

Recensão: Nancy Lee Harper, *Música portuguesa para piano/Portuguese Piano Music*, vol. 3 (CD Numérica, 2012)

Ana Telles

A «MÚSICA PORTUGUESA PARA PIANO» (e não apenas para este instrumento, aliás) tem sido alvo de atenção redobrada ao longo dos últimos anos.¹ Têm-se multiplicado as apresentações públicas em concertos e festivais, as gravações e os trabalhos académicos que visam valorizar e dar a conhecer esse importante património. Para nos cingirmos ao âmbito específico das gravações mais recentes, e apenas a título de exemplo, importa mencionar os trabalhos de variados pianistas e editoras, entre as quais avulta a já extensa colecção da Numérica, compreendendo interpretações de António Rosado, Madalena Soveral, Sofia Lourenço, Tatiana Pavlova, Miguel Borges Coelho, Álvaro Teixeira Lopes, Miguel Henriques, Maria José Souza Guedes, Maria Fernanda Wandschneider, Luís Pipa, Constantin Sandu, João Lima, João Rosa, Yuki Rodrigues, Robert Andres, Ingeborg Baldaszi e Nancy Lee Harper. Acrescem as importantes gravações de Sequeira Costa (Marco Polo), Artur Pizarro (Hyperion), Bruno Belthoise (Coriolan), e ainda as contribuições de Ana Telles (Miso Records, Toolateman, IPSAR),² Manuela Gouveia (Pavane Records, Memórias - Fortes & Rangel Lda., Jorsom) e Gabriela Canavilhas (Strauss).

Música portuguesa para piano, vol. 3, segue-se a dois anteriores registos fonográficos de Nancy Lee Harper, editados igualmente pela Numérica. *Estreia mundial – Música portuguesa para piano* surgiu em 1999 e centra-se maioritariamente em obras de compositores contemporâneos associados à Universidade de Aveiro (João Pedro Oliveira, António Chagas Rosa, Isabel Soveral, Tomás Henriques e Amílcar Vasques Dias), incluindo igualmente a *Suite N.º 6, In memoriam Béla Bartók, op. 126*, de Fernando Lopes-Graça. Em 2007, é lançado o CD *Música portuguesa para piano*, vol. 2, com obras de Eurico Carrapatoso, Filipe Pires, Sara Carvalho, Tomás Henriques, Amílcar Vasques Dias, Óscar da Silva, Croner de Vasconcelos e Cândido Lima. Este conjunto de

¹ A presente recensão crítica foi elaborada em Dezembro de 2012.

² E, recentemente, Numérica (Junho 2014).

registos áudio acompanha a actividade académica que a intérprete e docente universitária tem desenvolvido em torno da temática em questão.

Música portuguesa para piano, vol. 3, denota uma ambição, por assim dizer, enciclopédica, de acordo com o propósito que está na sua base: o de acompanhar, nas palavras da intérprete, o seu próprio livro *Portuguese Piano Music: An Introduction and Annotated Bibliography*.³ Claro está, num trabalho que se pretende tão abrangente, valeria a pena clarificar conceitos: o que se entende afinal por «música portuguesa»? Trata-se simplesmente da música composta por autores portugueses ou estrangeiros residentes em Portugal, ou pretende-se abordar, através dos exemplos musicais escolhidos, a problemática da construção de uma identidade nacional a partir de um determinado domínio musical,⁴ o da música dita «erudita»? Será esse o único domínio musical em questão, aliás, e podemos enquadrar nele uma peça como *Dinky Toys*, de António Pinho Vargas? E o que dizer da «música para piano», quando esse vasto trabalho inclui obras compostas na primeira metade do século XVIII (concebidas para cravo, órgão, clavicórdio, espineta ou outro instrumento de tecla, incluindo os primeiríssimos modelos de pianos de Bartolomeo Cristofori), lado a lado com recentíssimas peças escritas para o piano tal como hoje o conhecemos? Importaria definir problemáticas e esclarecer princípios, o que teria perfeito cabimento num texto explicativo que manifestamente faz falta neste registo,⁵ tanto mais que o comentário inicial que figura no *booklet* é demasiado sucinto (e carece, aliás, de uma cuidada revisão).

