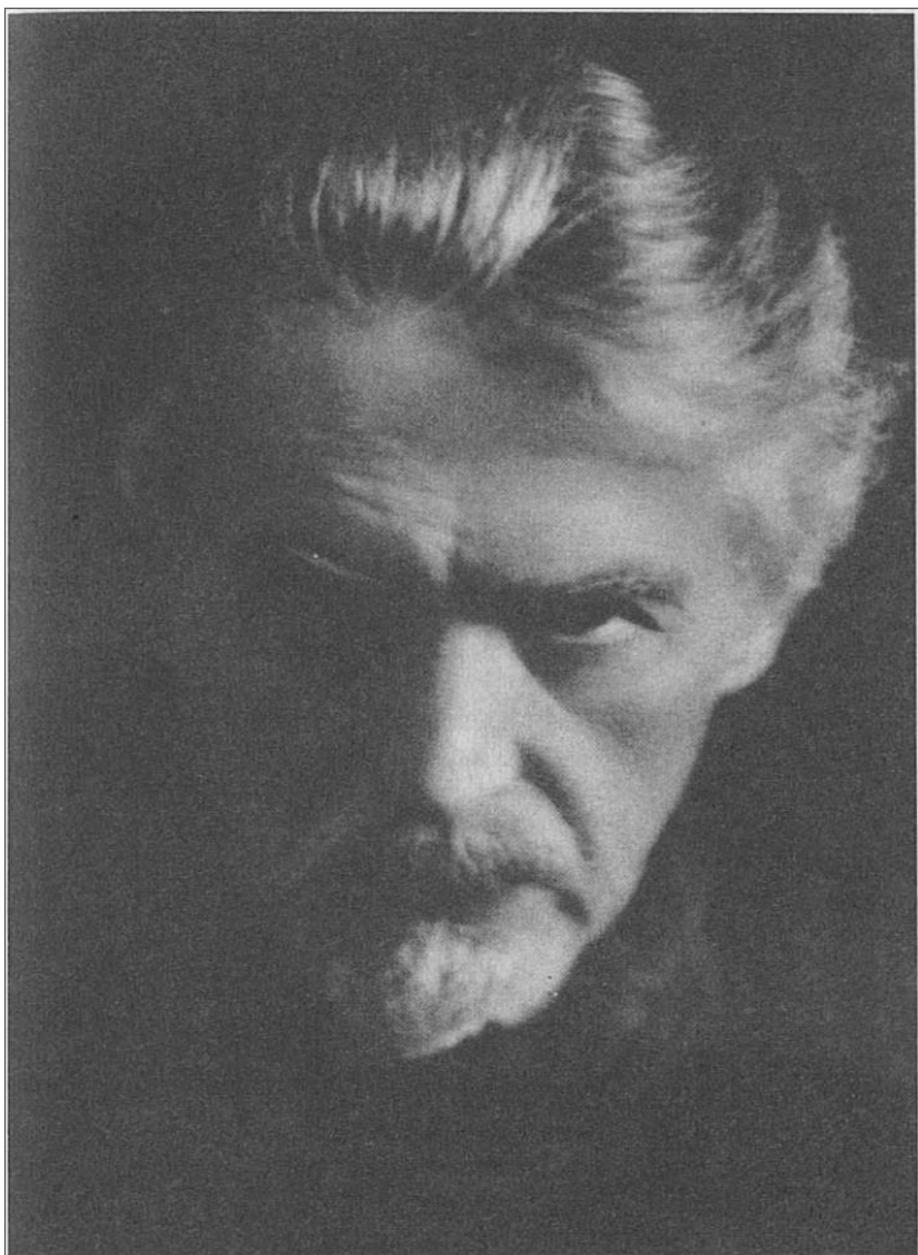
Además de numerosas obras para canto y piano, sobre textos portugueses y franceses que culminaron en los *Trois Sonnets de Maurice Maeterlinck* y los *Deux Sonnets de Stéphane Mallarmé* (1913), la influencia de la música francesa se encuentra patente de forma especialmente marcada en el poema sinfónico *Paraísos Artificiais*, inspirado en Thomas de Quincey (1910), cuya primera audición en 1913, bajo la dirección de Pedro Blanch, desconcertó al público lisboeta. Un año después, concluyó el poema sinfónico en forma de variaciones *Vathek*, inspirado en el cuento de William Beckford, cuya 3ª variación presenta una escritura particularmente innovadora a través de una concepción estructural que solo volvería a generalizarse en la música de los años 60 y 70. Durante este período, particularmente fecundo, Freitas-Branco compone también varias piezas para piano: *Albumblätter*, *Mirages* y una serie de *Preliudios* (terminada en 1918), el *Quarteto de Cordas* (1911), la *Sonata* para violonchelo y piano (1913) y varias melodías sobre textos portugueses.