Seja como for, «o objectivo principal aqui é de trazer ao ouvinte uma grande variedade de estilos e de compositores a fim de mostrar a riqueza do repertório pianístico de [*sic*] Portugal, a [*sic*] incluir também a música didáctica para piano»; assim, optou-se neste registo fonográfico por contemplar uma selecção de quarenta e uma curtas peças musicais que abarcam diferentes épocas e abordagens estilísticas, desde Domenico Scarlatti a Luís Pipa, João Pedro Oliveira e Sérgio Azevedo. Coloca-se, antes de mais, a questão de saber até que ponto são de facto representativas, do ponto de vista estético e estilístico (e não apenas formalmente) peças cuja duração não ultrapassa uns escassos segundos ou outras que, pelo propósito didáctico que lhes deu origem, são atípicas no contexto da produção do respectivo compositor (pensemos na *Janeira* de Jorge Peixinho, ou na primeira das *Peças para iniciantes de piano* de Christopher Bochmann, por exemplo).

Merecia igualmente uma reflexão mais aprofundada a menção *World Premiere on piano/Estreia absoluta para piano*, assinalada com asterisco e salientada no texto introdutório que

³ Nancy Lee HARPER, *Portuguese Piano Music: An Introduction and Annotated Bibliography* (Lanham, Scarecrow Press, 2013).

⁴ Salwa CASTELO-BRANCO, «Itinerário e princípios organizadores», in *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Lisboa, INET-MD - Círculo de Leitores, 2010), pp. v-vi.

⁵ Talvez estas questões estejam devidamente clarificadas no livro que este registo fonográfico «acompanha», mas é forçoso constatar que se trata de duas publicações separadas, comercializadas independentemente, emanando de editoras e mesmo de países diferentes.

figura no *booklet*; ela aplica-se, segundo a indicação correspondente, a peças como o *Minuetto* da *Sonata em Mi Maior* de Francisco Xavier Baptista (faixa 4), editada em 1981, pela Fundação Calouste Gulbenkian na colecção de referência *Portugaliae Musica*, e comercializada desde então,⁶ ou a *Sonata em Lá Maior* de Domenico Scarlatti (faixa 2), disponível na edição fac-similada orientada e prefaciada por Gerhard Doderer, que o Instituto Nacional de Investigação Científica produziu em 1991,⁷ ou ainda, a várias das peças didácticas que figuram no *Manual de Piano* editado sob a coordenação científico-pedagógica de Álvaro Teixeira-Lopes e Vitali Dotsenko, em 1995⁸ (faixas 24, 25, 26, 34, 35 e 37). Será razoável imaginar que, desde a data da respectiva publicação, nenhuma das referidas peças tenha merecido a atenção de um único pianista, que as tenha tocado publicamente em audição, concerto ou recital? Devemos provavelmente partir do princípio que a indicação em questão se reporta à primeira gravação em piano dessas obras, e não à sua estreia, mas ainda assim subsistem dúvidas quanto a *Dinky Toys*, da qual existem dois registos efectuados ao piano pelo próprio compositor, António Pinho Vargas.⁹

Do ponto de vista cronológico, são apresentados em primeiro lugar um conjunto de compositores nascidos no último quartel do século XVII (Domenico Scarlatti) e no decurso do século XVIII (Carlos Seixas, João de Sousa Carvalho, Francisco Xavier Baptista e António Leal Moreira). A inclusão de uma sonata do referido compositor italiano é pertinente, se considerarmos o impacto musical da sua estadia em Portugal, entre 1722-3¹⁰ e 1729, e a importância para o desenvolvimento do género sonata das suas numerosas obras para instrumento de tecla. Acresce que, segundo alguns autores, como Eva Badura-Skoda, à data da celebração do seu contrato com a corte portuguesa, Scarlatti estaria na posse de um dos pianos Cristofori que terá transportado consigo para Lisboa, tendo provavelmente executado algumas das suas sonatas neste instrumento e contribuído significativamente para dar a conhecer as inovações do construtor italiano na Península Ibérica,¹¹ factos que lhe granjeiam o estatuto de pioneiro da música para piano em Portugal e

⁶ Francisco Xavier BAPTISTA, *12 Sonatas para cravo*, editadas por Gerhard Doderer, *Portugaliae Musica*, 36 (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981), pp. 71-2.

⁷ Domenico SCARLATTI, *Libro de Tocate Per Cembalo* (Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991), pp. 93-4.

⁸ Álvaro Teixeira LOPES e Vitali DOTSENKO (coord.), *Manual de Piano* (Porto, Ministério da Educação - Departamento do Ensino Secundário, 1995).

⁹ António Pinho VARGAS, *Solo*, (Lisboa, David Ferreira - Investidas Editoriais, 2008) <<http://vimeo.com/25916410>> (acedido em 30/01/2013).

¹⁰ Embora tenha aceite o cargo em 1719, um ano depois de ter sido executada no Paço Real a sua serenata *Contesa deles staggioni*. Rui Vieira NERY, «O período barroco», in *Sínteses da cultura portuguesa: História da Música* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991), p. 88.

¹¹ Eva BAKURA-SKODA, «Nouvelle compréhension de l'Histoire du Piano de Domenico Scarlatti à Franz Schubert», in *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), pp. 129-31. Ricardo Sá LEÃO, *Considerações sobre diversos modelos de ensino de piano: Interacções com a história social e o desenvolvimento do instrumento* (Tese de Mestrado, Almada, ISEIT - Instituto Piaget, 2011), pp. 16-7. Denzil WHRITE, «Recent Approaches in Understanding Cristofori's Fortepiano», *Early Music*, 34/4 (2006), pp. 635-44.

justificam a sua presença no início do percurso que Nancy Lee Harper nos propõe neste registo fonográfico.

A *Sonata em Lá Maior* de Domenico Scarlatti é precedida por uma *Tocata em Dó menor* de Carlos Seixas, vice-mestre de capela do compositor italiano e único músico português então associado à Capela Real. Consta que o Infante D. António terá pedido a Scarlatti para instruir Seixas e que o mestre de capela terá manifestado grande apreço pela arte do seu colaborador depois de o ouvir tocar.¹² Aliás, a tese de uma possível influência de Seixas sobre Scarlatti foi defendida por Macário Santiago Kastner,¹³ o que, associado às circunstâncias biográficas anteriormente referidas, justifica plenamente a escolha de confrontar os dois compositores que representam «a primeira fase de desenvolvimento da sonata para tecla na transição do Barroco final para o período pré-clássico».¹⁴ As interpretações que nos oferece Nancy Lee Harper denotam vivacidade e dinamismo através da escolha de *tempo* e da adequação das articulações.

As peças de João de Sousa Carvalho e Francisco Xavier Baptista seguidamente apresentadas consolidam a presença do século XVIII neste registo, enquanto António Leal Moreira representa a transição para o século XIX; o respectivo encadeamento é particularmente elucidativo, do ponto de vista estético. O primeiro destes compositores, nascido em 1745 e falecido em 1798, é uma figura particularmente relevante da segunda metade do século [XVIII],¹⁵ faz parte de um grupo de músicos bolseiros que a coroa portuguesa enviou a Nápoles entre 1761 e 1767 para estudarem no Conservatório de Santo Onofre a Capuana e que, ao regresso, viriam a integrar o corpo docente do Seminário da Patriarcal de Lisboa e a distinguir-se no domínio da ópera.¹⁶ Francisco Xavier Baptista (falecido em 1797) protagoniza, na sua produção para instrumento de tecla, «uma transição da escrita cravística tradicional para uma composição que começa a ser pensada em função dos recursos dinâmicos do pianoforte», segundo Nery, para quem «a natureza formulaica e repetitiva destas obras revela um relativo esgotamento da nossa tradição barroca de Música para tecla e uma clara indefinição estética que só João Domingos Bomtempo saberá vir inovar».¹⁷ Nancy Lee Harper fez uma boa escolha, ao incluir o *Minuetto* da *Sonata em Mi Maior*, editada por Gerhard Doderer na colecção *Portugaliae Musica*, em 1981,¹⁸ onde as limitações gerais apresentadas por Nery são pouco evidentes; pena é que se verifiquem algumas inexactidões relativamente ao texto escrito.¹⁹

¹² NERY, «O período barroco» (ver nota 10), p. 96.

¹³ João de Freitas BRANCO, *História da Música Portuguesa*, 4ª ed. (Mem Martins, Europa América, 2005), p. 195.

¹⁴ Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa* (Lisboa, Universidade Aberta, 1992), p.111.

¹⁵ NERY, «O período barroco» (ver nota 10), p. 108.

¹⁶ NERY, «O período barroco» (ver nota 10), p. 104.

¹⁷ NERY, «O período barroco» (ver nota 10), p. 109.