Entretanto, a partir de 1911, comienza a emerger en la producción de Freitas-Branco un componente nacionalista (que le aproximará a los ideólogos del Integralismo Lusitano) y que se traduce en obras como el oratorio *As tentações de S. Frei Gil* (1911), o el poema sinfónico *Viriato* (1916) y las *Suites Alentejanas* (1919 y 1927), estas últimas de las pocas obras del compositor que recurren a elementos folklóricos.

En el inicio de los años 20, el lenguaje musical de Freitas-Branco comienza a distanciarse del clima sensualista y simbolista de las primeras obras, tributarias de corrientes francesas como el Impresionismo y el Simbolismo. A partir de esta época, su postura creativa pasa a caracterizarse por el retorno a los ideales clásicos y por la recuperación de ciertos valores musicales del Renacimiento (polifonía, modalismo, linearidad melódica...), acompañado de una especial valoración de la obra de Camoes y de Antero de Quental, lo que se traduce en obras corales como los *Madrigais Camonianos* y las *Redondilhas*, que datan de los años 30 y 40, y en el ciclo de canciones *A Ideia*, sobre sonetos de Antero de Quental (1943). Por otro lado, en el ámbito de una corriente más constructivista, intimamente ligada al Neoclasicismo, se incluyen las cuatro *Sinfonías* (escritas entre 1924 y 1952), la 2ª *Sonata* para violín y piano (1928) y el *Hiño á Razdo* (1934).

Artista intelectual, Luís de Freitas-Branco ejerció, más allá de su actividad docente y creativa, una notable acción como investigador y polígrafo. Publicó varios trabajos musicográficos, dió numerosas conferencias y fue crítico musical en varios periódicos lisboetas. En 1929 fundó la revista «Arte Musical», de la que fue director hasta 1948, y entre 1950 y 1953 fue director de la «Gazeta Musical». Entre sus alumnos destacan otras grandes figuras de la música portuguesa como Armando José Fernandes, Jorge Croner de Vasconcelos, Fernando Lopez-Graca y Joly Braga-Santos, este último como discípulo particular.

Francisco de Lacerda (1869-1934)



El compositor Francisco de Lacerda nació en la isla de San Jorge (Azores) el 11 de Mayo de 1869. A lo largo de su carrera recorrió un brillante camino como director de orquesta y, complementando su perfil de hombre erudito, desarrolló también actividades como musicólogo y etnógrafo, además de cultivador y divulgador de otras formas de expresión artística como la poesía y la danza. Descendiente de una ancestral familia noble de las Azores, dedicada a la música y a las artes en general, desde muy joven reveló una notable disposición para este arte y a los cuatro años empezó a estudiar piano con su padre. En 1886 partió para Oporto con la finalidad de cursar medicina, pero no descuidó la práctica musical, continuando sus estudios con Soller, hecho que lo llevó a desistir del curso de Medicina y matricularse en el Conserva-

torio de Lisboa donde estudió con José A. Vieira, Freitas Gazul y Frederico Guimaraes, entre otros. En 1895 era ya profesor de piano en el Conservatorio de Lisboa, cuando obtuvo una beca que le permitió estudiar en el Conservatorio de París, donde fue alumno de Pécassard, Bourgault-Ducoudray, Liber e Widor. Fue esencialmente en Francia donde Francisco de Lacerda construyó su notable carrera, fruto de su trabajo con la Schola Cantorum, donde se matriculó en 1897 y continuó sus estudios de composición con Vincent d'Indy. D'Indy descubrió entonces el talento de Francisco de Lacerda como director de orquesta, llegando a confiarle la dirección de la clase de orquesta de la Schola cuando necesitaba ausentarse de París. Pero más allá de esta importante relación con d'Indy, la estancia de Lacerda en París le permitió convivir con otras figuras destacadas, como Romain Rolland, Charles Bordes, Louis Laloy, Falla, Albéniz o Satie, entre otros, siendo amigo personal de Debussy, Fauré y Duparc. En 1899 hizo una primera recopilación de canciones populares de las Azores y reunió documentos sobre la música portuguesa antigua, tareas que más tarde se revelarían de gran utilidad para sus composiciones. En 1900 formó parte del jurado de la Exposición Universal y colaboró en la organización de la representación portuguesa en el certamen. Entretanto prosigue sus estudios en la Schola donde dirige el conjunto vocal de la misma e inicia su carrera pública como director. En los primeros años del siglo asistió a los festivales de Bayreuth y siguió los cursos de dirección de Arthur Nikisch y Hans Richter. En 1904 asumió la dirección de los Conciertos del Casino de la Boule y en 1905 fundó los Concerts Historiques de Nantes, que dirigió hasta 1908. A partir de ese año dirige los conciertos del Kursaal de Montreux y entre 1912 y 1913 le fue confiada la dirección de los Grandes Conciertos Clásicos de Marsella, tarea que tuvo que interrumpir poco tiempo antes del estallido de la Primera Gran Guerra, pero que volvió a asumir entre 1925 y 1928. Su actividad de director es significativa por el descubrimiento del repertorio del Grupo de los Cinco y de otros compositores rusos, así como obras contemporáneas francesas. Al mismo tiempo, en varias ciudades francesas, realiza conferencias sobre la música portuguesa, española, francesa y rusa. Los años de 1913 a 1921 los pasa principalmente en las Azores, donde se dedica a la composición y continua sus trabajos de recopilación etnográfica. En 1921 se fija en la capital y funda la Filarmonía de Lisboa con la que realiza memorables conciertos en el Teatro de San Carlos en Lisboa y en el Teatro de San Juan en Oporto. Después de la extinción de la Filarmonía, inviable por la oposición de empresarios locales, Francisco de Lacerda regresa a Francia en 1925 retomando su actividad internacional de director en París, Nantes, Toulouse, Angers y sobretodo Marsella, donde dirige la primera audición pública completa de *La demoiselle élue* de Claude Debussy. En 1928, viéndose imposibilitado para continuar como director por motivos de salud, regresó definitivamente a Lisboa y se dedicó totalmente a la composición y a sus actividades musicológicas, falleciendo el 18 de julio de 1934.

Vianna da Motta (1868-1948)



José Vianna da Motta está considerado como un «símbolo del germanismo» en la música portuguesa. Pianista virtuoso de proyección internacional, compositor, pedagogo y musicólogo, desempeñó un papel de importancia capital en los cambios operados en Portugal en las primeras décadas del siglo en la enseñanza de la música y en el gusto musical, normalmente a través de una defensa acérrima de la música instrumental de raíz germánica en detrimento de la ópera italiana que entonces dominaba el medio musical portugués.

Nacido en la isla de S. Tomé, vino al continente con apenas dos años, pasando a residir en Colares, próximo a Sintra. La precocidad de sus dotes musicales permite que ingrese en el Conservatorio a los siete años y que dé su primer concierto público a los trece. Presentado por su padre al rey D. Fernando y a la Condesa de Edla, se le concede una beca para estudiar en Alemania después de finalizar en el Conservatorio por lo que, en 1883, parte para Berlín donde perfecciona sus estudios de piano en el Conservatorio Scharwenka.

En el transcurso de esta fase de su formación artística serían decisivos los contactos con personalidades como Cari Schaeffer, Hans von Büllow, Busoni y también Liszt, con quien tomó lecciones en Weimar, en el último año de vida del compositor (1885). Durante este periodo, el descubrimiento de la obra musical de Wagner y de su pensamiento filosófico ejerce una profunda influencia sobre Vianna da Motta, pasando a constituir una referencia fundamental en el camino artístico del músico portugués.