¹⁸ BAPTISTA, «12 Sonatas para cravo» (ver nota 6), p. 71-2.

¹⁹ Compasso 22 (ME) e compasso 32 (MD).

De feição já marcadamente clássica, como revela a sua *Sonata em Si bemol Maior* (faixas 5 e 6), é a abordagem de António Leal Moreira (1758-1819), aluno de João de Sousa Carvalho no Seminário da Patriarcal (onde ingressou em 1766), primeiro director musical do Teatro de S. Carlos, inaugurado em 1793, e compositor associado sobretudo à criação operática.

Situado na transição do século XVIII para o século XIX, como António Leal Moreira (embora mais jovem do que este), João Domingos Bomtempo (1775-1842), compositor capital da sua época e primeiro director do Conservatório de Música de Lisboa (fundado em 1835), surge no alinhamento do registo que estamos a considerar após uma viagem por obras e compositores representativos da transição do século XIX para o século XX, assim como da primeira metade deste último. A sua curtíssima *Lição 4ª* aparece como um ponto de viragem no alinhamento das faixas, abrindo a vertente pedagógica do projecto; de facto, todas as peças correspondentes às faixas 22 a 41 são extraídas de publicações com um propósito didáctico, quer tenham sido originalmente compostas com um intuito pedagógico ou ulteriormente seleccionadas para integrarem colectâneas dessa índole. No entanto, a simples análise do *inlay card* do CD, onde as fontes editoriais das diferentes peças não figuram,²⁰ poder-se-á prestar a equívoco, dado não se vislumbrar claramente a lógica que presidiu à organização das faixas. De modo mais global (e exceptuadas as seis primeiras peças que, como vimos, são encadeadas de maneira significativa e elucidativa), poder-se-á perguntar que critérios nortearam essa organização que, não sendo cronológica, também não parece ter um propósito claro. Seria adequado definir a estratégia de apresentação desses exemplos por forma a tornar claras as valências de cada peça relativamente aos objectivos pré-estabelecidos.

Voltando a Bomtempo (cuja única peça neste registo fonográfico surge, em consequência do exposto, isolada entre dois extensos blocos de música do século XX), ainda que o desígnio de ilustrar a sua faceta pedagógica seja compreensível e adequado, não deixa de causar estranheza que um compositor-pianista de tal envergadura não assuma maior relevância no âmbito deste projecto.

Entre Bomtempo, falecido em 1842, e o grupo de oito compositores nascidos na segunda metade do século XIX representados neste CD (a partir de 1868, aliás, e com particular incidência na década de 1890) há um colossal hiato que justifica plenamente a expressão de Paulo Ferreira de Castro, referindo-se ao período em questão como «o século rejeitado» ou essa «verdadeira *terra incógnita* da investigação».²¹ Aponta esse musicólogo, como causas para tal desconhecimento da música portuguesa do século XIX, a ausência de edições musicais de obras desse período e o atraso no tratamento das fontes documentais de base à data em que escreve. No entanto, passaram-se vinte anos sobre o alerta lançado por Castro, e a musicologia portuguesa deveria ter podido contar mais,

²⁰ São referidas no *booklet*.

²¹ Paulo Ferreira de CASTRO, «Do fim do Antigo Regime às raízes da Modernidade», in *Sínteses da cultura portuguesa: História da Música* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991), p. 113.

nesse âmbito, com os esforços desenvolvidos no plano da investigação por estudiosos como a própria Nancy Lee Harper, que teria tido neste projecto uma ocasião privilegiada para trazer a público alguma dessa literatura pianística globalmente inexplorada.²² Porque não considerar, por exemplo, as obras para piano de João José Baldi (1770-1816), João Evangelista Pereira da Costa (1798-1832), Emílio Lami (1834-1911), Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), os irmãos Artur e Alfredo Napoleão (1843-1925 e 1852-1917, respectivamente), Augusto Machado (1845-1924), Alfredo Keil (1850-1907), Alexandre Rey Colaço (1854-1928) e Júlio Neuparth (1863-1919), alguns dos quais extremamente prolíficos em matéria de produção pianística, e todos eles representados nas colecções da Biblioteca Nacional? Essa parece ser, sem dúvida, uma das principais lacunas de *Música portuguesa para piano*, vol. 3.