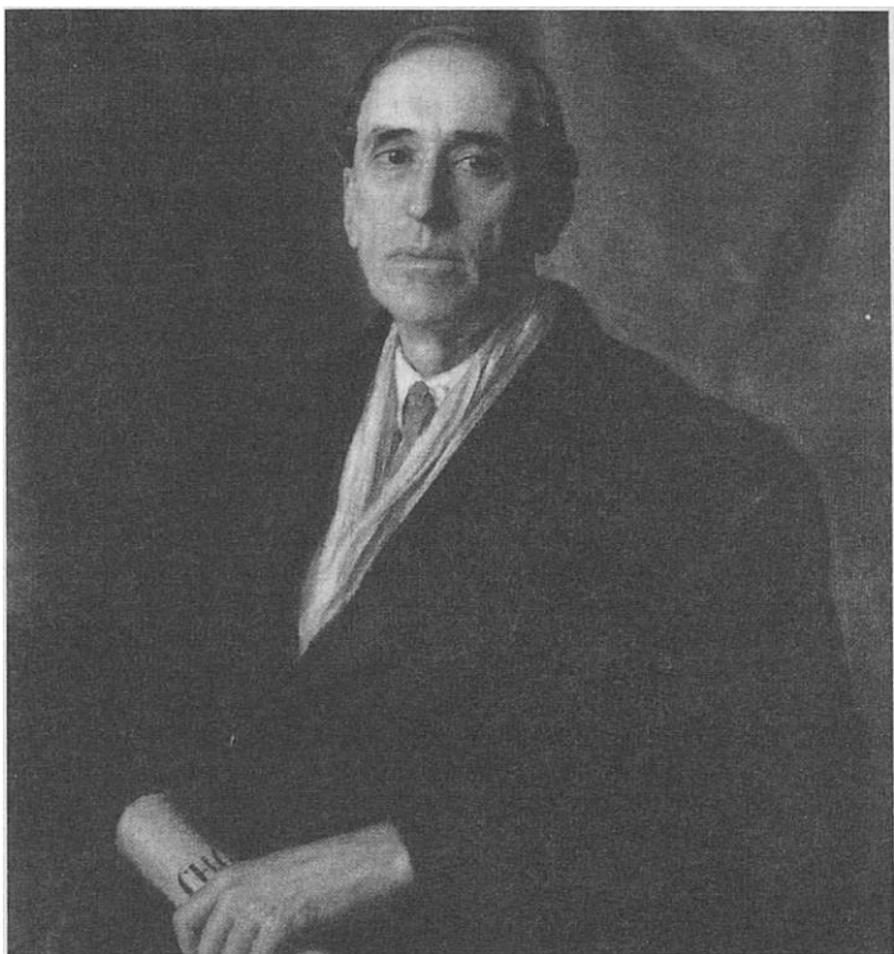
Después de terminar sus estudios, Vianna da Motta fija su residencia en Berlín, ciudad a partir de la cual efectúa frecuentes giras por Europa y por América, asociado a artistas como Eugène Ysaye, Pablo Sarasate, Amalia Joachim y Marcela Sembrich, además de ser colaborador del pianista y compositor Ferruccio Busoni.

La Primera Guerra Mundial sorprende a Vianna da Motta en el auge de su carrera pianística, por lo que se ve obligado a dejar Berlín y aceptar el cargo de profesor de virtuosismo en el Conservatorio de Ginebra, donde permanece hasta 1917, año en que regresa a Portugal definitivamente. Después de ser nombrado director del Conservatorio de Lisboa (1919) elabora junto con Luís de Freitas-Branco una importante reforma en la enseñanza musical de aquella institución, al mismo tiempo que continúa su carrera de concertista en su país y en el extranjero.

Depositario de una cultura artística, literaria y filosófica notable, las actividades musicales de Vianna da Motta se desenvuelven en varias vertientes. Pianista excepcional, pedagogo incontestado y sobretodo una personalidad intelectual noble, su acción reformadora se centró principalmente en la oposición a la cultura de la ópera italiana que había dominado la música portuguesa en los siglos XVIII y XIX, en favor del repertorio instrumental de tradición germánica. Los esfuerzos de Vianna da Motta en la formación de un gusto musical en el público portugués incluye también la creación de la Sociedad de Conciertos de Lisboa (1917).

Como compositor, Vianna da Motta se dedicó exclusivamente a la música instrumental y a la canción de cámara. Partiendo de la estética del Romanticismo alemán, se dedica a la invención de un estilo que se asume como característicamente nacional, a través de la composición de piezas que recrean, en mayor o menor grado, elementos del folklore, destinadas a diversas formaciones: piano (*Barcarolas, Sonata, Balada, Rapsodias portuguesas, Escenas portuguesas*), canto y piano (*Lieder* sobre textos alemanes y portugueses), música concertante (*Concerto* en La mayor para piano y orquesta) y música de cámara (*dos Quartetos de Cordas, Trio* para piano, violín y violonchelo, *Sonata* para violín y piano, etc.). Emblemática de la corriente nacionalista, la sinfonía *A Pátria*, inspirada en epígrafes de *Os Lusíadas*, en la primera sinfonía bitemática escrita por un compositor portugués después de Bomtempo.

Óscar da Silva (1870-1958)



Retrato por Henrique Medina

El pianista y compositor Óscar da Silva nació en Oporto, el 21 de abril de 1870. Realizó su formación musical en Oporto y posteriormente en Lisboa, a donde se trasladó a los trece años, y donde estudió con los principales profesores y pianistas portugueses. Con la finalidad de mejorar sus conocimientos y sobre todo perfeccionarse como pianista, en 1892 parte para Alemania donde estudia en el Conservatorio de Leipzig con Ruthart y Reinecke y después en el Conservatorio de Frankfurt con Clara Schumann, figura por la que conservó siempre un recuerdo de gran respeto y admiración. Poco tiempo después iniciaba una brillante carrera de concertista, sobretodo consagrada a la ejecución de sus obras, haciendo que se escucharan en varias ciudades de Europa. En 1901 regresó a Lisboa, donde su talento era fuertemente aplaudido. En aquel año, es cantada con notable éxito, en el Coliseu dos Recreios, su obra lírica en dos actos *Dona Mécia*, sobre libreto de Júlio Dantas. Anteriormente había ya presentado el poema sinfónico *Miriam* y obtenido con la *Marcha triunfal do centenário da India*, para banda, el primer premio del concurso oficial organizado a tal efecto. Entretanto, Óscar da Silva prosigue su carrera internacional como pianista, visitando los Esta-

dos Unidos, Africa y Brasil. En este último país, que el compositor consideraba su segunda patria y donde gozó de gran consideración, residió durante veinticuatro años, distribuidos en diferentes épocas, entre Sao Paulo y Rio de Janeiro. Su espíritu cosmopolita y aventurero y el inicio de una vida errante de concertista, no obstante la realización de ocasionales visitas a Portugal, le produjo finalmente la necesidad del regreso definitivo a la patria, que se hizo realidad a los 81 años, por invitación del Gobierno, para reunir y editar sus obras. Falleció el 6 de marzo de 1958 en Lega da Palmeira, lugar donde pasó el último año de su vida. Varias veces condecorado por el Gobierno portugués y homenajeado por autonomías e instituciones privadas nacionales, Óscar da Silva fue esencialmente un pianista-compositor y para su instrumento escribió gran parte de su producción musical, habiendo enriquecido con páginas de innegable calidad el repertorio portugués para ese instrumento. El espíritu de su romanticismo prolonga, en gran parte de su producción, el lenguaje musical del ochocientos, entroncando su estilo con los de Schumann, Chopin y Brahms. Con todo, en algunas de sus obras más tardías, como *los Valses*, *Preludios*, *Queixumes* y *las Mazurcas*, se observa en el compositor una intención de mayor osadía armónica que, no obstante, nunca llega a sobreponerse al privilegio de la sensibilidad, de la intuición y de la comunicabilidad inmediata.

M.Á.R.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Aníbal Lima

Nació en Lamego y estudió en la Fundagão Musical dos Amigos das Crianças, en Lisboa. Asistió a los Cursos Internacionales de Música de la Costa del Sol (violín y música de cámara) de Sandor Vegh, y terminó el curso superior de violín en el Conservatorio Nacional de Lisboa, con Herbert Zils. Miembro fundador del Quarteto de Cordas de Lisboa, obtuvo el Primer Premio en el Concurso Guilhermina Suggia. Fue jefe de cuerda de los segundos violines de la Orquesta Gulbenkian y, becado por el Gobierno soviético, estudió con Alexander Stanko en el Conservatorio de Odessa, siendo más tarde, invitado a participar en un programa de televisión ucraniana en homenaje a este pedagogo. En 1978 es admitido en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, en la clase de Sergei I. Kravchenko (asistente de Leonid Kogan), diplomándose en 1980. En 1983 obtiene el 2º Premio en el Concurso Internacional Villa-Lobos.

Ha realizado numerosos conciertos y grabaciones para radio y televisión. Ha actuado en Portugal, Francia, Luxemburgo, Marruecos, China, Macao, Tailandia, Dinamarca, y en los Festivales Internacionales de Costa de Estoril, Capuchos, Algarve, Pamplona. En 1988 grabó el *Concierto en Re menor para Violín y Orquesta* de Mendelssohn y en 1993 grabó con la pianista Anne Kaasa un disco con la integral de las *Sonatas para Violín y Piano* de Grieg.

Es miembro fundador de la Orquesta de Cámara Sousa Carvalho, y actualmente Concertino en la Orquesta Gulbenkian.