Do grupo de compositores de finais do século XIX e século XX nele representados, este registo centra-se, primeiramente, em obras de José Viana da Mota (1868-1948), Francisco de Lacerda (1869-1934), Óscar da Silva (1870-1958), Luís Costa (1879-1960), Luís de Freitas Branco (1890-1955), António de Lima Fragoso (1897-1918), Fernando Lopes-Graça (1906-94), Armando José Fernandes (1906-83), Berta Alves de Sousa (1906-97) e Filipe Pires (1934).

Os cinco primeiros (entre os quais assumem especial relevância José Viana da Mota e Luís de Freitas Branco) ilustram, pelo seu percurso de vida, a abertura de Portugal ao exterior que se verifica a vários níveis da vida cultural nacional a partir das últimas três décadas de oitocentos. No que à música diz respeito, conduzem-se esforços no sentido de «acertar o passo»²³ com as correntes estéticas então vigentes nos grandes centros culturais europeus, que se definem como Berlim e Paris. Na primeira destas capitais, vão assimilar influências José Viana da Mota (um dos mais importantes pianistas portugueses de todos os tempos e compositor que, partindo de uma matriz romântica de configuração alemã, vai desenvolver uma linguagem nacionalista) e Luís de Freitas Branco, usualmente considerado como o «introdutor do modernismo em Portugal»;²⁴ a esfera germânica apela igualmente aos dois compositores portuenses Óscar da Silva e Luís Costa. Já em Paris, efectuarão ou aperfeiçoarão os seus estudos Francisco de Lacerda e também Luís de Freitas Branco, um e outro responsáveis, a dada altura, pela adopção de uma estética de cariz impressionista associada à figura e à obra de Claude Debussy, que ambos conheceram

²² É de referir, neste âmbito, uma importante actividade científica recente sobre a música portuguesa oitocentista, mas não avultam trabalhos especificamente dedicados ao repertório para piano. São ainda de salientar as contribuições de Francesco Esposito relativas ao virtuosismo instrumental, nomeadamente pianístico, no período em questão; trata-se, no entanto, de uma visão centrada no fenómeno histórico, e não propriamente nos repertórios da época em estudo. Francesco ESPOSITO, «Liszt al rovescio: La difficile relazione del pianismo portoghese della prima metà del XIX secolo con i modelli stranieri», *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 11 (Bologna, 2011), pp. 109-31.

²³ Expressão de Fernando Lopes-Graça, citado por Paulo Ferreira de CASTRO, «Do fim do Antigo Regime» (ver nota 21), p. 115.

²⁴ Fernando LOPES-GRAÇA, «Luís de Freitas Branco», *Gazeta Musical*, ano 24, 245 (Lisboa, 1990), p. 2. CASTRO, «Do fim do Antigo Regime» (ver nota 21), p. 159. BRITO - CYMBRON, *História da Música* (ver nota 14), p. 162.

pessoalmente. Essa influência será particularmente bem acolhida pelo jovem e malogrado António de Lima Fragoso, discípulo de Freitas Branco precocemente falecido em virtude da gripe pneumónica que assolou Portugal, no ano de 1918.

No conjunto de obras destes compositores que figuram no registo em apreciação, salienta-se a interpretação do *Prelúdio* da *Petite Suite* de António Fragoso (faixa 8); um som pianístico cuidado alia-se a um fraseio bem estruturado, posto em valor pela eficaz distinção de planos sonoros nas partes extremas da forma, que poderemos designar por A (cc. 1-16) e A' (cc. 62-88). Pena é que a construção do clímax dos compassos 27-8 fique um pouco aquém da «paixão» que o compositor reclama na partitura através de um marcado *crescendo* dinâmico.²⁵

A *Danse du voile*, de Francisco de Lacerda (faixa 10), «escrita para um concurso em cujo júri participa Debussy [...], data de 1904».²⁶ Trata-se de uma interessante página de cariz modal representativa do fascínio que o «exotismo» musical provocava então nos compositores europeus; a métrica caracteriza-se pelo uso de compassos de 5/8 e 5/4, recorrendo Lacerda, com frequência, a ligaduras de prolongação que esbatem a percepção regular dos tempos fortes e criam um interessante jogo de proporções nas durações das notas melódicas. A interpretação de Nancy Lee Harper é globalmente convincente, apesar de várias imperfeições, das quais assinalamos uma antecipação indevida do fá da linha interna da mão direita que, ao invés de se ouvir unicamente no compasso 18, é perceptível no compasso anterior, em vez do sol que se encontra escrito;²⁷ a nível métrico-rítmico, o compasso 47 é interpretado como sendo um 6/4, pelo adjunção inadequada de um tempo; por outro lado, a articulação da quinta harmónica si bemol – fá (mão direita) no 1º tempo do compasso 53,²⁸ sendo que só deveria ouvir-se no 2º tempo, destrói o interessante contratempo e as proporções desiguais das notas da mão direita pretendidos pelo compositor.