Cecilia Branco

Nació en Lisboa, inició sus estudios en la Fundagão Musical dos Amigos das Crianças. Fue alumna de Manuel Gomes y, estudió en el Conservatorio Nacional, con Leonar Prado. En 1981 obtuvo una beca de la Fundagão Calouste Gulbenkian para trabajar con Alberto Lysy en Gstaad (Suiza) y posteriormente con Felix Andrievsky en Tel Aviv (Israel). Realizó varias giras con la Camerata Lysy y actuó en el Festival Lysy en Buenos Aires.

Como solista, ha actuado con la Orquesta Gulbenkian, Orquesta Sinfónica de la RDP, Orquesta de Cámara de Lisboa, Orquesta «La Folia», Orquesta Portuguesa de la Juventud y en recitales y grabaciones para RTP y RDP.

En 1989 representó a Portugal en los «Concerti per l'Europa», organizados por la Radio-televisión Italiana en Venecia y en 1995 representó a Portugal en el Concierto Conmemorati-

vo del 50° aniversario de las Naciones Unidas, en Ginebra, actuando bajo la dirección de Sir Georg Solti.

Es miembro de la Orquesta Gulbenkian, donde desempeña la función de Solista de los segundos violines.

Alexandra Mendes

Natural de Lisboa, inició los estudios musicales a los seis años en la Academia de Música de Santa Cecilia, bajo la orientación de Alberto Nunes, con quien terminó el curso complementario de violín en el Conservatorio Nacional de Lisboa. A los 16 años, con una beca de la Fundagáo Calouste Gulbenkian, continuó los estudios en la Academia Menuhin en Gstaad (Suiza), donde permaneció dos años bajo la orientación de Alberto Lysy. Durante su estancia en esta academia formó parte de la Camerata Lysy, con la que realizó varias giras en Europa y América del Sur, actuando también como solista de Violín y Viola.

De regreso a Portugal en 1981, ingresó en la Orquesta Gulbenkian, ejerciendo actualmente las funciones de jefe de cuerda de los segundos violines.

Ha actuado como solista con la ex-Orquesta de la RDP, Nova Filarmonía Portuguesa y Orquesta Gulbenkian y con agrupaciones de Música de Cámara. Desde 1986, es primer violín del Cuarteto de Cordas de Lisboa, realizando numerosos conciertos en Portugal y diversos países europeos y actuando para Radio y Televisión. Ha grabado un disco con los dos Cuartetos de Joly Braga Santos.

• **Maria José Falcáo** (Primer y Tercer Concierto)

Inició sus estudios musicales en la Fundagáo Musical dos Amigos das Crianças, con Adriana de Vecchi y Fernando Costa. Como alumna de Isaura Pavia de Magalhães, obtuvo el diploma del Conservatorio Nacional de Lisboa, con las mejores calificaciones y después estudió en París con la violonchelista Paul Tortelier. Ha sido galardonada dos veces con el Prémio Guilhermina Suggia, una como solista y otra en formación de música de cámara. Ha dado numerosos conciertos en varios países europeos, habiendo grabado un disco en Hungría con la Orquesta Sinfónica de Budapest, bajo la dirección de György Lehel.

Fue Primer Violonchelo de la Orquesta Sinfónica de la RDP y de la Orquesta Gulbenkian. De 1976 a 1990, vive en Suiza, donde es violonchelo solista de la Orquesta de Cámara de Lausanne, y fue profesora del Conservatorio de Música de esta ciudad. Participó como solista en el festival «Europália 91» realizado en Bruselas, y en el Festival Internacional de Música de Macao. De regreso a su país, ingresó en la Orquesta Gulbenkian, donde actualmente es Primer Violonchelo Solista. Desde 1992 es miembro del Cuarteto de Cordas Capela y

desde octubre de 1994 es profesora de violonchelo en la Escuela de Música del Conservatorio de Lisboa.

Antonio Rosado (Primer y Tercer Concierto)

Nació en Évora y estudió piano en el Conservatorio Nacional de Lisboa, con Gilberta Paiva, graduándose con las máximas calificaciones. Asistió a los cursos de perfeccionamiento de Aldo Ciccolini (Estoril, Sermoneta y Siena), de quien fue alumno en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París y en la Academia Internacional Perosi, como becado de la Embajada de Francia en Lisboa, de la Fundação Calouste Gulbenkian y de la Secretaría de Estado de Cultura.