A interpretação de *Passion*, uma das peças que compõem o ciclo *Images*, op. 6 de Óscar da Silva (faixa 7), faz jus ao título, com as suas vagas românticas e apaixonadas; a *Méditation* de Viana da Mota (faixa 9) é particularmente cativante do ponto de vista harmónico e a segunda das *Danças Rústicas* de Luís Costa (faixa 12) apresenta-se como um interessante prelúdio ao conjunto de peças de Fernando Lopes-Graça que se lhe seguem.

²⁵ António FRAGOSO, *Composições para piano* (Lisboa, Valentim de Carvalho, 1923), p. 8.

²⁶ José Bettencourt da CÂMARA, «Prefácio», in *Francisco de Lacerda: Obras para piano*, Fontes Musicais Açorianas, 2 (s.l., Governo Regional dos Açores, 1997), p. 9.

²⁷ Este erro reproduz-se no retorno do material da secção inicial, após a secção central.

²⁸ Reportamo-nos à edição de José Manuel Bettencourt da Câmara, já citada (ver nota 26), e ainda ao suplemento da *Revue Musicale* de 1 de Abril de 1904, disponibilizado pela Direcção Regional da Cultura dos Açores em <<http://www.culturacores.azores.gov.pt/ficheiros/espolio/2012713161144.pdf>> (acedido em 17/08/2014). O livreto do CD apresenta como referência para esta peça, possivelmente por lapso, o volume 24 da colecção *Portugaliae Musica*, editado pela Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) em 1973; na realidade, o referido volume contém apenas as *Trovas para canto e piano* de Francisco de Lacerda, revistas por Filipe de Sousa.

Aluno de Luís de Freitas Branco, e tendo como o seu mestre prosseguido estudos musicais em Paris, Lopes-Graça vai afirmar-se como compositor, pedagogo e ensaísta num espaço à margem dos circuitos oficiais da música no Portugal do Estado Novo, relativamente ao qual sempre assumiu uma postura de intervenção e resistência. Falla e Bartok são os modelos mais próximos do seu «nacionalismo modernista»;²⁹ o trabalho que vai desenvolver em torno da música popular de tradição rural enforma a sua linguagem musical e, globalmente, a sua obra. São representativas dessa tendência as seis faixas incluídas no CD: a «Moda da segada; de [sic] Vinhais», n.º 9 de *Glosas* (faixa 13) e os n.ºs 1 a 5 (faixas 14 a 18) de *Portuguese folksongs* (arranjos de Halsey Stevens). De facto, Lopes-Graça é, tanto do ponto de vista da minutagem total como do número de faixas que lhe são dedicadas, o compositor a que este registo fonográfico dá maior relevo.

Da geração de Lopes-Graça, e como ele membro do chamado «Grupo dos Quatro» (que incluía igualmente Pedro do Prado e Jorge Croner de Vasconcelos), Armando José Fernandes foi também aluno de Luís de Freitas Branco e enveredou por uma estética de orientação neoclássica, na sequência de um período de estudos levados a cabo em Paris, na década de 1930, particularmente com Nadia Boulanger. Berta Alves de Sousa, nascida no mesmo ano que Lopes-Graça e Armando José Fernandes, e discípula de Luís Costa no Conservatório de Música do Porto, também aprofundou os seus estudos de Piano e Composição em Paris, mas na década de 1920. Quanto ao seu estilo composicional, diz-nos Cândido Lima que nele se encontram elementos politonais e impressionistas.³⁰ O mais recente compositor representado no bloco de faixas em apreço é Filipe Pires, compositor, pianista, musicógrafo, pedagogo e figura de relevo no panorama musical nacional. No percurso da sua multifacetada evolução estética «explorou, sucessivamente, o tonalismo, o modalismo, o cromatismo, o atonalismo, o dodecafonismo, o serialismo integral, o mosaiquismo, o aleatorismo e o minimalismo, para além das possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias».³¹ Do ponto de vista interpretativo, estamos, no que toca às peças de Lopes-Graça, Berta Alves de Sousa e Filipe Pires apresentadas no CD, perante um conjunto de peças consistente e particularmente amadurecido.

As peças de índole didáctica que se encontram em *Música portuguesa para piano vol. 3* provêm, na sua maioria (8 exemplos), do *Manual de Piano* editado pelo Ministério da Educação em 1995, sob a coordenação científico-pedagógica de Álvaro Teixeira Lopes e Vitali Dotsenko; seguem-se, em termos de representatividade, as separatas de três números do *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* (de 1995, 1996 e 2006) e outros tantos excertos do

²⁹ Manuel Pedro FERREIRA, «Ficha biográfica: Fernando Lopes-Graça», in *Dez compositores portugueses* (Lisboa, Dom Quixote, 2005), p. 168.

³⁰ Cândido LIMA, «Berta Alves de Sousa», in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, (Lisboa, Verbo, 1998), p. 538.

³¹ Patrícia Lopes BASTOS, «Luís Filipe Pires», in *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Lisboa, INET-MD - Círculo de Leitores, 2010), p. 1011.

célebre *Álbum de Colien*, editado por Cecilia Colien Honneger em Barcelona (1995); a estas acrescem três outras publicações, editadas por *Quantitas* (2003), *The Associated Board of the Royal Schools of Music* (2003) e Centro de Estudos da Criança da Universidade de Braga (2006).

Neste âmbito, apesar do já referido hiato cronológico e estético entre João Domingos Bomtempo e um leque de dezassete compositores nascidos entre 1892 e 1968, encontra-se um maior equilíbrio em termos de representatividade de diferentes períodos históricos e estilísticos. São de lamentar, no entanto, erros no título de uma das peças selecionadas, a *Janeira* de Jorge Peixinho (e não «Janeiras», como é referida tanto no *booklet*, como no *inlay card* do CD), que figura no já mencionado *Álbum de Colien*,³² e no próprio nome de um dos compositores escolhidos, Victor Macedo Pinto (que figura como Victor Pinto de Macedo). As interpretações de Nancy Lee Harper, no que toca às peças didáticas incluídas neste CD, podem constituir modelos encorajadores para jovens estudantes de piano e valorizam um repertório essencial para formandos e formadores.

Em conclusão, podemos apontar como principal valência de *Música portuguesa para piano*, vol. 3, o facto de condensar num registo único um extenso leque de estilos e compositores; no entanto, verifica-se uma importante lacuna a nível do repertório oitocentista, não estando representado um único compositor nascido na primeira metade do século XIX, enquanto figuram nada menos do que quinze compositores das gerações situadas entre 1900 e 1950 (compositores esses, aliás, bem presentes na discografia existente relativa à música erudita em Portugal no século XX). As interpretações e o próprio registo, considerado no seu todo, poderiam ter sido valorizados através de uma edição rigorosa e de uma organização mais criteriosa dos fonogramas, de uma cuidadosa revisão dos materiais gráficos e da inclusão de um texto introdutório permitindo expor, ainda que sucintamente, os principais conceitos, princípios e problemáticas do projecto, bem como uma contextualização do mesmo. Do ponto de vista pedagógico, o repertório didáctico apresentado constituirá sem dúvida uma mais-valia em contexto de ensino-aprendizagem.

Ana Telles é Professora Auxiliar da Universidade de Évora. Mantém intensa actividade enquanto pianista. O seu mais recente CD, *Music For Two Pianos* (obras de Christopher Bochmann e Pierre Boulez), com Leonor Cardoso (piano), foi editado pela etiqueta Numérica em 2014. Em 2011, lançou o CD *Iberian Music For Piano and Electronics* (Miso Records). No âmbito da investigação, tem-se dedicado à música dos séculos XX e XXI, dando especial atenção à música portuguesa e à música para piano; «Luís de Freitas Branco e o Monte dos Perdigões», extenso capítulo da sua autoria, foi publicado no livro *Monte dos perdigões: o culto da terra, terra de cultura* (Althum.com) em 2012. Contacto: <atelles@uevora.pt>.

³² *Album de Colien: Música española y portuguesa del siglo XX* (Barcelona, Ediciones Cecilia Colien Honegger, 1995), pp. 56-7.