Laureado en 1985 por la Academia Internacional Maurice Ravel y por el Concurso Internacional Vianna da Motta, en 1986 obtiene el Premio G. Pella de la Academia Internacional Perosi y al año siguiente, en Nápoles, gana ex-aequo el Concurso Internacional A. Casella.

Ha dado recitales y conciertos por toda Europa, Canadá, Brasil y México, y ha participado en diversos festivales, como el Festival de Opera Rossini en Pesaro (Homenaje a Liszt, 1986), Festival Cervantino en México, Festival de Macao, Europalia, Festivales de Sintra, de la Costa Vasca y de la Costa de Estoril. Recientemente, inauguró el Festival Pianístico de Nápoles, dedicado a Mozart, y participó en varios programas para las televisiones nacionales de Portugal, España, Francia e Italia.

Miembro fundador del Trío Artis, ha actuado varias veces en dúo con Maurice Gendron, Margarita Zimmermann, Aldo Ciccolini, y otros muchos importantes maestros.

Ha grabado discos en Francia y Portugal y en 1995, dentro de las conmemoraciones del 150 aniversario de la visita de Liszt a Portugal, grabó para EMI-Classics un disco dedicado a este compositor.

SEGUNDO CONCIERTO

Ana Ester Neves

Diplomada por el Conservatorio Nacional de Lisboa, continuó sus estudios en la Royal Academy of Music (Londres) becada por la Fundagao Calouste Gulbenkian, obteniendo los premios Gilbert Betjemann y Ricordi, en 1990. En ese mismo año el Kammeroper de Viena le proporciona el papel de *Micaela* (*Carmen*, de Bizet) al que seguirán, en el Reino Unido, los pepes de *Violeta* (*La Traviata*, de Verdi), *Condesa* (*Le Nozze di Figaro*, de Mozart), *Tatiana* (*Evgeni Onegin*, de Tchaikovsky), entre otros muchos, aunque menos conocidos. En la última temporada se presentó en el papel de *Musetta* (*La Bohème*, de Puccini), en el Teatro Nacional de San Carlos.

Ha dado recitales con regularidad, y es miembro del Grupo de Música Contemporánea de Lisboa, con el cual estrenó en el XX Encuentro Gulbenkian de Música Contemporánea.

Obtuvo el primer premio en el I Concurso Nacional de Canto Luisa Todi y en el Concurso Internacional Mary Garden en Escocia. Ha grabado para la RTP, RDP y BBC. Becada por la Fundación Luso-americana Fullbright, terminó sus estudios en la Universidad de Boston. Recientemente se ha presentado con la orquesta Clásica de Oporto en los Festivales de Música de Leiria, del Algarve y de Costa Verde y en el Festival de Música de Landsberg (Alemania). Acaba de estrenar la ópera *Edipo* de Antonio Pinho Vargas en el papel de *Jocasta*.

Jorge Vaz de Carvalho

Licenciado en Lengua y Literatura Modernas por la Facultad de Letras de la Universidad Clásica de Lisboa, debutó en el Teatro Nacional de San Carlos en 1984, interpretando *Belcore* de *L'Elisir d'Amore*, de Donizetti. De los numerosos papeles que ha desempeñado, destacan: el protagonista de *D. Giovanni*, *Conde Almaviva* de *Le Nozze di Figaro* y *Guglielmo* de *Così fan Tutte*, de Mozart; *Fígaro* de *El barbero de Sevilla*, de Rossini; *Germont* de *La Traviata*, de Verdi; *Lescaut* de *Manon Lescaut*; *Marcello* de *La Bohème* y *Sharpless* de *Madama Butterfly*, de Puccini; *Enrico* de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti; *Escamillo* de *Carmen*, de Bizet; *Albert* de *Werther*, de Massenet; *Mercutio* de *Romeo y Julieta*, de Gounod; *Wolfram* de *Tannhäuser*, de Wagner; *Faust/Dr. Marianus* de *Szenen aus Goethes Faust*, de Schumann; *Dr. Falke* de *Die Fledermaus*, de J. Strauss; *Smirnoff* de *The Bear*, de W. Walton; *Bartolomeu* de *Gusmão de Blimunda*, de Azio Corghi.

Dedicado igualmente a los compositores portugueses, fue el creador de *Mefistófeles* de *As Três Máscaras*, de Maria de Lurdes Martins; de *Visconde Henrique* de *Os Canibais*, de João Paes, que grabó para la película de Manoel de Oliveira; y de

Edipo, en la ópera homónima de Antonio Pinho Vargas. Se presenta regularmente en recitales y su actividad concertística abarca un amplio repertorio que incluye todos los grandes compositores.

Su carrera internacional se desarrolla con gran éxito en países como Bélgica, China, España, Israel, Japón y, principalmente, Alemania e Italia.

João Paulo Santos

Nació en Lisboa en 1959. Terminó el Curso de Piano en el Conservatorio Nacional de esta ciudad, con Adriano Jordão y estudió también con Helena Costa, Joana Silva, Constança Capdeville, Lola Aragón y Elizabeth Grümmer. Posteriormente estudió en París con Aldo Ciccolini, como becario de la Fundación Calouste Gulbenkian. Ha desempeñado las funciones de Maestro-Asistente del Teatro Nacional de San Carlos, y el cargo de Maestro Director titular del Coro de dicho Teatro.

En 1990, dirigió la ópera *The Bear* de William Walton, para la RTP, en el Teatro da Cornucopia; en 1994 dirigió las óperas *Cânticos para a Remissão da Fome* de Antonio Chagas Rosa y *Let's Make an Opera* de Benjamin Britten; en 1996, la ópera *Edipo-A Tragedia do Saber* de Antonio Pinho Vargas; y en 1997, *Renard* de Stravinsky y *Sweeney Todd* de Stephen Sondheim. Ha grabado varios discos, entre los que destacan uno con obras de Erik Satie y otro con obras de Luís de Freitas-Braneio para EMI Classics.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Carlos de Pontes-Leça

Natural de Coimbra (Portugal), se formó en los Conservatorios de Coimbra y Lisboa. Se diplomó también en Derecho por la Universidad de Coimbra y en Periodismo por la Universidad de Navarra. Desde 1978 es Director-Adjunto del Departamento de Música de la Fundación Gulbenkian, siendo allí uno de los principales responsables de la organización del festival anual "Encuentros Gulbenkian de Música Contemporánea". Desde 1993, es Director Artístico del festival de verano "Música en Leiria". Ha sido Director-Adjunto de la revista "Coloquio-Artes" (1971-96) y presentador del programa mensual de Ópera de la Radiotelevisión Portuguesa (1983-92). Es colaborador del Teatro Nacional de São Carlos y de la Radiodifusión Portuguesa. Miembro fundador del Consejo Portugués de la Música. Ensayista y conferenciante, entre sus trabajos publicados destacan estudios sobre óperas de Wagner, Puccini, Ravel y Kurt Weill, y uno sobre la problemática del cine musical. Viene dedicando particular atención al estudio y divulgación de la música portuguesa del siglo XX.

NOTAS AL PROGRAMA

Miguel Angelo Ribeiro

Estudió el Curso General en el Conservatorio y 6 años de piano en la Escuela de Música de Coimbra. Licenciado en Musicología por la Universidad Nueva de Lisboa, institución donde obtuvo también el título de Doctor en Musicología Histórica. Fue profesor en varias escuelas y en el Conservatorio Regional de Setúbal. Además de su actividad como divulgador musical y musicólogo, se dedica actualmente a la producción de ediciones discográficas sobre música portuguesa y es colaborador del semanario "El Independiente", como crítico de discos y de música clásica. Hace varios años que colabora regularmente con la Fundación Calouste Gulbenkian en la redacción de notas al programa para la temporada de Conciertos.

Cristina Fernandes

Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Regional de Covilhá, donde concluyó el Curso Complementario de Piano en 1989, y es licenciada en Ciencias Musicales por la Universidad Nueva de Lisboa (1993), estando próxima a terminar el Doctorado con una tesis sobre el *Salmo concertado en Portugal a mediados del siglo XVIII*. Escribe habitualmente notas al programa para los conciertos de la Fundación Gulbenkian y los de la Orquesta Sinfónica Portuguesa. Ha colaborado en diversas publicaciones de divulgación musical y musicológica, como Revista *Forum Clássica*, *Arte Musical*, *Enciclopédia Larousse-Círculo de Leitores*.

Ha sido profesora en los Conservatorios de Covilhá y Guarda, en la "Escola Profissional de Arcos do Estoril" y en la Academia Luisa Todí en Setúbal. Actualmente lo es en la "Fundação Musical dos Amigos das Crianças" y en la Academia Superior de Orquesta, y es colaboradora del diario *Público*.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre