

Biblioteca Breve

SÉRIE MÚSICA

A MÚSICA PARA PIANO
DE
FRANCISCO LACERDA

COMISSÃO CONSULTIVA

JOSÉ V. DE PINA MARTINS
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

J. M. BETTENCOURT DA CÂMARA

A Música para Piano
de
Francisco Lacerda



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CULTURA

Título

**A Música para Piano
de Francisco Lacerda**

Biblioteca Breve / Volume 111

1.^a edição — 1987

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e Cultura

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação geral

Beja Madeira

Orientação gráfica

Luís Correia

Distribuição comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
de Veiga & Antunes, Lda.
Trav. da Oliveira à Estrela, 10 - Lisboa.

Julho 1987

ÍNDICE

	Pág.
PREFÁCIO.....	7
I / MARCOS DUMA APRENDIZAGEM MUSICAL	11
II / A OBRA PLANÍSTICA DA MATURIDADE.....	47
III / EM TORNO DAS <i>TRENTE-SIX HISTOIRES</i> <i>POUR AMUSER LES ENFANTS D'UN ARTISTE</i>	91
NOTAS.....	137
CRONOLOGIA DA OBRA PARA PIANO DE FRANCISCO DE LACERDA.....	145
ÍNDICE DESTE VOLUME SEGUNDO OS TRECHOS PARA PIANO DE FRANCISCO DE LACERDA.....	158
BIBLIOGRAFIA	161

A D. Maria Luísa Bruto da
Costa, que pelos caminhos do
piano conduziu os meus passos
de adolescente, nas Ilhas.

PREFÁCIO

São talvez ainda prematuras; mesmo para quem com ela vem lidando quotidianamente desde há bastante mais de um ano, as afirmações de natureza interpretativa sobre a obra de Francisco de Lacerda. Apesar de algumas das suas linhas de força já se divisarem e se definirem muitos dos seus contornos característicos, a rede de influências que a determinam, o jogo fluído de tendências que a cruzam não se encontram para nós perfeitamente delineados, de modo a podermos já aqui fixá-los.

Sem nos escusarmos à análise dos sentidos dessa obra (exigiam-no certamente trabalhos tão ricos como as *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*), não pretendemos tanto para este primeiro livro sobre Francisco de Lacerda a qualidade de obra de interpretação, alçando-nos a mais largos pontos de vista que aqueles a que efectivamente lográmos ascender. Ao reunirmos aqui a informação relativa à música para piano do compositor português, procurando inseri-la no contexto da biografia do seu autor e, por via desta, no seu tempo, prezamos no nosso trabalho sobretudo a sua dimensão prática.

Num País que, à margem de leis criadas “para inglês ver”, se permite prescindir do conhecimento e da vivência da maior parte do seu património musical, sobre a música portuguesa que ainda vamos escutando é conhecida a quase total ausência de informação disponível e inexistência de esforços que lhe desbravem a circunstância histórica, lhe desvendem escusos sentidos e, assim, nos acrescente o gosto de a reviver na audição contemporânea. Tão deficiente é a nossa situação neste domínio que àqueles a quem é cometida a elaboração de simples notas explicativas para algum raro concerto ou recital cujo programa inclua obras de autores portugueses, se exige um tipo de investigação que noutras circunstâncias seria cometida ao musicólogo experimentado. As necessidades da nossa vida musical, por esta e outras razões certamente, postulam o incremento da musicologia portuguesa.

O facto de com este trabalho visarmos objectivos sobretudo práticos não significa que restrinjamos as nossas ambições a um mais profundo conhecimento da obra de Lacerda; pelo contrário, vêmo-lo como etapa de um projecto que esperamos venha a incluir realizações futuras de outro alcance, porventura. Tal como a elaboração do presente estudo acompanhou o trabalho conducente à edição da obra pianística de Lacerda, esperamos consagrar nos próximos tempos páginas idênticas às peças para canto e piano do compositor açoriano, peças cuja publicação — com excepção das *Trovas*, para canto e piano, já editadas — empreenderemos igualmente.

Conterá este livro alguma asserção a rever em futuro próximo; a nossa investigação prosseguirá, flectindo-nos a conclusões porventura diferentes das que aqui são

apresentadas. Cremos, todavia, que o labéu da precocidade não marcará estas páginas a um nível mais elevado do que aquele que em investigação deveremos admitir.

Reconhecemos alguma hibridez neste texto que, constituindo sobretudo um estudo sobre uma fracção da obra do compositor, não deixa de fazer incursões na biografia do homem. Julgamos que tal se justifica não apenas pela necessidade de à vida ir buscar a luz que à obra ela possa conceder, mas ainda pelo facto de, até chegar às mãos do público a biografia que preparamos, ser conveniente fornecer a esse mesmo público alguma informação sobre o percurso pessoal do músico, dele praticamente desconhecido.

Ao relermos estas páginas, assalta-nos uma dúvida que decerto jamais chegaremos a vencer: ultrapassámos, no zelo com que nos demos ao estudo da obra para piano de Francisco de Lacerda, os méritos intrínsecos dessa obra? Não é, na verdade, o simples facto de tratar-se de música portuguesa que nos justificará por vezes as lonjuras da análise. Que um ou outro dos trechos aqui considerados mais não valham que a breve referência musicológica, também nos parece indubitável. Sobre muitos deles, porém, estamos convencidos que continuarão a merecer e a apelar para outras abordagens, necessariamente diferentes da nossa, mais largas porventura do que a nossa.

Ao Dr. Carlos de Pontes Leça, antes de todos, devemos o estímulo e o desencadear de circunstâncias que nos envolveram nesta aventura de recuperação de Francisco de Lacerda para a nossa vida musical. Somos devedores de gratidão ainda a Maria Fernanda Cidrais, à nossa professora Arminda Correia e aos descendentes do

compositor, em especial a Pedro de Lacerda Machado e, à sua família, pela generosa prontidão com que nos vêm cedendo documentos relativos ao autor das Trovas. Ao Doutor João de Freitas Branco agradecemos as sugestões feitas para o alargamento da cronologia incluída neste estudo. Nos Açores, tem a nossa investigação encontrado apoio junto do Dr. Guilherme Reis Leite, Secretário Regional da Educação e Cultura, do Dr. Jorge Forjaz, Director Regional dos Assuntos Culturais, da Dr.^a Mariana de Mesquita, directora da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Angra do Heroísmo, e do Dr. Manuel Baptista de Lima e do Dr. Francisco Maduro Dias, respectivamente director e técnico superior do Museu da mesma cidade.

Lisboa, Dezembro de 1984

I / MARCOS DUMA APRENDIZAGEM MUSICAL

É um jovem já a caminho dos dezoito anos que no Verão de 1886 nos contempla com um pequeno trecho para piano, a mais antiga das suas obras musicais hoje conhecidas. Pela mesma idade aproximadamente, Claude Debussy, quase sete anos mais velho que Francisco de Lacerda; escrevera já um *Trio* para violino, violoncelo e piano — e o futuro amigo do músico português não se inclui, como sabemos, no número dos mais significativos casos de precocidade na história da criação musical. Também pelos dezoito anos Maurice Ravel, nascido cerca de seis anos depois de Lacerda, chamaria a atenção de mestres e condiscípulos ¹ no Conservatório de Paris para um promissor destino de criador musical.

Nas últimas décadas do século XIX, mau grado a via férrea de que avidamente aproveitava a lusitana “geração de Setenta”, Lisboa ficava longe de Paris. Mas fronteira bem mais funda se cavava entre a capital de um pequeno reino da periferia europeia e as Ilhas que, a meio do Atlântico, lhe pertenciam. E Francisco Inácio da Silveira de Sousa Pereira Forjaz de Lacerda (1869-1934) não conheceu a luz do dia em Paris, nem em Lisboa, mas na freguesia da Ribeira Seca, em S. Jorge (Açores), a alguns

quilómetros da sede do concelho da Calheta daquela ilha. Na casa de seus pais, no lugar do Grotão Seco, onde terá nascido, ou na da Fragueira, onde decorreu boa parte da sua infância e adolescência, o jovem Francisco não podia ser confrontado com os mais recentes produtos da evolução musical. Antes dos vinte anos Debussy já atravessara a Europa até à Rússia, escutando o *Tristão e Isolda* em Viena, e o meio em que se movia desde a infância lhe permitira conceber o seu futuro como músico. Do mesmo modo, Ravel usufruía em Paris do ensino de Gabriel Fauré, preparando um caminho que cedo se soube decisivamente voltado para a composição. Sem podermos deixar de afirmar que o filho mais novo de João Caetano Pereira de Sousa e Lacerda (1829-1913) e de D. Maria da Silveira Pereira de Sousa e Lacerda (1829-1918) dispôs de uma infância musical, esta foi apenas a que a casa de seus pais, na ilha de S. Jorge, em remoto arquipélago atlântico, lhe pôde proporcionar.

De há muitas gerações, a música vinha contando na família grande número de cultores, que certamente só as condições históricas não permitiram atingissem a profissionalização. Cantores, violinistas, organistas, organeiros, os Lacerda vinham fazendo nas Ilhas a música possível, por ocasião das festividades religiosas locais ou no remanso dos serões ilhéus, para deleite de familiares e convivas. Entre obras de João José Baldi, de António José Soares ², do Padre Serrão ³, ou de J. Haydn, e arranjos pianísticos de óperas italianas oitocentistas, oscilava o repertório destes músicos amadores que o pequeno Francisco escutou desde os mais tenros anos, e a que cedo ele próprio decerto se juntou.

Conscientes embora da sua pertença a uma família que aprendera a contar os seus antepassados, os Lacerda eram

tidos na ilha por espíritos joviais, sempre prontos a participar nos folguedos populares, entrando na roda dos camponeses pobres que na diversão colectiva amenizavam as agruras do labor quotidiano. O jovem Francisco de Lacerda dançando chamarritas em S. Jorge ou o homem maduro que no Minho, muitos anos mais tarde, volteia por entre moças no vira, prolongam uma tendência familiar que contava séculos talvez. Muito cedo, portanto, o músico culto e o etnomusicólogo acharam raízes nesta experiência que parte das próprias condições históricas em que Francisco de Lacerda brotou para a existência, e que, podemos dizê-lo, dele fizeram a mais ilustre florescência duma vasta tradição musical.

Ao piano familiar na divisão maior da casa da Fragueira, o futuro autor de *Almourol* ensaiou, sob o olhar vigilante dum progenitor incentivo, os primeiros passos na linguagem fascinante da música, que anos depois elegeria como seu principal modo de expressão. A forte personalidade de João Caetano de Sousa e Lacerda ⁴ ajuda-nos sem dúvida a compreender a de seu filho mais novo e a singularidade do seu destino brilhante. Mais do que José, primogénito — médico, deputado às Cortes e escritor — Francisco, com seus primeiros triunfos em França e na Suíça traria a pouca alegria aos últimos anos de um pai que, enclausurado na Fragueira, vira precedê-lo na morte duas noras, sua filha e um filho mais velho ⁵.

João Caetano podia, com justiça, arrogar-se parte dos louros conquistados por Francisco, não só porque — como repetidas vezes em suas cartas lhe recordará — fora efectivamente o seu primeiro mestre de música, mas por bem mais fundas razões. O culto perfil do leitor infatigável que nos revelam as duzentas e vinte e cinco cartas conhecidas a seu filho mais novo, influi de forma

decisiva na constituição da personalidade deste último, mais do que uma mãe apagada, que na sua existência parece ter pesado relativamente pouco.

A carreira do nosso músico não deverá, contudo, explicar-se apenas por causas exteriores ao homem. Se sobre a mesma impendem, como no caso de qualquer humano, um conjunto de condições que nos primeiros anos de vida nos atingem sobretudo por via da família, ela é movida também pela voluntariosa determinação com que Francisco de Lacerda, pelo menos nas etapas iniciais do seu percurso, constrói o seu próprio destino. Na intersecção do jogo das circunstâncias e das capacidades pessoais há que entender o cumprimento da sua história individual.

A infância de Lacerda, que não conhecemos pormenorizadamente, contou com episódios já significativos da personalidade do homem, como aquele que mais tarde, a pedido do próprio compositor, lhe seria narrado por seu pai ⁶: “Vínhamos passar dois meses de verão — Agosto e Setembro — na nossa pequena casa da Fragueira, onde afinal fixei a minha residência. Sumias-te muitas vezes de casa para ires cavar em uma nesga de terreno ao fim da canada que dá para a costa do mar. Lá te encontrei muitas vezes em fralda de camisa, cavando ou sentado a descansar e a comer o pedaço de pão que a mãe te dava para merendares.

Conseguiste enfim — a poder de quantas fadigas! — fazer uma pequena horta que semeaste de batatas. Deu a colheita coisa de uma quarta que nos vendeste por 60 réis. Foi o primeiro dinheiro que pudeste chamar legitimamente teu, por ser ganho com bastantes suores. Logo em seguida — movido pela ambição — começaste a arrotear outra nesga de terra — mas mais abaixo — a que

puseste o nome de Queimada de Baixo, para destrição da primeira a que deras o nome de Queimada, naturalmente pelos calores que lá suportaste. Ambas foram já lambidas pelo mar mas a recordação, essa ficou!

Ainda hoje quando passo por lá vejo-te retratado, como então eras, no espelho da imaginação, cavando ou descansando, com a cabeleira loura agitada pela brisa da tarde...”

Já tivemos oportunidade ⁷ de salientar a importância desta carta de João Caetano para a reconstituição do primeiro troço da vida de Francisco de Lacerda. Noutro passo do mesmo documento somos informados acerca da iniciação musical do pequeno Francisco, sob a magra orientação de seu pai: “Chegou entretanto a época da escola e nos intervalos comecei a dar-te as primeiras noções de música, bem longe de imaginar que ela constituiria a tua profissão e te levaria a longes terras!

Pude obter um pianozito muito velho, muito batido, que mais propriamente merecia o nome de chocalho, e nele começaste a desemperrar os dedos. Substituí-o depois por outro um pouco melhor e este enfim por um Pleyel que me custou 360\$000 réis e que agora está mudo e quedo no canto da sala onde muitas vezes o ouvi dedilhar a duas e a quatro mãos. Quando foste para o Seminário já executavas muito aceitavelmente músicas clássicas, entre as quais se contavam organizadas para piano, sete ou oito óperas: o *Roberto*, e *Os Huguenotes* de Meyerbeer, o *Fidélis* de Beethoven, a *Sonâmbula* de Bellini, a *Semiramis* de Rossini, e outras mais modernas como a *Flor de Chá*, a *Mascotte*, a *Grã-Duquesa*. Da *Sonâmbula* e da *Semiramis* é que eu mais gostava. Eu não entendo toda a música, mormente a que se filia na escola alemã, iniciada ou revolucionada por Wagner.

Naturalmente procede isto da má educação dos meus ouvidos, ou mais propriamente da nenhuma educação deles. Nenhuma dessas óperas existe hoje em meu poder, ignoro que fim levaram. Também possuí-las ou não, valeria hoje o mesmo para mim...”

Com os estudos de piano inicia Francisco de Lacerda a sua formação musical. Ao mesmo tempo, na casa paterna, certamente, e na escola local (sabemos que foi aluno do P.^e Manuel de Azevedo da Cunha ⁸ na Escola Complementar da Calheta) aprende as primeiras letras. Os estudos secundários decorreriam em Angra do Heroísmo, na vizinha ilha Terceira, de 1883 a 1885.

Naquela última data, Francisco de Lacerda atinge os dezasseis anos. A 2 de Agosto do ano seguinte escreve a mazurca *Uma garrafa de cerveja* que, como dissemos no início deste capítulo, constitui uma das mais antigas composições que lhe conhecemos ⁹. O título assaz naturalista da peça sugere-nos porventura a estroinice do jovem estudante no gozo da independência que as rédeas familiares habitualmente não permitiam. O manuscrito encontra-se no espólio do compositor, confiado ao Museu de Angra do Heroísmo, e ostenta a seguinte dedicatória: “Ao seu am.o Luíz Costa off. o autor”.

Escrita, segundo Vitorino Nemésio ¹⁰, em Angra, é uma pequena peça ingénua, de carácter ligeiro, ao gosto de certa música de salão. As dependências estilísticas destas primícias não são difíceis de descortinar, devendo relacionar-se com determinada literatura musical como a que refere João Caetano na carta acima parcialmente reproduzida. Depois de curta introdução de cinco compassos, em oitavas, a mazurca propriamente dita desenvolve-se harmonicamente na oscilação entre os acordes da tónica e da dominante, com breves incursões

a tonalidades próximas da de dó maior, pela qual o trecho se define.

*
* *

Poderíamos, simbolicamente, entender a peça *Uma garrafa de cerveja* como o marco que aponta para o fim do período inicial da vida de Lacerda, o qual compreende a infância e a adolescência do compositor, ocorridas nos Açores. Dois anos depois, o futuro músico deixa as Ilhas, abrindo novo troço da sua existência, longe do Arquipélago. À parte uma ou outra estada para férias, em S. Jorge, sabemos que até 1913 Lacerda permaneceu mais longamente naquela ilha apenas entre 1899 e 1900, constringido ao repouso por falta de saúde. Entretanto, no Porto e em Lisboa, primeiro, e em Paris, depois, lançará as bases escolares da sua carreira, e em 1902 partirá para a primeira etapa do seu percurso como chefe de orquestra.

Não é todavia para estudar música que em Outubro de 1888 ¹¹ o jovem açoriano deixa a ilha natal, rumo ao Porto. À semelhança de seu irmão mais velho, José de Lacerda, que em Lisboa frequentava a Escola Médico-Cirúrgica, Francisco optara pela medicina. São uma personalidade complexa e, em parte, as características do meio em que decorreram as primeiras duas décadas da sua vida que explicam certamente estas hesitações quanto ao futuro a eleger para si mesmo. Em Lisboa, já depois de decidir consagrar a sua vida à música, vêmo-lo ainda frequentar Belas Artes; ao longo da sua existência continuará a interessar-se pelas artes plásticas, ilustrando ele próprio os trechos das *Trente-six histoires pour amuser*

les enfants d'un artiste em 1922 publicados pela revista *Contemporânea*. Depois de 1921 procurará promover na capital portuguesa o gosto pela dança, ali fundando uma escola de rítmica. É conhecido igualmente o seu forte pendor literário, que o levará mesmo a publicar em jornais das Ilhas e do Continente alguns dos frutos da sua veia poética.

É no Porto, pouco tempo depois de deixar os Açores, que Francisco de Lacerda decide consagrar-se profissionalmente à música, abandonando os preparatórios de medicina: Ali retoma as lições de piano com António Maria Soler ¹², prosseguindo-as meses depois em Lisboa, com José António Vieira ¹³.

Estes foram, depois de seu pai, os seus primeiros mestres de piano ¹⁴. Um e outro, pelo incentivo que lhes deram, influíram decisivamente no curso da sua existência, numa altura em que a hesitação e a dúvida devem ter dominado. De Soler, se não sabemos que o influenciou na decisão de optar profissionalmente pela música — o que, mesmo sem documentos que o confirmem, parece altamente provável — temos notícia ¹⁵ de que pelo menos o aconselhou a trocar por Lisboa a cidade nortenha, pouco tempo depois da chegada ao Porto. Na capital, Vieira, a quem vinha recomendado por Soler, recebe-o como aluno, tratando-o como amigo a quem se franqueia a própria casa.

Entre a chegada do jovem Lacerda a Lisboa e a sua partida para Paris, em Outubro de 1895, contam-se cerca de nove anos. É este lapso da sua vida preenchido com os estudos de música no Conservatório Real — onde termina o Curso Geral de Piano, com distinção, a 11 de Julho de 1890 — e a actividade de professor de piano naquele mesmo estabelecimento de ensino.

Bolseiro do Estado por concurso público, Lacerda frequenta primeiro, na capital francesa, o Conservatório, acabando por matricular-se na recém-fundada Schola Cantorum em 1897.

Dos últimos meses que em Lisboa precederam a partida para Paris, ou dos primeiros tempos nesta última cidade, data a composição de *Canção do berço* e de *Lusitanas — Valsas de fantasia*. Ostentam as edições destas peças, junto ao nome do autor, a seguinte indicação: “Paris, 1896”; contudo, exemplares de *Lusitanas* conservados no espólio do compositor e por ele profusamente anotados informam-nos que aquela data corresponde ao ano de impressão, enquanto o da composição é simplesmente interrogado.

Editadas por Lambertini ¹⁶, estas duas obras são as únicas que Lacerda viu impressas em sua vida, se exceptuarmos os trechos das *Trente-six histoires* que no ano de 1922 foram publicados, em reprodução de cópia do autor, nas páginas de *Contemporânea* ou em 1931 nas da revista *De música* ¹⁷. Tanto a *Canção do berço* como *Lusitanas* foram executadas em Paris a 27 de Abril de 1897 ¹⁸, incluídas, entre obras de Wagner, Wallace, Widor, Mendelssohn, Flotow, Saint-Saens, Beethoven, Gounod e Michiels, num dos programas dos Concerts-Rouge. A *Revue du Brésil*, da capital francesa, referiu-se ao acontecimento nos seguintes termos: “No Concert-Rouge da Rue de Tourmon, 6, obtêm grande sucesso, todas as noites, os caprichos em forma de valsa do distinto compositor, nosso amigo, Francisco de Lacerda. A *Canção do berço* é de cativante efeito e tem uma melodia deliciosa”.

No que se refere a *Lusitanas*, o enunciado do programa daquele concerto, que conhecemos, vem levantar um

curioso problema. Executadas na segunda parte do mesmo, essas peças são ali definidas como “caprices en forme de Valses”, recebendo os seguintes títulos: “1. Au soleil/ 2. Rondo bachique/ 3. Sous les orangers/ 4. Scène rustique”. Ora, nenhum dos dois trechos publicados um ano antes faz uso de qualquer destes títulos, com a agravante de o subtítulo então impresso se referir a “Seis Valsas de Fantasia. Por outro lado, a lista das obras de Lacerda — elaborada, segundo cremos, nos finais da década de Vinte pelo próprio compositor — enumera sob aquela designação apenas quatro peças.

Supomos que as coisas se terão passado do seguinte modo: Lacerda não chegou a compor mais do que quatro números, apesar de inicialmente tencionar escrever seis, devendo entender-se, sob dois dos títulos acima referidos, os trechos publicados sem designação programática um ano antes da execução em Paris. Seja como for, o que não sabemos explicar é o desaparecimento das duas valsas interpretadas em 1897 na capital francesa mas não publicadas, sobre as quais não dispomos de qualquer outra informação ¹⁹.

As alterações introduzidas, muitos anos mais tarde, por Francisco de Lacerda em exemplares de *Lusitanas* e da *Canção do berço* conservados no seu espólio, são para nós sinais evidentes de que, na maturidade, o compositor terá considerado estas peças marcadas ainda pela juventude da mão que as escrevera. Tais alterações ao texto musical impresso destinam-se a movimentar alguma das linhas da estrutura musical, a variar a melodia quando repetida, ou a obviar a certas “fraquezas” de escrita, como no compasso 13 da *Canção do berço*, em que a lição impressa



é transformada, na linha melódica mais grave, como se segue ²⁰.



São as referidas modificações mais numerosas no segundo trecho de *Lusitanas*, parecendo-nos *Canção do berço*, com efeito, a mais conseguida destas duas obras. A dedicatória “A uma criança”, na última, faz-nos pensar em Maria Uília, primeiro rebento do casal Lacerda, nascida a 16 de Maio de 1897, se bem que em rigor tal facto dependa do conhecimento da data precisa da composição da obra.

Canção do berço é uma *berceuse* a que Francisco de Lacerda pensou atribuir o número de opus 1 ²¹. Sobre o movimento diatónico do baixo, entrecortado pela oscilação sobre a pedal da dominante, começamos por escutar uma melodia singela que, movendo-se exclusivamente no âmbito do tetracorde superior da escala, é pontuada por acordes com funções de

enriquecimento harmónico e de oposição rítmica aos elementos da estrutura sonora entregues a mão esquerda (comps. 1-6).



Das características desta ideia musical, que constituiu o tema principal da obra, e que como tal regressará, aquando o *da capo*, na tonalidade inicial de ré bemol maior (comp. 54), não se afasta significativamente todo o trecho — por isso determinado fundamentalmente pelo princípio da homogeneidade, que não pelo do contraste, com que se não coadunariam, aliás, as intenções implícitas no título da peça. Salientamos apenas, no *Molto stentato* que constituiu a breve secção intermédia da obra (comps. 48-53), a nota de originalidade introduzida pelo uso do compasso quinário composto ²². Porém, ainda aqui prossegue o suave fluir das colcheias que ao longo de toda a obra se mantêm, distribuídas pelas várias linhas da trama sonora. O contraste é mais nítido no plano tímbrico-harmónico, pois que esta secção intermédia se efectiva sobre a tonalidade, muito afastada, de dó maior.

Também o modo como então é efectuada a passagem do tom de ré bemol ao de dó maior nos parece digno de nota. Saliente-se o recurso à enarmonia (sol bemol = fá sustenido), e o facto de o acorde de ré, guarnecido da sétima, resolver para a segunda inversão do acorde da tónica da nova tonalidade (comps. 45-48).



Ao lado de um óbvio esforço de referências portuguesas, patentes já no título da obra, outro aspecto que decerto destacaremos em *Lusitanas* é o da diversidade tonal que estas peças exibem. A uma primeira audição, ficaremos talvez mesmo com a impressão de que a riqueza de colorido que as caracteriza resulta de um uso pouco criterioso da modulação. Sem para estas páginas pretendermos louros que elas não mereçam, cremos que uma análise atenta das mesmas nos levará a abandonar a ideia de que neste domínio o compositor se terá deixado conduzir por nenhum critério.

Constatemos primeiro que Lacerda parece pretender aqui, de facto, contrastes tímbricos muito pronunciados. Assim, no último trecho do díptico, vemo-lo passar abruptamente da tonalidade de lá maior à de si bemol, sem grandes cuidados de gradação cromática (comps. 16-18).



Pouco depois, o movimento modulatório é o inverso do anterior, regressando-se da tonalidade de si bemol maior à de lá maior, em que reaparece o tema principal da peça (comps. 51-52).



Sem necessidade de aduzirmos outros exemplos, podemos certamente concluir que, se na *Canção do berço* vemos o compositor prosseguir objectivos de homogeneidade do discurso musical, em *Lusitanas* deparamos com todos os sinais duma intenção diferente: aqui, as características de vivacidade e extroversão da obra permitem-lhe entregar-se ao prazer da ruptura cromática, ao gosto da policromia, oferecendo-nos um quadro sonoro marcado pela diferença e pelo contraste.

Lembremos, aliás, que estes processos se encontravam solidamente estabelecidos pela tradição em que estas *Valsas de fantasia* (atentemos nas implicações estilísticas do subtítulo) se inserem. Apelando para uma liberdade relativamente aos cânones formais que na história musical do Ocidente conta séculos, elas pressupõem a aceitação do que, de forma pitoresca, poderíamos designar por “estética do ramalhete”, de acordo com a qual melodias diversas são livremente agrupadas, pressupondo por vezes interesses práticos (coreográficos), sem maiores pretensões de estruturação do discurso sonoro global.

Ainda assim, esta obra apresenta vestígios de algum sentido de unidade, os quais talvez nos permitam mesmo buscar elementos de ligação entre os dois trechos que a integram. E cremos ser por via da modulação, da arquitectura tonal precisamente, que o compositor procura criar meios de coesão entre as duas valsas, que não através da relação temática.

Inscrevem-se os dois trechos que compõem *Lusitanas* sobre tonalidades assaz afastadas — ré bemol maior e lá maior — as quais foram escolhidas decerto para obtenção de efeitos de contraste. Se bem que distantes uma da outra no chamado círculo de quintas, estas duas tonalidades prestam-se a um relacionamento através da modulação, possuindo os seus acordes da tónica, enarmonicamente, uma nota comum.

O procedimento modulatório apoiado em uma nota comum aos dois acordes, ou em notas comuns às duas tonalidades, é efectivamente aquele a que em *Lusitanas* se recorre quando da interferência inicial da tonalidade de lá maior, a do segundo trecho, no âmbito da primeira valsa (comps. 16-17).



Próximo do fim desta peça, processo harmónico idêntico parece querer preparar o advento da segunda valsa (comps. 96-97).



O modo como Lacerda conclui a segunda valsa parece-nos também revelador da preocupação de unidade que o animava na composição desses dois trechos. Assim pode ser entendido, talvez, o reaparecimento do acorde de ré bemol maior antes do de lá maior — se bem que, doutro ponto de vista, a inesperada eclosão prévia do acorde de fá maior lhe forneça justificação meramente local: os acordes paralelos descem segundo intervalos de terceira maior, processo que não deixa de sugerir, com alguma ingenuidade porventura, tendências mais tarde assumidas sistematicamente pelo chamado impressionismo musical (comps. 116-121).





Depois destas breves considerações sobre as características estilísticas de *Lusitanas*, detenhamo-nos sobre outros aspectos da obra, atinentes ao que poderíamos designar como sua dimensão semântica e ao envolvimento sócio-histórico que a acompanha.

A designação atribuída a estas peças por Francisco de Lacerda não deixa de revelar-se rica de significado quando referida ao percurso posterior do compositor. Aquele que mais tarde, particularmente através da composição das *Trovas*, se tornaria num dos mais notáveis obreiros do projecto de uma música portuguesa surge já aqui (1896) motivado por idênticos objectivos de nacionalismo estético. Contudo, estamos longe ainda das condições que muitos anos mais tarde lhe permitiriam levar a cabo a criação desse “folclore imaginário” que seduziu boa parte dos compositores na primeira metade do nosso século. O futuro amigo de Manuel de Falla não deparara ainda com o conjunto de circunstâncias que, nos anos Vinte em Lisboa — em parte por via do convívio com outros artistas e intelectuais portugueses, e graças à maturidade entretanto adquirida pela sua pena — lhe possibilitaria contribuir para a efectivação da contrapartida portuguesa ao que em Espanha os

discípulos de Pedrell viriam a conseguir com particular fulgor. Longe da mestria que testemunhariam as *Trovas, Lusitanas*, à distância de três décadas, não deixam de apelar para elas, do ponto de vista das intenções do seu autor e dos sentidos que estas logram instaurar na obra musical.

Na penumbra histórica que envolve estas peças mesmo que a sua composição tenha ocorrido já em Paris adivinhamos a Lisboa musical do fim do século, o seu Conservatório Real, figuras como Augusto Machado ou Viana da Mota, e toda uma circunstância sócio-política que de um modo ou outro determina os factos musicais através, dos homens, seus agentes. Recordemos brevemente, essas condições históricas.

Em 1890 o famigerado Ultimato inglês inflamara de brios patrióticos parte da nação e meses depois o regime esmagava no Porto a sublevação de Janeiro do ano seguinte. A burguesia urbana reconhecia-se cada vez mais na reivindicação republicana, nesta o ideário nacionalista cumpria uma função aglutinadora de que até 1910 o barrete frígio sabiamente tirará partido.

Chegado ao Continente em 1888, Francisco de Lacerda, sem decerto fazer sua a proposta republicana, não deixa de ser tocado por este sopro de nacionalismo que varre as últimas décadas da história do regime monárquico português. No conjunto dos músicos portugueses dos últimos decénios do século XIX o jovem açoriano não constituiu excepção, neste aspecto. Em muitos dos seus traços característicos, a produção dos compositores nacionais de então trai, naturalmente, a circunstância histórica em que foi gerada, e que temos de referir para que a mesma resulte compreendida.

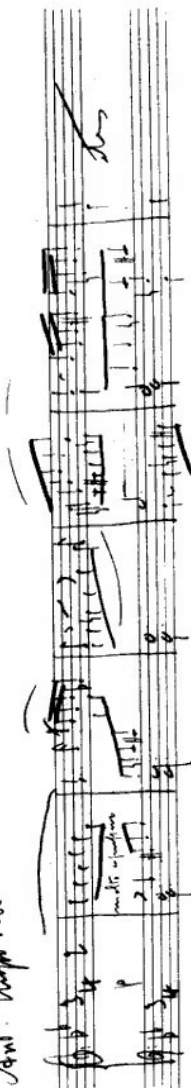
Enquanto Augusto Machado, que nas obras teatrais ligeiras escritas para o Trindade já utilizara a língua portuguesa, persiste, para as óperas sérias, no recurso à língua italiana, o proteico Alfredo Keil dá-nos na *Serrana*, ópera que pela altura a que nos vimos referindo começa a escrever (1895). o primeiro trabalho de vulto para o teatro musical em português. Em 1894 Viana da Mota iniciara a redacção da sua única sinfonia, cujo título, *À Pátria*, diz eloquentemente do meio que a viu nascer. Todavia, já antes da composição desta obra se convencera o artista português de que à sua música convinha acentuar os traços nacionais que a individualizassem no panorama da produção musical europeia ²³. A Portugal chegavam informações, mesmo que pouco impressivas, do que noutras paragens vinha recentemente produzindo em música a tendência nacionalista. Jovem ainda, Viana da Mota pode ter-se interessado pelo movimento nacionalista russo a que os discípulos de Glinka haviam conferido impulso notável ²⁴.

Quanto a Francisco de Lacerda, cremos que a descoberta dos Russos — para a qual mais tarde em Montreux, Marselha e Lisboa, ele contribuirá como chefe de orquestra — se terá verificado, pelo menos de forma significativa, em Paris, portanto depois de 1895 ²⁵. Contudo, nada nos impede de supôr que, já na capital portuguesa, o meio musical lhe tenha chamado a atenção para valores que circunstâncias posteriores lhe revelariam ainda mais sedutores ²⁶.

A referência à música tradicional portuguesa, seja pelo uso explícito de melodias, seja pelo recurso a modos e estruturas rítmicas que dela são característicos, surgia já

Laurian - det 11)

Ant. Wopps 1-63



Lithon 19 d. Schenk 35

Ang. March 13

na mente destes músicos como uma das vias mais profícuas a seguir na efectivação do projecto duma escola musical portuguesa. Mas, como diria mais tarde (1907) o próprio Viana da Mota 27, é de ponderar que os compositores que tentam dar um colorido nacional o conseguem melhor pelo livre desabafo do seu sentimento do que pelo só tirar das melodias do povo. Quando através destas se não ouve a própria personalidade não se recebe uma impressão viva. Talvez a canção popular seja o melhor caminho para chegar à alma do povo, mas terá então de encontrar-se a própria expressão para o sentimento da nação. E este é o mais alto ponto de vista”.

Em *Lusitanas* de Francisco de Lacerda — a que devemos regressar, explanado que foi, de forma sucinta, o envolvimento social e estético desta obra — não julgamos poder encontrar-se vestígios de citação explícita de melodias tradicionais portuguesas. É o clima geral da obra que, mau grado alguma nota cosmopolita, nos parece determinado pela vontade de criar música caracteristicamente portuguesa. Atente-se, por exemplo, no seguinte tema do primeiro trecho, onde a evidente influência da *Valsa* op. 64, n.º 1 de Chopin não obsta a um acentuado cunho nacional (comps. 26-33).





A pulsação binária do ritmo da melodia sobre o compasso ternário, no tema principal da segunda valsa, achamos poder referenciar-se a casos idêntidos que tão frequentemente ocorrem em espécimes da música tradicional portuguesa (comps. 1-7).



Ainda no segundo trecho, a passagem seguinte, variante menor do tema anterior, remetendo-nos o

Andantino

Proprietario português - José Vieira de Abreu - Lisboa 14 de Junho 1893

chopin de algumas mazurcas, conserva traços de portuguesismo que não podemos deixar de relevar (comps. 69-75).



Só depois de 1895, certamente, é Francisco de Lacerda despertado, de forma significativa, para o valor da música tradicional. Em Paris, pouco antes de findar o século concebe, com o apoio de Bourgault-Ducoudray, seu professor no Conservatório, uma associação internacional de folcloristas, projecto que infelizmente não chega a efectivar-se; em S. Jorge — onde permanece, como referimos, durante uma parte dos anos de 1899 e 1900 — dá-se, já então, à recolha de música tradicional açoriana; alguns anos depois, acalenta o projecto de publicação de um volume com canções populares portuguesas, para o que conta com o estímulo de Debussy²⁸.

De qualquer modo, o contacto vivo com a música tradicional remonta à infância do compositor: nado e criado em meio rural, Lacerda nunca se apresentou em

relação a ela como alheio observador, levado que foi, desde a juventude, a activamente participar nas manifestações musicais populares. Antes do empenhamento do homem de ciência e do artista veio, como habitualmente acontece, o envolvimento existencial do sujeito, assim mais apto a compreender a música do povo a que pertence.

Verificamos por outro lado que, se a chegada a Paris leva o músico português a flectir-se a influências francesas (particularmente patentes na sua produção para canto e piano de 1898 a 1913), vem também fornecer consistência à sua pena e conferir mais larga dimensão ao seu olhar, de forma a melhor aperceber-se dos valores que encerra o património musical de cada conjunto étnico.

A tendência nacionalista constitui, aliás, um dos grandes vectores que determinam conceitos e realizações do ambiente musical em que se introduz Lacerda ao trocar Lisboa pela capital francesa em 1895. Entre a fidelidade ao legado franckista e a abertura ao influxo wagneriano (tendências historicamente associadas), o apego às seculares qualidades de rigor e intimismo da tradição erudita nacional e o cultivo da sugestão exótica (próxima, no caso da vizinha Espanha, ou longínqua no dos muitos Orientes) — o interesse pelo filão popular não é de menosprezar no complexo meio musical parisiense de finais do século XIX.

Charles Bordes, mestre de Lacerda na Schola Cantorum, deixou o seu nome associado simultaneamente à restauração da música antiga e à prospecção folclórica, tendo-nos legado, como compositor, algumas obras sobre temas populares bascos. No que respeita, aliás, à inspiração da música erudita na

tradição popular, grande número de exemplos poderíamos citar; contentemo-nos com referir ainda o caso de outros dois músicos com os quais Francisco de Lacerda manteve, por largos anos, contactos estreitos: Vincent d'Indy, director da Schola Cantorum, legou-nos, como um dos seus melhores trabalhos, uma *Simphonie sur un thème montagnard français*, a partir de um canto tradicional das Cevennes, e Guy Ropartz, amigo também do músico português, em *Le pays* circunscreveu igualmente a sua inspiração a determinada região francesa, criando uma ópera bretã.

Menos paradoxalmente do que à primeira vista poderia parecer, Francisco de Lacerda vai encontrar fora do País as condições necessárias a uma mais perfeita avaliação da sua circunstância cultural de origem e à construção de uma obra que, dos ensaios de juventude às realizações da maturidade, não recusa, antes explora e valoriza os laços de dependência que a essa mesma circunstância a prendem. Por todos estes aspectos — mais, porventura, do que pelos seus valores musicais intrínsecos — *Lusitanas* e *Canção do berço* parecem-nos merecer referência de vulto no conspecto da obra para piano do seu autor.

*
* *

Além das duas obras publicadas em 1896, a produção pianística de Lacerda até 1902 compreende, inéditos ²⁹, diversos trechos que, traindo as hesitações duma personalidade ainda em busca de si própria, ilustram a pluralidade de tendências em que se perde o estudante português em Paris. Ressaltam, como veremos, as influências românticas — de Chopin e de Schumann

principalmente — a par de alguma tentativa de tratamento cíclico do material temático e uma ou outra referência à música anterior a Oitocentos.

As próprias dimensões desses trechos, que quase sempre ultrapassam neste aspecto os da maturidade, são significativas da situação do nosso músico enquanto criador. Prenunciado apenas pelo breve apontamento *Zara* (1900), o futuro miniaturista cede ainda aos rasgos inflamados do *pathos* romântico e a ambiciosos planos de construção musical.

Na medida em que nos foram conservadas no espólio do compositor, estas peças são: *Papillons*, *Burlesca*, *Aubade mauresque*, *Na fonte*, e o andamento inicial, *Allegro*, de uma *Primeira sonatina*, deixada incompleta. A sua composição verifica-se entre 1896 e os dois primeiros anos do nosso século, período que corresponde rigorosamente aos tempos de estudante na capital francesa. Em todos os casos, os manuscritos parecem apresentar a forma primitiva do texto musical, não tendo o compositor chegado a efectuar cópia de nenhum deles.

A intenção pianística destes trechos é clara. Só no caso de *Aubade mauresque* o manuscrito nos confia o propósito do autor de orquestrá-la. Certas anotações no manuscrito de *Na Fonte* levam-nos a supôr, igualmente, uma intenção orquestral.

É significativo que, no frontispício de páginas musicais indubitavelmente destinadas ao piano como as do andamento de sonatina acima referido, Francisco de Lacerda tenha escrito: “Je ne peux rien concevoir sans entendre l’orchestre”. Datando este trabalho, como supomos, da época em que o ainda aluno da Schola Cantorum ensaiava os primeiros passos no domínio da direcção de orquestra, tal afirmação manifesta também,

reversamente, o lugar por Lacerda atribuído ao piano, na sua vida e no conjunto da sua produção musical.

Papillons é um trecho relativamente longo (cento e dois compassos), escrito ainda durante o primeiro ano da permanência em Paris, contemporâneo, por isso, de *Lusitanas* e de *Berceuse*. A consideração do seu título é suficiente para nos darmos conta das dependências românticas desta peça. Com efeito, o rodopiar da dança schumanniana está aqui patente na leve escrita das colcheias confiadas à mão direita, ritmicamente sustentadas pelos acordes da esquerda. A indicação ao cimo do texto musical exprime bem o desiderato do autor no que concerne à interpretação da obra: “D’un mouvement très vif et capricieux”.

De recorte francamente tonal (teremos que esperar ainda cerca de meia dúzia de anos para vermos Lacerda empenhado na exploração sistemática da modalidade), *Papillons* está escrita, significativamente, em lá bemol maior, tonalidade que nas passagens intermédias é abandonada por áreas tonais relativamente afastadas. Pode dizer-se, aliás, que o tom de lá bemol maior está associado, neste trecho, à ideia principal do mesmo, a qual numa primeira fase se constitui essencialmente a partir da movimentação contrária das suas linhas melódicas extremas (comps. 1-3),





ganhando, na segunda, maior impulso, em gracioso movimento coreográfico (comps. 5-8).



Cronologicamente próxima de *Papillons*, *Burlesca* exhibe características diferentes daquela peça, não chegando a despertar o mesmo interesse que ela. Antes de optar pela designação que conservamos, Lacerda deu-lhe o título mais castiço, mas decerto menos adequado, de *Matamoiros — Toccata*, o qual foi posteriormente inutilizado. O quarto trecho duma *Petite suite dans le style ancien* (6.6.1901) ostenta também a designação de *Burlesca*, a que neste caso foi acrescentado: *Exercizio alla Scarlatti*. Tanto este trabalho na globalidade como, de determinados pontos de vista, a *Burlesca* em si bemol parecem depender da revelação da obra de compositores anteriores a Oitocentos, revelação que para o seu autor se terá operado sobretudo na Schola Cantorum. Aqui

também vemos o músico de fins do século XIX envidar esforços para, mau grado as peias da sujeição romântica, aproximar-se da arte de Setecentos — donde a lisura da forma bipartida desta *Burlesca*, a sua frontalidade tonal, a sua tendência para o unitematismo, o seu rudimentar fôlego contrapontístico ³⁰. Doutro interesse não parece revestir-se este breve apontamento do jovem Lacerda.

Faceta diversa nos revela a obra seguinte, *Aubade mauresque*, datada de 20 de Abril de 1897. Mais do que explanação de ideias musicais, esta peça apresenta-se como incursão no domínio do pitoresco, ao gosto do fim do século. O seu recorte rítmico, o sabor modal de determinadas passagens embora longe da coerência sistemática de obras posteriores isolam *Aubade mauresque* neste conjunto de primeiros trabalhos de Lacerda, inscrevendo-a na órbita de certa literatura musical de inspiração pseudo-popular que seduziu alguns dos maiores músicos da segunda metade do século XIX.

O manuscrito confirma, como dissemos, a intenção do autor de orquestrar estas páginas. De facto, a própria lição pianística nos permite, até certo ponto, imaginar a diversidade tímbrica com que o compositor as concebeu: o tilintar da percussão no vigor dos *sforzandi*, a pujança dos *tutti* para os prolongados acordes de sétima da dominante...

Não é para meios exóticos de civilizações extra-europeias que se dirigem os propósitos de sugestão do trecho seguinte, *Na fonte — Idílio rústico*; são antes certas descrições literárias ou pictórias da aldeia portuguesa que parecem fornecer conteúdo extra-musical a esta peça. O título é explícito, nesse sentido, podendo ainda perceber-se na primeira página do manuscrito a epígrafe que o compositor depois utilizou: “Maria, dá-me um beijo! ³¹.

Persistindo numa leitura descritivista da peça, poderíamos ainda supor a intenção de sugerir a água da fonte no fluir das semicolcheias que imperturbavelmente se mantêm do primeiro ao último compasso do trecho. Sobre elas se esboça um primeiro desenho melódico, construído sobre o tetracorde superior da escala, e a que não podemos deixar de reconhecer capacidade evocativa. Releve-se, nele, uma estrutura melódica que lhe possibilita o aparecimento consecutivo sobre as harmonias da dominante e da tônica (comps. 5-6).



Ao longo dos setenta e sete compassos que conta o trecho, as figurações melódicas em que se desdobra o referido motivo passam da região harmónica mais aguda à mais grave, sobre o fluxo persistente das semicolcheias, entregues a uma ou outra das mãos. Só nos derradeiros compassos da peça o compositor, depois de reintroduzir o motivo principal na sua forma primitiva, faz calar as semicolcheias para repeti-lo em valores longos.

A coroar (cremos que a sua inserção cronológica provável nos permite afirmá-lo) uma série de tentativas em que, no meio de desencontradas solicitações estéticas parece ainda procurar-se a si mesmo, Francisco de Lacerda oferece-nos uma peça de certa envergadura que, como ficou dito, deveria constituir o andamento inicial duma *Primeira sonatina* não concluída. Ao contrário dos anteriores trechos para piano deste período, que não

apresentam sinais de haverem passado pelas mãos de Vincent d'Indy, trata-se de um trabalho escolar por Lacerda submetido à apreciação do mestre; porém, os resultados confirmam não nos encontrarmos na presença de um mero exercício de composição de aluno medianamente dotado.

Se o não quiséssemos ou soubéssemos verificar, poderíamos recorrer à opinião de Vincent d'Indy sobre este *Allegro*, a qual, na caligrafia minúscula do autor de *Fervaal*, ficou exarada na última página do manuscrito: “C'est bon, de construction et l'idée (puis qu'il n'y en a qu'une) n'est pas mauvaise, mais il y a un défaut assez sérieux. Cela s'arrête à chaque instant, on dirait un défaut de circulation, un arrêt du coeur, ça c'est à éviter dans toute constitution saine”.

Mais do que as anteriores, porque mais vasta que elas e marcada por maior vigor de expressão, esta peça mostramos um Lacerda muito afastado do que viria a definir-se como o seu caminho pessoal, que se situa nos antípodas da grandiloquência romântica e do desenvolvimento dialético da ideia musical. Logo nos compassos iniciais, somos atingidos pelas poderosas oitavas e pelos ritmos duplamente pontuados que nos falam de inflamadas intenções, de serôdios arroubos românticos (comps. 1-2).



A análise desta passagem (a sétima não alterada, no modo menor, e a alteração descendente do quinto grau, no último tempo dos dois primeiros compassos) evidenciará traços de aquisições harmónicas das últimas décadas do século XIX, mas o vigor dos ritmos pontuados apela para modelos musicais da primeira geração romântica. A insistência nos mesmos em compassos seguintes (surgindo aqui a alteração da sensível) remete-nos para a passagem inicial da *Polaca n.º 5* de Chopin, na tonalidade de fá sustenido menor como o *Allegro* de Francisco de Lacerda.

Apesar destas referências oitocentistas recuadas, o desígnio formal do compositor para este trecho é mais recente. A apreciação de Vincent d'Indy já o explicitou, ao salientar nesta peça a existência de um único tema. Pequena anotação de Lacerda ao cimo da segunda página do manuscrito também nos alerta para o mesmo facto: “Deux idées, deux sentiments, deux façons de sentir sur le même sujet”.

Com efeito, o músico português revela-se aqui seguidor dos princípios de composição de César Franck, bebidos naturalmente junto daquele que do mestre de Santa Clotilde foi o mais fervente apóstolo: Vincent d'Indy. O essencial das técnicas cíclicas não reside tanto na utilização dos mesmos temas em andamentos diferentes — sua característica escolarmente mais apregoada — mas numa fundamental preocupação de unidade que conduz à concepção de toda a obra a partir de um único tema, cujas potencialidades são exploradas em diferentes “ideias” (para utilizar a distinção acima aduzida por Lacerda).

Não se torna difícil relacionar com a primeira a segunda ideia deste *Allegro*, tal como surge nos compassos 22-26, depois de apaziguado o vigor expressivo dos compassos anteriores (comps. 23-24).



Se para tal não bastasse a análise da sua configuração melódica, fácil se tornaria verificá-lo nas transformações que depois lhe introduz o compositor, deixando-a contagiar pelos ritmos duplamente pontuados da forma inicial do único tema desta peça (comps. 55-56).



Além deste *Allegro* e da canção com orquestra *Les morts*, o espólio de Francisco de Lacerda inclui outros manuscritos musicais criticamente anotados por Vincent d'Indy. Trata-se de dois *Corais variados* (em dó maior e em mi menor) contrafacções escolares das obras homónimas de Bach que, como as que referimos,

constituíram exercícios de estilo para o discípulo português de Vincent d'Indy, de acordo com o ideário pedagógico do mestre ³¹.

É esta a época da sua vida em que o músico açoriano realiza o que devemos entender como estudos superiores de composição. Encontrámos, entre os seus papéis, diversos cadernos de exercícios melódicos (*Monodies*) e de instrumentação, incluindo estes últimos orquestrações de canções populares portuguesas, francesas e russas, de canções de Grieg, de peças para piano de Chopin e de diversas obras de autores antigos.

Mais importantes para nós do que estes trabalhos escolares são, certamente, os seus primeiros trechos para canto e piano. *L'indifférent* (1898), *Les papillons de jour* (1899) e *La chanson du souvenir* (1902) parecem situar-se, como algumas das peças para piano a que nos referimos, à margem dos deveres de composição do aluno de Vincent d'Indy. Sobre texto francês, como todas as páginas que para canto e piano escreverá até 1913 (ainda *Que deviendras-tu*, *Pour la paix de ton regard* e *Berceuse*), estes trechos inscrevem-se no universo estético da melodia francesa de fins do século XIX, ilustrando a ágil faceta cosmopolita do autor de *Lusitanas*.

Verificamos por este enunciado que, ainda estudante e conquanto busque o seu perfil de criador musical, Francisco de Lacerda escreve então significativamente, o que não acontecerá em épocas posteriores da sua vida, ocupado pela actividade de chefe de orquestra ou minado por doença psíquica ou física.

No quadro da produção deste primeiro período do seu percurso como compositor, os trabalhos para piano ocupam, como vemos, lugar de algum relevo. Tal facto resulta em parte do papel que o piano desempenhou

neste troço da sua existência, apesar de na capital francesa os seus interesses como intérprete cedo transitarem daquele instrumento para o órgão, primeiro, e para a direcção de orquestra, finalmente.

II / A OBRA PIANÍSTICA DA MATURIDADE

Se, dispostos a ignorar o artificialismo que quase sempre implicará a tarefa de estabelecer períodos na biografia de um artista, procurarmos, no caso de Francisco de Lacerda, um marco que de mais do que um ponto de vista represente o ingresso do compositor na maturidade, cremos que a data para que nos devemos inclinar é a de 1902. É verdade que o nosso músico completa então o seu trigésimo terceiro ano de vida, e na história da arte dos sons os criadores de primeiro plano, pelo menos, habituaram-nos a uma cronologia da obra em que os sinais de maturidade surgem muito antes. Não carecia Lacerda das qualidades pessoais que dele poderiam ter feito o nosso Manuel de Falla; faltaram-lhe, contudo, outras condições igualmente imprescindíveis à realização de uma obra de mais vastas dimensões do que aquela que efectivamente nos legou.

Não obstante o lugar que a música ocupava no meio familiar em que surgiu o artista açoriano, não podemos afirmar que este dispôs de uma infância musical, como a de um Mozart ou de um Schubert pelo menos — o que acarreta que quase duas décadas da sua vida, as primeiras, como que terão de ser deduzidas neste cômputo da sua

biografia artística. O facto de ter nascido nas Ilhas pesou, também neste sentido, no destino de Francisco de Lacerda. Com esta questão abrimos estas páginas e a ela teríamos certamente de regressar se à referência, às circunstâncias exteriores ao homem juntássemos a consideração de algumas condições pessoais, por aquelas naturalmente determinadas. (Temos em mente certos aspectos da personalidade do músico, com incidência na obra, nas suas características e nas suas dimensões principalmente.)

Em rigor, o Francisco de Lacerda que aos olhos do público algo informado surge com perfil próprio é o do criador que nos anos Vinte deste século, em Lisboa, nos oferece, no domínio pianístico, a maior parte dos trechos das *Trente-six histoires*, obras sinfónicas como *Almourol* ou *A Moura Encantada*, e, no âmbito da produção para canto e piano, as *Trovas*. Cremos, todavia, de acrescentar a esse Lacerda que a posteridade justamente reteve outro que, dispondo já duma linguagem perfeitamente integrada nas mais recentes coordenadas estéticas do seu tempo, temos vindo a revelar. De facto, reafirmemos que, para além das obras maiores da década de Vinte, outros trabalhos anteriores do compositor nos parecem merecer referência que ultrapasse a do mero interesse musicológico. Pensamos, por exemplo, em trechos como *Les morts*, para barítono e orquestra (1902), *Berceuse*, para contralto e piano, ou *Építaphe — Sur la tombe d'un héros*, para orquestra (1916).

No domínio pianístico, sabemos que o ano de 1902 marca o início da composição das *Trente-six histoires*. Ao longo das duas primeiras décadas deste século, Francisco de Lacerda escreverá ainda outros trechos para piano dignos de menção, revelando um criador já na posse

duma linguagem musical caracteristicamente moderna. Salientemos, a título de exemplo, *Danse du voile*, *Au clair de lune* e *Dança lenta*, entre outras obras cuja análise será matéria deste capítulo.

Para além de elementos de ordem biográfica, a que faremos referência, o facto mais relevante que nos leva a assinalar pelo ano de 1902 o ingresso do compositor na maturidade tem a ver com a própria análise musical. Depois de escrever uma série de trabalhos que, marcados por influências eminentemente românticas, testemunham, como vimos no capítulo anterior, de uma nítida atitude de procura, Lacerda escolhe e, assumido um caminho, nele prossegue sem grandes hesitações e desvios até ao fim da vida. À verificação deste facto não obsta a reduzida quantidade da sua obra de compositor e as dimensões miniaturais da maior parte dos títulos que ela integra.

É significativo que num meio fervilhante e dispar em matéria de tendências musicais como é Paris no princípio do século, Francisco de Lacerda saiba optar tão firmemente. Tal facto é tanto mais relevante quanto sabemos que o jovem músico é formado e se move, na capital francesa, no âmbito duma dessas tendências, se bem que em si mesma complexa — a tendência “scholista”. É verdade que o exemplo de Lacerda não é único: também Eric Satie frequentou a Schola Cantorum, e a sua obra, mau grado os aspectos desconcertantes de que à primeira vista pareça revestir-se, surge-nos como uma das mais vigorosas críticas históricas a alguns dos traços essenciais da estética romântica (e do próprio impressionismo, como é sabido). Satie por um lado, Ravel e, principalmente, Debussy por outro, serão para o músico português pontos de referência que nesta procura

de si mesmo o apoiarão através das múltiplas linhas de orientação que lhe fornece o meio musical francês dos primórdios de Novecentos.

A exploração preferencial da modalidade é outro dos aspectos que caracterizarão a produção lacerdiana da maturidade. Assim, à estrutura tonal de todas as peças cuja análise nos ocupou no capítulo anterior, opor-se-á a orientação modal de boa parte das obras compostas a partir dos primeiros anos deste século. Mesmo em peças onde de algum ponto de vista possamos considerar que a tonalidade impera, tratar-se-á sempre de uma tonalidade enriquecida por elementos alheios aos usos oitocentistas da mesma, uma tonalidade posterior às aquisições originais do chamado impressionismo musical, por estas naturalmente contaminada.

A tendência para o trabalho em miniatura é outro dos traços dominantes da obra de Lacerda na maturidade. A retórica romântica, a larga gética oitocentista é decisivamente abandonada em prol da concisão da ideia musical e mesmo da negação do princípio do desenvolvimento. Ultrapassado um romantismo epigonal, o músico assume sinceramente a modernidade de uma atitude não subjectivista. O gosto da melancolia que domina em tantas das suas páginas não se identifica com a afectividade oitocentista, avesso aos tumultos desta última, refractário aos seus excessos.

Já antes da data que assinalámos como marcando o ingresso de Lacerda na maturidade, o nosso músico escreve, em 1900 (durante a permanência nos Açores um pequeno apontamento musical que, pelas dimensões como pelas características harmónicas que exhibe, nos

parece apontar mais para o futuro que para tendências subjacentes às composições anteriores ou que lhe são mesmo posteriores de um ou dois anos. Com efeito, cremos que em *Zara* deverá ver-se um dos primeiros sinais do caminho subsequentemente trilhado por Lacerda, a despeito, porventura, de certa afectividade que o trecho veicula.

O tema, como é sabido, foi buscá-lo o compositor ao poema homónimo de Antero de Quental. A sedução que no músico jorgense exerce o poeta micalense — a qual marcaria muitos dos sonetos escritos em 1928 — é antiga, portanto, tendo em *Zara* um dos seus primeiros testemunhos. Outros subsistem no conjunto dos documentos que integram o espólio do compositor: a sua biblioteca conservou sempre um exemplar da edição dos *Sonetos completos* organizada por Oliveira Martins (1886), exemplar portador de dedicatória de Antero para Moniz Barreto, e que se diz ter sido oferecido, cerca de 1900, por Eça de Queirós a Francisco de Lacerda.

Para a publicação em *Contemporânea* (n.º 6, Dezembro de 1922) Francisco de Lacerda escolheu para epígrafe desta peça duas estâncias do poema de Antero de Quental:

Feliz de quem passou, por entre a mágoa
E as paixões da existência tumultuosa
Inconsciente como passa a rosa,
E leve como a sombra sobre a água.

Era-te a vida um sonho indefinido
E ténue, mas suave e transparente.
Acordaste... sorriste... e vagamente
Continuaste o sonho interrompido.

Salvaguardadas as devidas distâncias, no que respeita principalmente à diferença de dimensões, estamos perante o que podemos considerar como ilustração musical (tal lhe chama também o autor na edição em *Contemporânea*) de um texto poético, à maneira dos conhecidos exemplos oitocentistas (Liszt). A ideia da criança que, ceifada pela morte em tenra idade, da vida conheceu apenas o sonho da infância, encontra correspondência musical na suave melancolia que deste breve trecho se desprende. À indicação de andamento, *Andante sostenuto*, Francisco de Lacerda acrescentou, significativamente: *Simples, triste*.

Cónstrói-se *Zara* sobre duas curtas frases, expostas uma a seguir à outra nos primeiros seis compassos da peça. Ao leve cromatismo da primeira (comps. 1-3)



contrapõe-se o contorno modal da segunda (comps. 3-6).



Destas duas frases, é à última que o compositor confere maior importância, conservando-a ao longo de quase todo o trecho no topo da estrutura sonora, até que nos últimos compassos ela se esfuma no interior do tecido harmónico.

Notemos a liberdade com que são utilizadas as quintas paralelas (comps. 4-6) e, mau grado o enquadramento tonal (fá menor) da composição, uma certa ambiguidade nesta matéria, decorrente dos traços de modalismo patentes na sua principal estrutura melódica (segunda frase), onde o mi nunca surge alterado ascendentemente. Julgamos tais elementos suficientes para confirmar a opinião emitida sobre o carácter antecipador de *Zara* relativamente a caminhos por que o compositor enveredaria a breve trecho. O facto de em 1922 ter resolvido publicar uma pequena peça escrita há mais de duas décadas parece-nos igualmente revelador de que Lacerda sempre concedeu a *Zara* um lugar especial no conjunto dos seus primeiros ensaios no domínio da composição.

Por mais do que uma razão, *Danse du voile* representa na biografia de Francisco de Lacerda um marco deveras importante. O número de 1 de Abril de 1904 da *Revue Musicale* inclui a edição da peça, que algum tempo antes fora premiada num concurso de composição instituído por aquela revista. Do mesmo passo, o artista português, que então começa a afirmar-se como director de orquestra, vê os seus méritos publicamente reconhecidos por algumas das mais destacadas individualidades da vida musical francesa.

Além da publicação da obra, o referido número do periódico dirigido por Louis Laloy trazia sobre o seu autor a seguinte notícia que, pelo sabor que hoje assume, traduzimos na íntegra: “O sr. Francisco de Lacerda, laureado no Concurso da *Revue Musicale*, nasceu a 11 de Maio de 1869 na ilha de S. Jorge (Açores), de que seu pai foi governador por longo tempo. Lá decorreu a sua infância, entre as montanhas e o mar. O murmúrio das vagas e o soprar da brisa fresca foram os seus primeiros mestres de música; acrescente-se ainda, para nada omitirmos, as lições de seu pai, espírito culto, e de seguro gosto musical. Em 1889 abandona os estudos científicos que iniciara e matricula-se no Conservatório de Lisboa, donde sai em 1891 com um primeiro prémio de piano e várias outras menções honrosas. A 30 de Novembro de 1891 foi nomeado professor de piano no mesmo estabelecimento de ensino. Em 1895 obtém, por concurso, uma bolsa para estudos no estrangeiro com a duração de cinco anos, e dirige-se para Paris, onde primeiro frequenta, como aluno ouvinte, a classe de composição do Conservatório e, a partir de 1897, o curso de alta composição do sr. Vincent d’Indy na Schola Cantorum. Nele havendo notado grandes aptidões musicais, vasta inteligência e qualidades de chefia, cedo o Mestre lhe confia a direcção do curso de conjunto vocal e a preparação de concertos: É um chefe de orquestra nato, dizia — e todos aqueles que viram o sr. Lacerda trabalhar confirmaram esta apreciação. Já por várias vezes informámos os nossos leitores sobre o Curso de Orquestra em 1902 fundado pelo sr. Lacerda, iniciativa completamente nova em Paris e de alto interesse artístico. Unicamente composta por amadores, esta orquestra consegue já as execuções expressivas, vivas, profundas

que por vezes nos não oferecem agrupamentos mais ilustres e antigos: é que os dirige um músico excelente, que compreende as obras e as faz compreender; a superior unidade de interpretação depende da unidade do pensamento e do sentimento que a todos se comunica. Compositor distinto, o sr. Lacerda mereceu o prémio do nosso Concurso pela Dança que neste número publicamos; a firmeza rítmica e a frescura de inspiração foram altamente apreciadas pelo sr. C. Debussy, cuja autoridade vem assim juntar-se à do sr. V. d'Indy para enaltecer os felizes dotes de um músico que a França, havendo-o acolhido, esperamos saberá reter”.

O júri que à obra de Lacerda atribuiu o primeiro prémio no concurso da *Revue Musicale* integrava efectivamente o autor de *Pelléas et Mélisande*. Ignoramos se o primeiro encontro do jovem músico com Debussy data da ocasião, ou se já antes Louis Laloy, amigo de ambos, os houvera aproximado. Seja como for, por aquela altura teve início um relacionamento que, justamente, constitui uma das coroas de glória da biografia de Francisco de Lacerda.

Claude Debussy honrou o seu amigo português com um convívio de alguns anos e correspondência que avulta no conjunto dos documentos que constituem o seu espólio. Ao lado de partituras autografadas em termos muito lisonjeiros para Francisco de Lacerda, ressaltam ali efectivamente seis cartas ao próprio músico e, para sua filha Maria, dois postais reproduzindo gravuras chinesas, os quais Debussy, admirador de Hokusai, enriqueceu, de seu punho, com breves motivos musicais.

Quando conhece Lacerda, o compositor francês é quase uma instituição nacional. De facto, o “debussismo” já se constituira com a sua corte de admiradores activos,

por um lado, e de inimigos azedos, pelo outro. *Pelléas et Mélisande* havia sido estreada em 1902, e no ano seguinte, a 24 de Abril; o compositor fora homenageado na Schola Cantorum com um concerto integralmente preenchido com obras de sua autoria, acontecimento que, na opinião do contemporâneo Paul Landormy ³², manifestara de forma inequívoca as boas relações entre o inconformista Debussy e o conservador Vincent d'Indy.

Sem esquecer que o peso deste último no percurso biográfico de Francisco de Lacerda é indubitavelmente maior que o do seu compatriota, é justo porém acentuar, como já foi feito ³³, o significado da amizade que lhe concedeu Claude Debussy e as atenções com que, a partir de 1904, o cumulou. E à participação no concurso da *Revue Musicale* talvez o tenha ficado devendo o músico português.

O facto não podia deixar de suscitar ressonâncias noutras paragens. Encontramo-las nas cartas do pai do compositor, que nesta altura por duas vezes se lhe referem. A 29 de Abril de 1904 escreve, de S. Jorge, João Caetano de Sousa e Lacerda: “Acabo de receber os dois números da ‘Gazeta Musical’ onde vem o retrato de Francisco e a música dele — *Danses sacrés, Oeuvre couronnée au Concours de la Revue Musicale*. Há muito que não sinto prazer igual ao de hoje, ainda aumentado pelo facto de ter sido contratado como chefe de orquestra para o Casino Municipal de Baule, com a retribuição de 700 frs. mensais!”

Em carta posterior, de 14 de Julho do mesmo ano, volta o pai do compositor a ocupar-se da obra de seu filho, que naturalmente desejava escutar: “Ainda não pude fazer ideia da tua premiada composição — *Danse du voile* — porque José Andrade, filho de Tomé Gregório,

encalhou no tocante a compasso, dizendo-me francamente que não podia executar. Pe. Cunha idem. Resta D. Adriana a quem Maricas a emprestou e que prometeu estudá-la para executar à minha vista. Veremos isso.”

Compreenderemos, ao procedermos à análise da peça, porque devido a dificuldades “no tocante a compasso” não chegou João Caetano a escutar, através de intérpretes locais, os sons criados por seu filho. Destacaremos simultaneamente, nesta obra de Francisco de Lacerda, as características que para ela encaminharam a atenção de um criador musical como Claude Debussy.

Danse du voile foi pensada inicialmente como terceiro número de um tríptico denominado *Danses sacrées*. Além de esboços da lição pianística, publicada na *Revue Musicale*, encontrámos no espólio do compositor outro, para uma versão orquestral, incompleto.

De um ponto de vista global, a estrutura da peça é ternária. Tal como em *Au clair de lune* — trecho de que este, sob diversos aspectos, se aproxima — aqui a secção lateral caracteriza-se por traços harmónicos modais, de sugestões arcaizantes, enquanto a passagem intermédia, particularmente nos característicos acordes harpejados retomados de certas páginas de Chopin pelo impressionismo, assume processos de escrita que mais explicitamente associaremos a esta corrente musical.

No seu aparecimento inicial, a secção lateral compreende trinta e nove compassos quinários que, dada a indicação de andamento (*Assez vite*), serão interpretados *alla breve*. O seu único tema surge depois de um breve elemento introdutório, parcialmente repetido ao fim da passagem central (comps. 8-17).



Verificamos facilmente que este tema se constitui pela repetição de um mesmo motivo à distância de terceiras, podendo distinguir-se-lhe dois troços maiores, de que o segundo reproduz o primeiro uma terceira acima. Cada um destes troços conta cinco compassos. Se nos dermos ao cuidado de o verificar, constataremos que, salvo raras excepções (comps. 1-7, 33-39, 45-51 e 57-63), todas as frases de *Danse du voile* compreendem exactamente cinco compassos. E se referirmos que também a secção central da peça se inscreve no compasso quinário, aqui num andamento moderado ³⁴, concluiremos que neste trecho

o compositor parece apostado em estruturar o discurso musical segundo o algarismo 5. Dos conjuntos de cinco colcheias (na secção lateral) ou cinco semínimas (na secção intermédia) que constituem o compasso quinário, à criação sistemática de frases de cinco compassos, a intenção é demasiado óbvia para pretendemos que tal haja ocorrido inconscientemente. Mesmo as frases da coda que se segue à retomada da primeira secção contam indefectivamente cinco compassos.

Assim se efectiva “a firmeza rítmica e a frescura de inspiração” que nesta *Danse du voile* destacava a notícia da *Revue Musicale*. Francisco de Lacerda aposta aqui na fuga metódica à quadratura clássica, realizando determinadamente a prescrição de Verlaine: *Préfère l'Impair*. Entre outras; tais razões bastariam para explicar a apreciação que estas páginas mereceram ao júri da *Revue Musicale*, e decerto particularmente a Claude Debussy.

No perfil de compositor de Francisco de Lacerda conjugam-se harmoniosamente, como em todo o músico verdadeiramente dotado, os aspectos de intelecto, por um lado, e de riqueza afectiva, pelo outro. Que o não seduziam por si mesmas as questões teóricas da composição — nisso se distinguindo, por exemplo, de seu mestre Vincent d'Indy — é conclusão a que nos deve conduzir uma análise mesmo parcial da sua obra. Todavia, esta prova, também, que os dotes intelectuais de Francisco de Lacerda eram suficientemente largos para que os aspectos de consistência do discurso musical lhe não pudessem ser indiferentes.

Justificam-se estas considerações por determinadas características do trecho a que seguidamente nos vamos referir. Do ponto de vista da sua construção, *Dança lenta*

constitui indubitavelmente uma das peças mais elaboradas que ao piano destinou o músico açoriano. Escrita em 1910, o espólio do compositor conservou-nos dela, além de uma cópia não autógrafa, o manuscrito original, que na sua primeira página nos informa sobre a designação primitiva do trecho, *Revenantes — Danse lente*, posteriormente substituída na sua primeira parte pela de *Imagens mortas*.

Já referimos a importância que na obra da maturidade de Lacerda assume a exploração da modalidade. *Dança lenta* representa uma das mais significativas ilustrações desta característica, construindo-a o compositor sobre três modos diferentes, estabelecidos, como veremos, a partir da mesma tónica.

Consta a peça de quatro secções de dimensões aproximadas (entre os dezasseis e os vinte e quatro compassos), sendo a última repetição da primeira. Para as três secções (já que a derradeira parte do trecho constitui o *da capo* da secção inicial), escolheu o compositor modos diferentes, conservando como tónica a mesma nota — dó sustenido. A primeira inscreve-se no chamado modo eóleo, ou modo menor natural (em que os meios tons se encontram, como é sabido, do segundo para o terceiro e do quinto para o sexto graus); para a segunda secção, elegeu-se o modo frígio (com os meios tons do primeiro para o segundo e do quinto para o sexto graus), e para a terceira, o modo mixolídio (onde os meios tons se localizam do terceiro para o quarto e do sexto para o sétimo graus). Francisco de Lacerda parece, assim, comprar-se em explorar sistematicamente a modalidade, obtendo pela manutenção da mesma tónica (além da persistência motívica, que referiremos) a

homogeneidade da obra, e pela diferenciação modal a necessária diversidade tímbrica da mesma.

O motivo a partir do qual se constrói todo o trecho — elementarmente constituído por um único intervalo (terceira menor), no que julgamos ver traços de influência franckiana ³⁵ — e apresentado, isoladamente, a abrir a peça, sobre valores rítmicos diferentes (comps. 1-2).



Na segunda secção, o contorno melódico deste motivo assume aspecto ligeiramente diferente, pelo acréscimo duma nota de passagem, sem que noutras vozes deixemos de o escutar ainda sob a forma anterior (comps. 23-24).



Depois de breve clímax nos compassos finais da segunda secção, a terceira retoma um tom mais íntimo, sobre nova estrutura modal, afastando-se então o motivo

da sua forma melódica original. Esta terceira secção, de todas a mais longa (vinte e quatro compassos), regressa cedo ao vigor da precedente, para progressivamente nos reconduzir a uma atmosfera mais contida. Abandonamos aqui, por momentos, o apoio da tónica (comps. 47-49), preparando-se nos compassos seguintes o regresso a ela, com o reaparecimento da passagem inicial.

A riqueza harmónica de *Dança lenta* constitui certamente uma das suas características mais relevantes. As suas dimensões, numa época em que Francisco de Lacerda tendia já a concentrar cada vez mais as suas formas de expressão, conferem-lhe igualmente algum destaque. Nela o miniaturista parece, por uma única vez no conjunto da sua obra para piano posterior a 1902, envia esforços para aproximar-se das grandes realizações pianísticas dos seus contemporâneos Debussy e Ravel, que perfeitamente conhecia. Todavia, é noutras páginas pianísticas como as de *Au clair de lune* ou de muitos trechos das *Trente-six histoires* que o compositor português melhor assumirá as aquisições mais características do impressionismo musical.

*
* *

Dança lenta foi escrita provavelmente em Montreux, onde Francisco de Lacerda se encontrava a residir em 1910. Até 1922 — ano em que será escrita e publicada em *Contemporânea* a sua obra para piano cuja data conhecemos logo a seguir à de *Dança lenta* — a vida do nosso músico conhecerá transformações profundas. Do brilho das salas de concerto europeias, Lacerda passará a

cerca de sete anos de obscuridade nos Açores, fixando-se finalmente na capital portuguesa em 1921.

Dança lenta testemunha, pois, na biografia de Francisco de Lacerda, do seu período de maior glória. Com efeito, os anos de Montreux (1908-1912), à frente da orquestra do Kursaal, e os meses (temporada de 1912/13) em que dirigiu a orquestra da Association Artistique de Marseille marcam o apogeu da sua carreira como maestro. Se é verdade que mais tarde, nos anos Vinte, volta a dirigir por uma ou outra vez fora do País, não o faz como director titular mas como artista convidado.

Vemo-lo, neste período da sua vida, conviver de novo com grandes nomes da música europeia. Depois de ter perdido o contacto com Debussy por volta de 1908, ao que sabemos, o músico português é admitido na intimidade de Henri Duparc, conhece e ganha a amizade e a admiração de Ernest Ansermet. Segundo testemunho da filha deste último em livro recentemente publicado ³⁶, o destino do futuro maestro cruzou-se com o de Francisco de Lacerda graças a uma estada de verão em casa de Louis de Coppet, em Thoun.

Em 1905, meu pai tinha sido contratado como explicador dos dois filhos de Coppet que durante a época escolar frequentavam a sua classe no Colégio de Lausanne.

Ansermet foi efectivamente subjugado por Lacerda, pelos seus conhecimentos musicais como pelo seu encanto e pela distinção da sua personalidade. Este português dos Açores tinha uma graça indolente, quase lânguida.

— Ele poderia ter sido, dizia meu pai, um compositor genial, mas era incapaz de esforços aturados. Lacerda desejava instalar-se na Suíça por razões de saúde, e graças

a um tio de minha mãe, *persona grata* desta pequena cidade, pôde obter, por intermédio de meu pai, o lugar de chefe de orquestra do Kursaal de Montreux.

Sob a influência de Lacerda, Ansermet passou a interessar-se progressivamente pela direcção de orquestra, e a 15 de Março de 1910 dirige o seu primeiro concerto sinfónico na Maison du Peuple, em Lausanne. Com efeito, Lausanne dispôs duma orquestra sinfónica que durou até à guerra, em 1914.

Depois, Ansermet é frequentemente chamado a substituir Lacerda, cuja saúde é muito frágil. Este último cai gravemente doente em 1911 e, depois de haver solicitado a sua substituição em numerosos concertos; Ansermet sucede-lhe como director regular no Kursaal de Montreux, entrando em funções em Julho de 1912”.

O testemunho de Anne Ansermet vem confirmar o que sempre suspeitáramos, e que apenas um ou outro documento incluído no espólio do compositor parecia confirmar, isto é, que só poderosas razões de falta de saúde obrigaram Francisco de Lacerda a interromper uma carreira que se encaminhava para o zénite, regressando à modorra infrutuosa da ilha natal.

Profundo contraste, com efeito, separa os tempos de glória em que Lacerda conduziu os maiores solistas do seu tempo, como Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Eugène Ysaye e Marguerite Long, e a vida de inactividade que até 1921 ele fará nos Açores. Liberto de preocupações materiais — que, mesmo em Montreux ³⁷ e Marselha, jamais o haviam abandonado — pela fortuna herdada, por via de seu pai, recentemente falecido, de seu irmão José, Lacerda repousa na sua casa da Urzelina, entregando-se à caça e à pesca. Escreve pouca música, e muita dela com finalidade religiosa e de cunho popular,

para a “capela” que ele próprio organiza e com a qual participa nas manifestações religiosas da comunidade local ³⁸.

Em 1921 o compositor desfaz-se de parte dos seus bens em S. Jorge, e fixa residência em Lisboa. Na decisão devem ter pesado a melhoria do seu estado de saúde, a reafirmação de que no enclaustramento açoriano não poderia permanecer o resto dos seus dias sem se mutilar, a vontade de empreender realizações que sabia estarem-lhe vedadas nas Ilhas, uma situação financeira finalmente resolvida, convites que, desde 1904, de Lisboa lhe vinham sendo dirigidos para retomar a actividade de chefe de orquestra, assim como o desejo de regressar ao lugar de professor no Conservatório, que afinal conservava, visto dele se não haver demitido desde 1895.

Uma vez na capital e, por razões ainda não esclarecidas, não tendo conseguido obter aquele último desiderato, Lacerda penetra rapidamente no meio sócio-cultural lisboeta, relacionando-se com figuras nele dominantes e intervindo activamente na dinamização musical da cidade. Assim, cria logo em 1922, à semelhança do que fizera em Paris em 1905, “Uma Hora de Arte”, série de realizações que incluía recitais de música de câmara, declamação de poesia e conferências, e que se prolongaria por muitas centenas de sessões, mesmo para além da morte do seu fundador.

No ano seguinte concebe a “Pró-Arte”, instituição caracterizada por um projecto de coexistência das diferentes artes e de diversas manifestações do espírito, para o que conta com a colaboração de Malheiro Dias (secção de Letras), de Teixeira Lopes (Artes Plásticas), e de Eduardo Brasão (Teatro), entre outros dos nomes maiores da cultura portuguesa coeva.

A “Pró-Arte” é também o quadro institucional dentro do qual Francisco de Lacerda funda a orquestra sinfónica Filarmonia de Lisboa, de existência efémera infelizmente. A extinção da Filarmonia de Lisboa deve ter significado muito para o chefe de orquestra, mesmo que inicialmente nela não tenha visto o fim do seu sonho de em Lisboa contar com a sua orquestra. A explicação corrente para o fim do agrupamento foi encontrada na cabala movida por empresário de um acanhado meio musical como o da Lisboa da época, onde a irrupção de uma personalidade dinâmica e de um maestro cotado como Lacerda vinha naturalmente colidir com interesses estabelecidos, sabemos agora, porém, que, a juntar àquele factor, a ele ligados certamente, contribuíram também para o fim de um promissor organismo artístico os desentendimentos entre o seu principal responsável e os cerca de oitenta músicos que o compunham.

Se neste último troço da sua vida, que poderíamos designar como “segundo período de Lisboa”, Francisco de Lacerda não consegue retomar com o vigor dos tempos de Montreux e de Marselha a carreira de chefe de orquestra, é esta a época de mais vultuosas realizações como compositor. Já no ano de 1922, como sabemos, escreve a maior parte dos trechos das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d’un artiste*, e a partir de meados de década de Vinte surgem as *Trovas* e o poema sinfónico *Almouro!*, entre outras obras para orquestra.

Nos últimos seis anos da sua vida Francisco de Lacerda vê-se coagido, por doença que não perdoa, a reduzir a sua actividade à prospecção folclórica (na Madeira e no Algarve), preparando então a edição do seu *Cancioneiro musical português*. E a morte bate à porta do n.º 27 da Rua Bernardim Ribeiro, em Lisboa, a 18 de Junho de 1934 ³⁹.

Escrita, segundo o manuscrito autógrafo, a 5 de Novembro de 1922, *Para o túmulo de Afonso de Bragança* data, pois, do mesmo ano que assistiu à criação da maior parte dos trechos das *Trente-six histoires*. Dois dias antes precisamente falecera em Lisboa, com vinte e três anos apenas, o jornalista Afonso de Bragança, que o sidonismo guindara a director do *Jornal da Tarde* e da *Situação*, mas que já antes, na cidade de origem (Porto) e na capital, vinha chamando atenções para a agilidade da sua pena. É o amigo prematuramente desaparecido que o trecho de Francisco de Lacerda, publicado no n.º 5 de *Contemporânea* (Novembro de 1922), pretende homenagear.

Talvez mais ainda do que em muitas das peças das *Trente-six histoires*, Lacerda concentra aqui maximamente a sua expressão. Conta este trecho apenas vinte compassos quaternários, em que é desenvolvida — se a este termo nos é lícito recorrer — uma pequena célula musical que no manuscrito original o músico reduziu, à margem da composição, a breve célula melódica de três notas apenas ⁴⁰.



Apesar do seu miniaturismo, esta peça não deixa de suscitar interesse, em particular no que ao domínio da harmonia diz respeito. A realização harmónica que o compositor confere ao baixo acima reproduzido é a seguinte (comps. 1-3).



Pode dizer-se que nesta ideia musical se consubstancia *Para o túmulo de Afonso de Bragança*. Bem significativamente, o movimento geral da estrutura sonora, que já se inicia próximo da região grave do teclado,  descendente. Os compassos 6-12 reproduzem, uma terceira maior abaixo, os seis compassos anteriores. Segue-se um breve motivo que, pela estrutura melódica como pela indicação dinâmica que lhe  atribuída (nas meias tintas que dominam o trecho, s aqui surgem as indicações de *forte* e de *fortíssimo*), assume carácter francamente afirmativo (comps. 13-15).



A peça encerra com a repetição, uma oitava abaixo, dos compassos iniciais. Francisco de Lacerda consegue aqui, mau grado as reduzidas dimenses do trecho, introduzir-nos numa atmosfera adequada às sugestes do título. A progressão gravemente cadenciada dos acordes,

apoiada pelas oitavas do baixo, o movimento descendente da estrutura sonora, a natureza contida da expressão geral do trecho, corporizam perfeitamente a intenção de fúnebre homenagem ao amigo precocemente derrubado pela mesma enfermidade que anos depois atingiria o próprio compositor.

Além de *Para o túmulo de Afonso de Bragança* e dos trechos das *Trente-six histoires* escritos em 1922 (devendo supôr-se que nalguns destes trabalhou depois daquele ano), não conhecemos outras peças de Francisco de Lacerda destinadas ao piano compostas entre a data definitiva da fixação em Lisboa e 1925. Nos meses de Abril e Maio deste ano o compositor escreve *Levantinas* — *Impressões de viagem* que, tanto pelo título escolhido como pelas suas características intrínsecas, somos levados a relacionar com a viagem que em 1925 ele empreende ao Próximo Oriente.

A lista manuscrita das obras de Lacerda, a que noutros momentos já recorremos, informa-nos que *Levantinas* inclui cinco trechos para piano; porém, no espólio do compositor fomos encontrar sob aquela designação apenas três peças, num manuscrito que compreende seis páginas de música, além de um frontispício com o título da obra, a assinatura do autor e a data da composição. Assim, podemos considerar esta obra como um tríptico, cujas partes são assim designadas: *Na Acrópole* — *Dança grega*, *Dos minaretes de Suleiman-Djami* e *Ao crepúsculo* — *No cemitério de Eyoub*. Mesmo que viéssemos a descobrir outras peças escritas por Lacerda para a colectânea, tal não impediria de verificarmos a unidade do conjunto, onde o tipo de escrita dos números extremos, marcados pela compassada gravidade dos acordes, contrasta com a leveza do trecho intermédio.

Salientemos o modo de construção do trilo com que abre na mão direita a primeira peça, é a definição harmónica que lhe é conferida pelas quintas confiadas à mão esquerda (comp. 1).



No *Moderato* que se segue a este *Deciso* inicial, Lacerda entrega-se como em *Aux noces des paons*, das *Trente-six histoires*, ou em *Dança fúnebre* — à exploração do modo menor natural, evidenciado pela total ausência de acidentes (com a excepção, compreensível, do ré sustenido do trilo reproduzido). Notem-se ainda o pendor contrapontístico da escrita (que caracteriza igualmente as duas peças acima referidas) e o uso sistemático dos acordes de sétima (maior ou menor, consoante o grau da escala a partir do qual se efectivam), empregados paralelamente na secção seguinte, *Un poco più animato* (comes 14-15).



Ao contrário da anterior, onde domina a preocupação contrapontística, nesta secção prevalece um tipo de escrita vertical. São também reveladores da determinação com que Lacerda se propõe explorar aqui o modo menor natural os compassos que nesta secção intermédia têm função cadencial (comps. 17 e 23).

Ao reproduzir uma quarta acima, no compasso 23, o elemento harmónico do compasso 17, o compositor não altera o si descendente (pela indicação de bemol), o que, além de revelar empenho no uso sistemático da modalidade, como acabamos de frisar, trai o gosto da acidez harmónica introduzida pela sétima maior.

De acordo como o princípio de simetria que enforma o esquema ABA, o primeiro número de *Levantinas* encerra com o retorno do *Moderato*, devidamente precedido pelo trilo que preenche os três compassos iniciais.

Se nesta *Dança grega* a sugestão exótica é servida pelo recurso à modalidade, na peça seguinte, *Dos minaretes de Suleiman-Djami*, recorre-se para o mesmo fim a factores tímbricos e rítmicos sobretudo. Com efeito, a peça abre no registo agudo utilizando, no que respeita à harmonia, a quinta vazia e a oitava, e insistindo, ao nível do ritmo, na alternância da divisão binária e ternária do tempo (comps. 1-2).



A intenção de sugerir culturas extra-europeias determina igualmente o contorno do único elemento temático que aqui se nos depara, e do qual o compositor dá preferência nítida ao último compasso, repetindo-o ao longo da peça, sempre com as mesmas notas, se bem que a alturas diferentes. (Doutro modo, também este trecho, como o anterior, se caracteriza pela recusa da modulação — comps. 7-8).



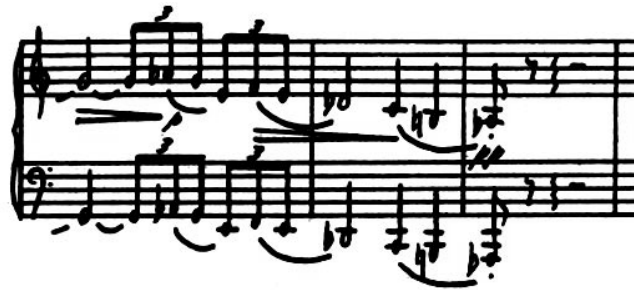
Este último compasso pode relacionar-se com o seguinte motivo, em que ressalta, para além da alteração rítmica resultante da transformação do compasso binário composto no compasso ternário simples, a segunda aumentada, sempre ao serviço da sugestão exótica (comp. 12).



Ao crepúsculo — No cemitério de Eyoub, com características que de algum modo o aparentam ao primeiro número da colectânea, vem estabelecer simetria

no conjunto. Tal como em *Na Acrópole*, aqui o andamento é calmo e a harmonia mais densa que no número intermédio.

Depois dos largos acordes iniciais, uma passagem *recitando* vem aligeirar o discurso musical. Note-se de novo, no seguinte motivo, a presença obsidiante da segunda aumentada, cujo efeito é acrescido pelo recurso, no compasso 21, à terceira diminuta (comps. 20-23).



À estrutura tonal do trecho não obsta o uso acintoso dos acordes aumentados, particularmente o seguinte, que repetidas vezes (comps. 7, 15, 16, 29, 30, 31, 33) ocorre ao longo da peça.



Nuns casos pode este acorde entender-se como resultado da substituição da quinta pelo seu ornato à segunda menor superior (como se verifica nos compassos 7, 15, 16 e 29), acabando este por resolver para a nota real

(sol). É óbvio, todavia, que Lacerda o emprega por si mesmo, pelo seu valor tímbrico, e não como ocasional consequência do uso de um ornato. Este último trecho de *Levantinas* fornece-nos, aliás, exemplos significativos da utilização dos acordes aumentados, no caso seguinte aliados à movimentação cromática contrária das linhas extremas da estrutura musical (comps. 29-31).



Saliente-se ainda na passagem acima transcrita, a liberdade com que o compositor, ao abrigo do movimento contrário das mãos, emprega notas do mesmo nome com acidentes diferentes (ré sustenido e ré bemol, no compasso 30), ou o mesmo som (dentro do sistema temperado, é claro) escrito de duas formas diferentes (mi bemol e ré sustenido, no compasso 33).

Ao crepúsculo — *No cemitério de Eyoub* foi pelo compositor orquestrada alguns meses após a composição da versão para piano. Assim nasceu *Almourôl*, que azares da história recente da interpretação musical entre nós tornariam no mais conhecido trecho sinfónico de Francisco de Lacerda. Não se justificando, em páginas dedicadas à obra pianística do músico açoriano, a análise deste prodigioso trabalho de orquestração, em que

ressalta a larga experiência do chefe de orquestra, limitamo-nos a alertar para a significativa alteração de título que de uma a outra versão se verifica: abandonado o exotismo cosmopolita do primeiro, a mesma estrutura musical é submetida às conotações nacionalistas do segundo. Outro exemplo fecundo das questões atinentes a semântica musical que no último capítulo deste estudo aduzimos.

*
* *

A encerrar estas páginas dedicadas ao conjunto das obras para piano que, à excepção das *Trente-six histoires*, objecto da nossa reflexão no capítulo seguinte, correspondem à maturidade artística de Francisco de Lacerda, referir-nos-emos a alguns títulos cuja data de composição ignoramos. Salvaguardada a margem de incerteza que necessariamente subsistirá, apresentá-los-emos geralmente na ordem cronológica provável.

Au clair de lune — Sarabande, que consideramos uma das obras pianísticas de Lacerda mais conseguidas, situa-se neste número. Julgamos que a data da sua composição se aproxima da de *Danse du voile*, apoiando-nos para tal na análise caligráfica e no facto, pouco seguro, de no frontispício do rascunho primitivo ela ter sido designada como op. 4. Da observação dos dois manuscritos autógrafos (além do rascunho referido, onde anotações do compositor traíem uma intenção orquestral para esta peça, chegou até nós uma cópia subsequente) mais não pode inferir-se quanto à sua inserção cronológica.

Desde o primeiro destes manuscritos, *Au Clair de lune* apresenta como epígrafe os seguintes versos de Verlaine:

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

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

Ao poeta maldito se acolhe o músico português na busca de inspiração para esta página pianística. Não havendo chegado a pôr em música nenhum texto de Verlaine — ao contrário dos contemporâneos Fauré e Debussy — Francisco de Lacerda conhecia, decerto parcialmente, a obra do poeta francês.

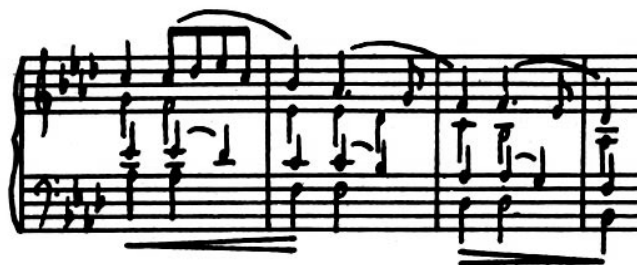
Não fazendo sentido, obviamente, interrogarmo-nos se o compositor consegue aqui a correspondência musical do poema escolhido, a audição e a análise da primeira parte da peça confirmarão estarmos na presença de mais um produto das atitudes revivalistas a que não escapam os compositores impressionistas. As indicações para o intérprete, ao cimo da partitura, são significativas deste facto. No rascunho Lacerda escreveu: “Quasi una sarabanda/ Capricieux — très doux, simple et monotone”; na cópia, optou pelo seguinte: “Assez lent (d'une allure maniérée, inactuelle — un peu mécanique)”.

Não basta atentarmos no propósito revivalista que estas indicações supõem — o gosto de sugestão, porventura pouco conseguido, da dança antiga; para as entendermos no seu verdadeiro alcance, devemos reportar-nos a toda uma atmosfera que se situa já nos antípodas da expressividade romântica. A confirmar-se,

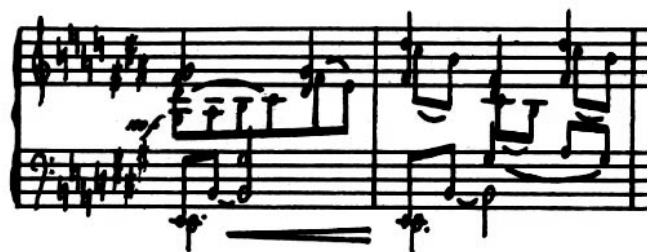
como esperamos, que este trecho date de meados da primeira década do século, ele nos fornecerá mais uma confirmação de que o seu autor superara efectivamente o epigonismo romântico que acusam os trabalhos analisados nos nosso primeiro capítulo. A expressão aqui pretendida é outra que não a da mobilidade do *rubato* oitocentista, expressão que, sem pretender-se vazia de conteúdo afectivo, se quer porém contida, medida, como se numa impossível objectividade desejasse efectivamente diluir-se.

São óbvias as consequências de tal orientação, ao nível interpretativo. “*manièrée, inactuelle — un peu mécanique*”, a execução desta peça deverá guardar-se de um excessivo envolvimento afectivo do intérprete.

Au clair de lune divide-se em três secções, das quais a última reproduz a primeira. Esta secção lateral caracteriza-se por um sábio encadeamento dos acordes, sobre os quais se escuta quase incharacterística melodia. As notas estranhas aos mesmos, arcaicamente preparadas e resolvidas uma vez, entendidas como notas de passagem, outras, emprestam sabor aos aglomerados harmónicos (comps. 4-7).



Depois da cadência, o compositor opera a passagem à secção central da peça (comps. 24-27). Esta, em zona tonal muito afastada da anterior, contrasta com ela também do ponto de vista harmónico, revelando um Lacerda empenhado já não em sugerir arcaísmos, mas em fazer suas as aquisições da linguagem musical do seu tempo. Notável, sem dúvida, o modo como o consegue, traindo esta página, com efeito, alguém que na perfeição domina as aquisições harmónicas do impressionismo musical (comps. 28-29).



Saliente-se, na passagem acima transcrita, o recurso acintoso ao choque de segundas maiores e menores; o facto de a “dissonância” ser resolvida pela segunda colcheia do tempo não invalida a afirmação de que é o efeito tímbrico do choque de segunda que por si mesmo se procura.

O acorde da dominante (se, atendendo à armação da clave, nos considerarmos na tonalidade de lá maior, o que só deve ser aceite cuidadosamente) é guarnecido da nona, além da sétima, persistindo-se neste tipo de aglomerado harmónico ao longo de cinco compassos. Ele surge na mais evidente verticalidade no compasso 32, dando origem a novo motivo, repetido logo depois a diferentes alturas, como em Ravel ou Debussy — longe do respeito

pelas tradicionais regras de encadeamento dos acordes, pelo puro valor tímbrico dos mesmos (comps. 32-33).



Depois da repetição de toda a passagem anterior uma quinta acima, o regresso da primeira secção é preparado do seguinte modo (comps. 43-48).



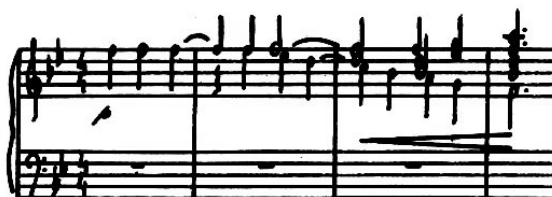
Com imperceptíveis alterações de escrita nos compassos 63-67, a primeira secção é retomada na íntegra, sendo-lhe acrescentada apenas, nos últimos seis

compassos, a indicação de *poco a poco rall*, que compreensivelmente são surge na primeira parte.

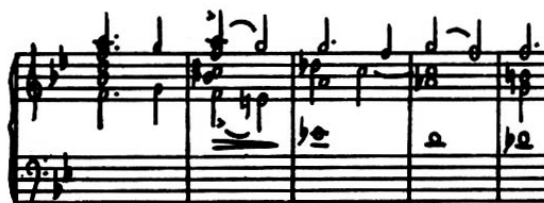
Au clair de lune — Sarabande de Francisco de Lacerda não pode ombrear com as peças homónimas de Debussy, nem nelas parece de algum modo inspirar-se, o que é abonatório da sinceridade artística do músico português. *Clair de lune* de Claude Debussy, terceiro número da sua *Suite bergamasque*, foi composta em 1890. Quanto à *Sarabande* que constitui o segundo andamento da suite *Pour le piano*, data de 1901. O trecho de Lacerda, não datado, como vimos, é-lhe posterior de alguns anos. Que o seu autor conhecia ambas as obras de Debussy é fácil de admitir, podendo igualmente presumir-se que terá escutado a suite *Pour le piano* quando da sua estreia por Ricardo Vires na Société Nationale de Musique, em Paris, a 11 de Janeiro de 1902 (tal como, no mesmo ano, parece haver assistido a uma das primeiras récitas de *Pelléas e Melisande*, tendo conservado sempre um exemplar do respectivo programa).

Inclui a produção pianística de Francisco de Lacerda um pequeno trecho de título idêntico ao anterior — *Clair de lune*. De dimensões mais reduzidas que aquele, desconhecemos-lhe igualmente a data da composição, que suspeitamos posterior a 1913. Os trinta e sete compassos quaternários que a compõem chegaram até nós numa única folha, preservada no espólio do compositor. Apesar da ausência de correcções, parecem-nos tratar-se do original em que Lacerda imediatamente fixou a sua inspiração, não tendo chegado a efectuar cópias posteriores. Embora não assinada, estamos perante uma página autógrafa, como atesta a análise caligráfica.

A singeleza de concepção que a caracteriza não obsta ao relativo interesse que desperta. Note-se como do único som inicial se passa à acumulação harmónica posterior (comps. 1-3),



gerando a estrutura sonora dos compassos seguintes. Quanta mestria manifesta no encadeamento destes acordes, mais tarde repetidos nos compassos 21-27 (comps. 410)!



Diferentemente da orientação descendente deste primeiro elemento temático (comps: 1-11), o segundo (comps. 12-14)



recorre simultaneamente ao movimento descendente e ascendente, a partir do apoio constante da pedal da dominante, sobre a qual se erguem os harpejos que constituem a fórmula de acompanhamento. Repetida a primeira ideia, o que se segue é uma transformação, sobre valores mais longos, da segunda (comps. 28-32). Esta persiste na pedal da dominante, vindo a estrutura harmónica repousar no acorde da tónica apenas nos últimos compassos do trecho.

As características harmónicas deste trecho, mormente a referida insistência na harmonia da dominante, têm a ver certamente com o desígnio do compositor de ao ouvinte comunicar uma impressão de etérea suspensão — como se no seio da noite tranquila (primeiro elemento temático) se erguesse um longínquo coro a três vozes (segundo tema) ⁴¹, que depois é reabsorvido pelo silêncio da noite.

No conjunto das peças para piano de Francisco de Lacerda sobre as quais não possuímos dados que nos permitam uma inserção cronológica segura *Dois valsas* pontificam como o trabalho de maiores dimensões, subsistindo sob a forma de um rascunho primitivo constituído por seis páginas de texto musical profusamente rasuradas: Ao cimo da primeira, mal consegue ler-se o título original, inutilizado pelo compositor: *Valsas cómicas e sentimentais* ⁴².

A obra pianística de Ravel em que a designação inequivocamente se inspira — *Valsas nobres e sentimentais* — foi estreada em Paris em 1911 ⁴³; a do compositor português não deve anteceder aquele ano, parecendo-nos também menos provável que tenha sido composta na Urzelina ou, mais tarde, em Lisboa. Supomos, de facto,

que datará do último ano de Montreux ou dos meses passados em Marselha.

Perpassa de algum modo nestas páginas a carreira de chefe de orquestra do seu autor; Não podemos deixar de associa-las a determinadas circunstâncias em que a música — noutros casos forma superior de comunicação de homem a homem, e objecto de atenção exclusiva — é mero pretexto para convívio ameno. De La Baule a Montreux, Lacerda foi levado, por imposição contractual, a corresponder a solicitações desta natureza, fornecendo música às tardes de ócio de uma burguesia descontraída. A boa sociedade de antes de 1914 continuava a ser á das frívolas. valsas que músicos mais exigentes, incapazes de as fazerem suas, musicalmente retratavam, escrevendo ainda ao ritmo que as caracteriza ⁴⁴.

Em Montreux, depois de 1912, Ansermet prosseguiu esta tarefa de Lacerda, que não podia empenhar um director de orquestra como os concertos sinfónicos das quintas-feiras no Kursaal. Conta Anne Ansermet ⁴⁵: “A Montreux de antes da guerra era extremamente brilhante, ali usufruindo, preguiçosa, de lazer tranquilo toda uma sociedade internacional, no quadro do lago e dos Pré-Alpes, dos jardins e passeios dispostos para seu prazer. Revejo, nas áleas do parque, os cavalheiros de colarinho alto, jaquetão preto e chapéu de palha, as damas elegantes que nas inúmeras sombrinhas prolongavam o gesto grácil, recobertas de rendas e de peles e, sobre a cabeça, incríveis chapéus eriçados de laços e de pássaros. A *Belle Époque* precisamente!

No espírito dos senhores da Comissão do Kursaal, uma das finalidades dos concertos à tarde era levar este público selecto a consumir maximamente.

À distância, a ideia de fazer música por entre a tagarelice e o tilintar das chávenas de chá parece-me abominável. Havia felizmente verdadeiros concertos duas vezes por semana, se bem que a sala onde decorriam abrisse para o salão de chá”.

O título primitivo destas *Duas valsas* trai, de novo, um projecto mais vasto do que o compositor efectivamente realizou. À semelhança da obra quase homónima de Ravel, Lacerda concebeu decerto este trabalho como uma sequência de valsas de que apenas duas chegaram a ser escritas.

Numa época em que o compositor tendia a exprimir-se preferencialmente pela modalidade, elas conservam uma orientação tonal. Trata-se porém — tal como deverá esperar-se — de uma tonalidade como a podia conceber um criador musical já tocado pelas aquisições harmónicas impressionistas. A breve análise que de ambos os trechos empreenderemos evidenciá-lo-á.

A frase introdutória da primeira valsa contou dimensões ligeiramente maiores numa versão inicial, que reproduzimos.



O primeiro tema surge logo ao terceiro compasso, no impulso característico do ritmo da valsa, conduzindo-nos à harmonia da dominante (comps. 1-4),



a partir da qual se expande a seguinte sequência de acordes (comps. 5-80):



À repetição dos compassos iniciais segue-se uma passagem com função modulatória, em que salientaremos, como em *Levantinas*, o aparecimento do mesmo som expresso por notas diferentes (lá sustenido e si bemol, no compasso 14, e dó sustenido e ré bemol, no compasso 160. Somos levados, assim, ao tom de lá maior, em que é exposta uma segunda ideia (comps. 23-25).



O discurso musical persiste nesta ideia e em tons próximos do de lá maior, preparando-se depois o regresso à tonalidade básica da peça. Chamamos a atenção, agora, para a liberdade com que o compositor, a coberto do movimento independente das vozes, emprega uma nota do mesmo nome (dó) simultaneamente nas formas natural e alterada (comps. 51-54).



Encontramos neste trecho outro exemplo significativo da livre condução das vozes. Atente-se, no último acorde do compasso 78, na presença do mi bemol, nota que lhe é alheia, e se explica apenas pela descida cromática do baixo (comps. 77-79).



Ligeiramente mais longa, a segunda valsa mantém da primeira a opção tonal e idêntica estrutura ternária. Um primeiro tema é exposto na tonalidade principal da obra (comps. 1-6),



enquanto o segundo é, mais tarde, enunciado em dó maior (comps. 36-39).



A analogia desta ideia com a anterior é óbvia, evidenciando a unidade do trecho. Como na primeira valsa, somos reconduzidos, de seguida, à tonalidade de si bemol maior, em que voltamos a escutar, no retorno do *Assai lento* inicial, agora indicado como *Molto tranquilo*, o primeiro tema.

O espólio de Francisco de Lacerda preservou-nos ainda alguns trechos breves para piano, não datados, dos quais salientaremos: *Dança fúnebre*, *Par la brume....* *Chant de la montagne*, *Chant du feu* e *Chanson triste*. Além destes, que nos parecem apresentar maior qualidade musical, encontramos, entre o que de completo nos legou o músico açoriano no domínio pianístico, alguns apontamentos como *Douce clarté d'un jour nouveau*, *Les rivières s'en vont toujours du côté de la mer*, *Chanson de la route* e dois pequenos trechos sem título que designaremos pela indicação do andamento: *Con moto* e *Andante melancolico*. Trata-se de despretençiosas anotações musicais, em nossa opinião menos conseguidas do que aquelas que acima destacámos.

Em *Dança fúnebre* vemos o compositor empenhado novamente em desbravar as potencialidades do modo menor natural, visível na completa ausência de acidentes que caracteriza o trecho. Ao modalismo este associa uma predominante orientação contrapontística, construindo-se a partir de vários motivos (comps. 1-2).



Par la Brume... revela-nos, na exiguidade dos seus dezasseis compassos, o requintado harmonista que foi Francisco de Lacerda. Destinado, segundo nota do

compositor, a instrumentos de corda “com sordina”, chegou até nós nas duas pautas da escrita para piano. Uma única ideia musical aqui se desdobra ao fluir do compasso que ora é o ternário simples, ora o binário composto. Breve, a neblina impressionista em que nos faz penetrar, como que em transfiguração, mais esta miniatura do músico açoriano, se extingue no acorde da tônica (comps. 1-3).



É diferente a atmosfera de *Chant de la montagne*, outro pequeno trecho de riquíssimas sugestões musicais. Fresca, a harmonia nasce parcialmente da melodia, procedimento caro a Lacerda, como atestam, nas *Trente-six histoires*, passagens de *Quand les bêtes ont froid*, *Oraison dominicale des castors*, *Chant et danse nuptiale des morses* e *Bénédiction* (comps. 1-2).



Em *Chant du feu*, como em *Par la brume...*, assistimos a alterações de compasso infrequentes na obra de Lacerda. Construído sobre um único motivo, o que parece conferir-lhe um certo ar de breve prelúdio, é este trecho mais um exemplo das realizações tonais de Lacerda na maturidade (comps. 1-3).



Finalmente, *Chanson triste* fornece-nos outra prova da extraordinária capacidade do compositor para, através de meios extremamente reduzidos, nos transmitir aquilo que pretende. Fazendo jus ao título, esses meios são aqui os da pura melodia. Só numa segunda parte da peça a estrutura sonora ganha alguma densidade harmónica (comps. 1-7).



E do intervalo de quinta de que timidamente se eleva, o canto estende-se, dolente, pelos domínios da conformada melancolia que profundamente marcou os últimos anos da existência de Francisco de Lacerda.

III / EM TORNO DAS TRENTE-SIX
*HISTOIRES POUR AMUSER
LES ENFANTS D'UN ARTISTE*

Au sortir des ivresses nocturnes du romantisme c'est la conscience ironique, sobre, démolée, qui se guérit de l'illusion et entreprend sa grande diète de dépuración et de désabusement.

V. Jankélévitch, *Le nocturne*, p. 172

As *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* ocupam lugar de relevo no conjunto da produção musical de Francisco de Lacerda, constituindo, nas suas dimensões como colectânea, a mais importante obra pianística do músico português. O facto é visível por si mesmo; confirmam-no ainda os sinais que nos deixou o compositor da importância por ele atribuída a este trabalho: projecto que Lacerda trouxe consigo por largas décadas, a ele regressou em diferentes momentos da sua vida, legando-nos várias cópias de muitos dos seus trechos.

Tal como a maior parte dos documentos de que dispomos para o estudo da vida e da obra de Lacerda,

também os manuscritos das *Trente-six histoires* se encontram depositados no Museu de Angra do Heroísmo (Ilha Terceira), cedidos à Região Autónoma dos Açores pelos herdeiros do compositor.

Num imenso acervo, onde manuscritos musicais se misturavam com manuscritos literários e outros documentos de natureza diversa, deparámos, no caso das *Trente-six histoires*, com relativa ordem, ao iniciarmos a organização e o estudo do espólio do músico português. Destacados dos demais manuscritos musicais, pudemos verificar que ali se encontravam, além de rascunhos e cópias devidos ao próprio autor, algumas da responsabilidade de outras mãos. Destas, identificámos a caligrafia mais frequente — como sendo a do filho do compositor, João de Lacerda, que a esta obra de seu pai dedicou particular atenção, não só recopiando bom número de trechos, como promovendo a sua audição ⁴⁶ e elaborando uma lista da quase totalidade das peças.

Este o ponto de partida para o estabelecimento do texto musical dos trinta e seis números como os publicamos no volume XLVIII da colecção “Portugaliae Musica” da Fundação Calouste Gulbenkian. A tarefa não deixou de revelar-se por vezes espinhosa, obrigando-nos a inevitáveis opções.

Francisco de Lacerda não só tencionava escrever trinta e seis trechos que reuniria em colectânea, como efectivamente chegou a atingir esse número, embora um ou outro não tenham sido terminados. É esta a conclusão a que somos conduzidos, depois de ajustados os elementos de um *puzzle* relativamente complexo. Vejamos.

Escritos os primeiros em Paris em 1902, outros na Suíça em 1907, e a maior parte deles em Lisboa em 1922,

desconhecemos quando ao compositor terá surgido a ideia de agrupar trinta e seis trechos sob uma designação comum, reunindo-os em colectânea. Do conjunto, a revista *Contemporânea* (n.º 3, Julho de 1922) publicou, em reprodução do manuscrito do compositor, *Le ramier blessé*, *L'oie-branche-grasse sentimentale* e *Le coq et son ombre*. Anos mais tarde, em Maio de 1931, a revista da Associação Académica do Conservatório Nacional, *De Música*, incluía nas suas páginas ainda dois trechos da colectânea: *Oraison dominicale des castors* e *Les oiseaux qui s'en vont pour toujours*. Estes são definidos naquela edição como “Extrait des Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste”. Também as peças publicadas em *Contemporânea* haviam sido precedidas de um frontispício, decerto esboçado pelo próprio compositor, o qual inclui o título da colectânea — do que concluímos que já em 1922, pelo menos, o projecto adquirira, na mente do autor, o seu contorno definitivo.

Dada a inutilidade de relativamente a cada um dos trinta e seis números procedermos à descrição da situação em que os encontramos, julgamos de referir no mínimo que completos e copiados pelo próprio compositor deparámos apenas com vinte e duas peças. Tais são (na ordem adoptada para a nossa edição):

Les oiseaux qui s'en vont pour toujours (Paris, 1902)

Deux colombes au sommet de la tour (1922)

Le ramier blessé (1922)

L'oie-blanche-grasse sentimentale (1922)

Le coq et son ombre (1922)

Tourterelles (1922)

La levrette russe

Mon chien rêve (1922)

Anaclète, le simple

Quand les bêtes ont froid
Certain renard...
L'agneau égaré (1922)
La pieuvre
Oraison dominicale des castors (1902)
Complaintes de la chèvre (1922)
Le phoque jaloux
Le vieux loup gris
Le reveil de la marmotte
Chant et danse nuptiale des morses
Litanies pour les bêtes malades
La chanson des pingouins
Bénédiction — Dans le baptême des chenilles (1922).

Pelo facto de haverem chegado até nós na forma de cópias autografadas, estes trechos não podiam oferecer dificuldades de monta na tarefa de fixação do texto musical. Outros ainda, apesar de deles terem sido preservados apenas os rascunhos originais, de que num ou noutro caso o filho do compositor extraiu cópias, também não determinaram opções, dada a clareza que apresentavam. Encontram-se nesta situação os títulos seguintes:

Maître corbeau I, II
Mon chien et la lune (1922)
Le singe qui songe
Singes...
Le petit d'éléphant pleure
Le cerf blessé
Maman otarie endort son bébé

Apesar disso, não deixamos de lamentar que, pelo menos no caso dos manuscritos de *Maître corbeau*, onde se verifica a anotação “copié” que Francisco de Lacerda costumava sobrepor aos seus rascunhos depois de os passar a limpo, hajam desaparecido as cópias autógrafas. O mesmo se verifica no caso de *Le bouc ivre*, que ostenta aquela indicação, mas cuja cópia não chegou ao Museu de Angra do Heroísmo. Assim, somos forçados a incluir esta peça no grupo daquelas em que algumas dúvidas se levantam no que concerne ao estabelecimento do texto musical:

La pie volée
Deux coqs, une poule... et ce qui s'ensuit
Le canard qui a mangé des grenouilles
Le bouc ivre
Aux noces de paons.

São diferentes os problemas postos por cada um destes trechos. Em *La pie volée* é a inserção dos compassos 15-16 e 40-41 (da nossa edição) que é menos clara. *Deux coqs, une poule... et ce qui s'ensuit* parece o trecho mais problemático do conjunto; a habituação adquirida aos processos de escrita do compositor permitiu-nos obter o texto publicado, a partir de um único rascunho assaz impreciso.

No caso de *Le canard qui a mangé des grenouilles*, entendemos os últimos compassos diferentemente do filho do compositor que, não considerando que os mesmos se encontram inutilizados no manuscrito original, na sua cópia termina esta peça de modo obviamente insustentável.

No manuscrito de *Le bouc ivre* apenas uma indicação à margem nos suscitou dúvida. Há que admitir ainda a hipótese de o compositor, ao passar a limpo este trecho, haver procedido a alterações que na nossa edição não poderíamos, naturalmente, ter em conta.

Inclui o espólio de Francisco de Lacerda um manuscrito autógrafo cuja referência, nesta como que prestação de contas relativa a nossa edição das *Trente-six histoires*, não poderíamos omitir. Trata-se de uma lista de títulos para a colectânea, e reza o seguinte:

“Trente-six Histoires pour amuser les Enfants d’un Artiste

1. Le Phoque Jaloux
2. Maman Otarie endort son Bébé
3. Mon Chien et la Lune
4. Mon Chien rêve
5. Le reveil de la Marmotte
6. Complainte des Veaux-marins
7. Le ramier blessé
8. Les Oiseaux qui s’en vont pour toujours
9. La Chanson des Pingouins
10. L’Oie-blanche-Grasse Sentimentale
11. Oraison dominicale des Castors
12. Le Singe qui songe
13. La Pieuvre
14. Le Petit d’Éléphant pleure
15. Complaintes de la Chèvre
16. Le Vieux Loup Gris
17. L’Agneau égaré
18. Deux Colombes au sommet de la Tour
19. Le Coq et son Ombre
20. Tourterelles

21. Le Canard qui a mangé des Grenouilles
22. Prière des Loups
24. (sic!) L'Ours enchainé
25. Maman hippo-po-tame
26. Le Bouc Ivre
27. Aux Noces des Paons
28. Singes...
29. Certain Renard...
30. Trois Lapins
31. L'Angora de Debussy
32. L'Âne récalcitrant
33. Un autre Coq
34. Le Coucou indiscret
35. Le Levrier Russe
36. Pastorale

Histoires d'Hommes

Anaclète

La Bergère et le Loup”.

Este documento faz ressaltar certas evidências e suscita algumas questões. Constataremos, primeiro, a não coincidência com o conjunto de títulos por nós publicados. As designações *Prière des loups*, *Trois lapins*, *L'angora de Debussy*, *L'âne récalcitrant*, *Un autre coq* e *Le coucou indiscret* não chegaram a ser utilizados pelo compositor, que para o n.º 35 da lista acabou por preferir a forma feminina — *La levrette russe*. Com o título *Pastorale* conhecemos um apontamento musical, infelizmente incompleto (reproduzido na página seguinte). Notaremos ainda que na transição do n.º 22 ao

This image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff containing a half note and a quarter note, followed by a bass staff with a half note and a quarter note. The second system features a treble staff with a half note and a quarter note, and a bass staff with a half note and a quarter note. The third system shows a treble staff with a half note and a quarter note, and a bass staff with a half note and a quarter note. The fourth system contains a treble staff with a half note and a quarter note, and a bass staff with a half note and a quarter note. The fifth system has a treble staff with a half note and a quarter note, and a bass staff with a half note and a quarter note. The sixth system shows a treble staff with a half note and a quarter note, and a bass staff with a half note and a quarter note. The notation is written in a standard musical style, with notes and rests clearly visible on the staves.

n.º 24 o compositor cometeu lapso na numeração da lista, que na realidade integra trinta e cinco títulos e não trinta e seis.

Concluímos, assim, estarmos na presença de um elenco de títulos correspondendo a projectos do autor que em parte não chegaram a ser efectivados, ou o foram de forma diferente da inicialmente prevista.

Quanto às *Histoires d'hommes*, elas deveriam constituir, acrescentadas de outros títulos, uma segunda colectânea, independente das *Trente-six histoires*, protagonizadas por animais. Dos dois títulos indicados apenas foi realizado o primeiro, *Anacêto, le simple*, que encontrámos integrado, nas *Trente-six histoires*.

L'ours enchaîné; n.º 24 da lista de Francisco de Lacerda, foi iniciado pelo compositor, mas o facto de não ter sido concluído, inviabilizou a sua publicação ⁴⁷, o que, dadas as características harmónicas que exhibe (a persistência no choque de meios-tons na fórmula de acompanhamento) lamentamos. Entre as inúmeras folhas de esboços musicais do compositor deparámos com uma nota encimada pela designação *Deux lapins* (sob a palavra *Deux* pode perceber-se ainda, rasurado, *Trois...*), mas constatámos que se trata de um apontamento para a peça que afinal Lacerda designou de *Certain renard...*

Aproximando a lista de Francisco de Lacerda do índice dos trechos por nós publicados, verificámos ainda que, por um lado, aquela — inclui um título que não surge neste último, — *Complainte des veaux-marins* — e que, por outro, este compreende duas peças que não vemos referidas na primeira: *Bénédiction* — *Dans le Baptême des chenilles* e *Pour endormir le dragon rouge*.

Conhecemos um rascunho musical intitulado *Complaintes des veaux-marins*; trata-se, porém, de texto

musical que em cópia autógrafa posterior recebeu a designação de *Chant et danse nuptiale des morses*, evidentemente mais adequada ao conteúdo da música, que se assemelha a despretensiosa canção tradicional portuguesa.

Bénédiction chegou até nós numa página autógrafa, datada (1922) e assinada, juntamente com uma cópia de *Litanies pour les bêtes malades*; toda-via, ela foi, sem prejuízo da sua legibilidade, inutilizada pelo compositor. Significará isto que Lacerda terá resolvido eliminar do conjunto esta peça, de minúsculas dimensões efectivamente? Seja como for, resolvemos conservá-la, pela necessidade de mantermos o título da colectânea, o que, dada a impossibilidade de publicarmos *L'ours enchainé*, nos obrigou ainda a recorrer a um trecho que, seguramente, se não destinava às *Trente-six histoires*. Referimo-nos a *Pour endormir la dragon rouge*, com que resolvemos encerrar a colectânea.

De facto, não se integrava o manuscrito desta peça, profusamente decorado, com desenhos do autor, no conjunto dos manuscritos das *Trente-six histoires*, que no espólio encontramos reunidos, como dissemos. As dimensões deste trecho ultrapassam as de todos os números da colectânea, mas o seu espírito enquadra-se no conjunto, pela riqueza das sugestões literárias e musicais, e ainda pela sua inserção provável ⁴⁸ na cronologia da obra de Lacerda.

A lista do compositor a que nos vimos referindo pode entender-se ainda como um projecto de sequência para os vários trechos das *Trente-six histoires*. Não a conhecíamos quando procedemos à preparação da edição da obra; contudo, depois de a analisarmos, inclinamo-nos para que se trate, não de uma lista ordenada à maneira de

um índice, mas de um mero elenco de títulos, uns já realizados porventura, outros apenas projectados.

Assim, para a ordenação das *Trente-six histoires* continuamos preferindo as sugestões contidas no frontispício dos trechos publicados por Contemporânea, o qual, como afirmámos, deve ter sido concebido pelo próprio compositor. Todavia, aqui (“I — Oiseaux / II — Volailles / III — Chiens et Chats / IV — Singes et Hommes/ V — Autres Bêtes”) só podemos encontrar uma proposta de capítulos, por assim dizer, em que a colectânea se organizaria, cabendo-nos a tarefa de, dentro deles, estabelecer a sequência de títulos como preferíssemos. Optámos por organizá-los, na medida do possível, segundo um critério de proximidade de tonalidades e de alternância de andamentos vivos e moderados, sem tal significar que vejamos as *Trente-six histoires* como mais do que uma recolha de trechos musicais, considerando obrigatória a sua execução integral e inviáveis outros critérios de ordenação.

*
* *

Constitui nota digna de relevo o facto de um músico com a rigorosa formação escolar de Francisco de Lacerda acabar por assumir declaradamente uma linguagem musical que, ao lado do atonalismo, representa uma das principais tendências do seu tempo no domínio da arte dos sons. O esforçado aluno da Schola Cantorum, treinado nas severas contrafacções bachianas, nas suítes “dans le style ancien”, integra no seu vocabulário musical algumas das mais inovadoras técnicas da expressão musical contemporânea.

No âmbito da sua produção pianística, são em parte as *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* que mais cedo testemunham desta inflexão no percurso criador do nosso músico. Lamentamos desconhecer, para além dos trechos compostos em Paris em 1902, que peças terão sido escritas na Suíça em 1907. De qualquer modo, a análise de *Les oiseaux qui s'en vont pour toujours* mostra que já em 1902 o discípulo de Vincent d'Indy fizera sua a estética impressionista, tornando-se, cronologicamente, no primeiro compositor português representativo daquela corrente musical.

É sobretudo pelo contacto com orientações estéticas exteriores à Schola Cantorum que Lacerda comete esta inflexão no seu caminho. O convívio com criadores musicais como Eric Satie e, sobretudo, Claude Debussy, assim como a própria actividade de director de orquestra, que o obrigou à abordagem profunda de trabalhos de compositores contemporâneos ou de um passado recente, como os nacionalistas russos, pertencem sem dúvida ao conjunto de factores explicativos do que vimos referindo.

Devemos livrar-nos da ideia evidentemente esquemática de que na Schola Cantorum Francisco de Lacerda terá recebido um ensino marcado pelo conservadorismo e exclusivamente voltado para o culto de grandes mestres do passado como Palestrina e J. S. Bach. A veneração dos grandes nomes da história da música ocidental — particularmente dos dois referidos ⁴⁹, a que temos de juntar a importância atribuída ao canto gregoriano — constitui de facto um dos mais sólidos esteios da ideologia musical da Schola Cantorum; elas estão na origem, em França, do movimento de restauração da chamada música antiga, movimento que

em C. Bordes, A. Guilmant e V. d'Indy, mestres de Francisco de Lacerda, encontrou dos seus mais esforçados pioneiros.

Mas daí a esquecermos que outras linhas de força informaram a acção dos discípulos de César Franck vai um passo que não devemos dar. Há que salientar por exemplo, o papel pelos mesmos desempenhado no desenvolvimento, em França, da produção instrumental, o qual seria naturalmente influenciado pela tradição sinfónica de além-Reno. Seduzidos pelas realizações da escola clássica-romântica na Alemanha, particularmente as desse representante que então conquistava a Europa, Wagner, estes músicos — como décadas mais tarde em Portugal o próprio Francisco de Lacerda, ou Luís de Freitas Branco — têm consciência das diferenças culturais que implicava a fronteira renana, querendo-se de algum modo “latinos”, e à música, uma “arte do sul”.

Considerar que, pura e simplesmente, as tendências inovadoras se encontravam do lado de Debussy e as forças conservadoras do de Vincent d'Indy é ideia redutora que nas mentes dos sequazes de ambos se podem compreender, mas que hoje o historiador da música e o musicólogo não devem permitir-se — sem detrimento da consideração da extraordinária fecundidade das propostas debussistas. A atitude face ao passado é, num e noutro, diferente. Em Vincent d'Indy os interesses do professor que ele essencialmente foi, conferiram-lhe uma componente erudita que não encontraremos em Debussy. Deve-se-lhe em grande parte a introdução da perspectiva histórica no ensino da composição: a partir do seu magistério, aprender a compôr passou a incluir o estudo das obras dos grandes mestres do passado. Aspectos mais rígidos do seu perfil

ideológico, ligados ao seu entendimento do catolicismo, não devem fazer-nos esquecer tal facto.

Aliás, a Schola Cantorum surge inicialmente no panorama do ensino musical francês como séria alternativa a um Conservatório parisiense carecido de reformas profundas, que felizmente não tardaram a chegar para a primeira escola de música em França: teu director em 1903, Gabriel Fauré introduz como professores na napoleónica instituição Vincent d'Indy e Claude Debussy precisamente.

De qualquer modo, é inegável que as tendências de Lacerda na maturidade têm a ver sobretudo com autores e realizações que se situam à margem das orientações da Schola Cantorum. Poucas obras de Vincent d'Indy encontrámos representadas na sua biblioteca musical (e nenhuma autografada), enquanto abundam ali as de Claude Debussy, tanto no domínio orquestral como no da música para piano, ostentando muitas delas as mais lisonjeiras dedicatórias do compositor para o seu amigo português. Também alguns trabalhos orquestrais de Debussy foram interpretados por Lacerda ao longo da sua carreira como director de orquestra.

A actividade profissional de Lacerda constitui, como dissemos, outro factor que determina o perfil do nosso músico enquanto compositor. Assim, o influxo de Mussorgsky em Francisco de Lacerda, facilmente detectável em mais do que um trecho das *Trente-six histoires* explicar-se-à pelo conhecimento de composições daquele músico a que o maestro terá sido levado por força da sua actividade profissional. Contudo, esta relação deverá ser, acatada com cuidado, visto que de muitos outros músicos teve Lacerda que interpretar obras, sem por eles se deixar influenciar o compositor ⁵⁰.

É sabido que aos compositores oitocentistas russos — particularmente a Borodine, Mussorgsky e Glazounov — reservou sempre Francisco de Lacerda parte significativa dos seus programas, tornando-se conhecido como um dos bons intérpretes europeus da música russa. Assim fazendo, o maestro português seguia umas das grandes linhas de força da vida musical europeia em fins do século passado e princípios do actual, marcada pela descoberta dos compositores nacionalistas russos.

A estreia de *Boris Godunov* em Paris viera incrementar no público ocidental ávido de exotismo o fascínio da música russa, que concertos dirigidos: em 1889 por Rimsky-Korsakov na capital francesa e edições ocidentais (Belaief, em Leipzig) haviam feito desabrochar. Os criadores musicais da época não escaparam a esta sedução. Debussy, aliás, conhecia já *Boris Godunov* antes da estreia parisiense desta ópera, e os seus contactos com obras de músicos russos, como Borodine, remontavam a 1879, quando da sua viagem à Rússia com Nadedja de Meck.

É hoje conhecida a rede de influências que determinou a obra de Debussy e as suas admirações no que respeita a outros compositores. Enquanto Ravel manifestava nítida preferência por Borodine e Rimsky-Korsakov, o autor de *Pelléas et Mélisande* rendia-se ao fascínio de Mussorgsky⁵¹. São estes factos suficientes para tornar evidente o peso da descoberta da música oitocentista russa na definição dos caminhos por que enveredaria a música ocidental pouco antes do dealbar do século XX, na constituição do chamado impressionismo musical.

Francisco de Lacerda encontrava-se ao lado de Debussy na admiração preferencial pelo autor de *Boris Godunov*. Nas *Trente-six histoires, Maître corbeau* é, de

algum modo, uma homenagem à estranha sensibilidade do genial russo. O subtítulo do díptico, *Chants et danses en l'honneur de Madame la Mort*, remete-nos inequivocamente para o ciclo de canções de Mussorgsky de designação análoga. Mais do que ele, a análise musical dos dois trechos — como de certas passagens de *Pour endormir le dragon rouge* e de *Singes...* — confirmará a influência explícita de Mussorgsky na obra do músico português.

O gosto de um certo elementarismo e transparência harmônicos, valores realizados pelo estilo de Mussorgsky, são igualmente procurados por Lacerda. Notem-se determinados usos da escala menor descendente, com os sexto e sétimo graus alterados, que no próximo exemplo assume a seguinte configuração harmónica (I, comp. 6),



surgindo, pouco depois, sob forma melódica (I, comps. 35-36).



O trítone e a quinta aumentada exercem neste trecho como que uma acção estruturante que, violentando a cronologia, poderíamos apodar de pré-impressionista. Com efeito, a assumpção de processos harmónicos característicos do impressionismo é mais óbvia em peças como *Les oiseaux qui s'en vont pour toujours*, *Le ramier blessé*, *Deux coqs, une poule... et ce qui s'ensuit*, *Singes...*, *Anacleta, le simple*, *Le cerf blessé*, *La pieuvre*, *Le phoque jaloux*.

Nestas peças, uma mais sistemática utilização da escala de tons chama-nos a atenção para a influência de Debussy na obra de Lacerda. Não encontramos nesta, das potencialidades da escala por tons inteiros, a consistência das realizações do grande músico francês, mas também — e este aspecto é indubitavelmente mais importante — não a intenção de copiar, de produzir segundo o modelo mais recente, mas a procura sincera de um caminho pessoal, a crença em valores da expressão artística que se situam para além da habilidade de imitar, na sinceridade e empenhamento pessoal no acto de criar.

Verifiquemos primeiro alguns usos melódicos da escala de tons, antes de nos debruçarmos sobre aplicações harmónicas que nas *Trente-six histoires* lhe dá Francisco de Lacerda. Em *Mon chien et la lune*, trecho onde é frequente o recurso a esta escala, surge a seguinte passagem (comp. 15):



Em *Deux coqs, une poule... et se ce qui s'ensuit* encontramos momentos que podem ilustrar a transição para utilizações harmónicas da escala de tons (comp. 17).



As segundas maiores surgem com funções quase caracterizantes em *Singes...* e *Le singe qui songe*. Da primeira peça (comp. 1):



A junção de segundas maiores realiza-se no caso seguinte até à sobreposição de quatro sons, dentro do intervalo limite da quarta aumentada (*Le singe qui songe*, comp. 10).



Na secção central de *Singes...* a escala de tons consubstancia-se no uso paralellstico das terceiras maiores (comps. 6-7).



Estes aglomerados harmónicos que se movem paralelamente, conservando por algum tempo uma igual constituição (a que alguns, sem pejo de redundância, chamam de “harmonia vertical”), conduziram a consequências que particularmente irritaram os abencerragens da harmonia tradicional. As famigeradas quintas paralelas, de que Debussy fez motivo de escândalo nos seus tempos de aluno no Conservatório de Paris, provando posteriormente, pela prática, o bem fundado das suas intuições de estudante, surgem igualmente nas *Trente-six histoires* com relativa profusão. *De Maître Corbeau I*, por exemplo (comps. 3-4):



Em *Mon chien rêve*, as quintas paralelas transformam-se, pela junção duma segunda maior inferior, em formação harmónica mais complexa, identificável com uma das inversões do acorde de sétima da dominante, o chamado acorde de trítone, que aqui é utilizado apenas pelas suas características tímbricas, não cumprindo as funções tonais que na harmonia clássica lhe estavam cometidas (o que não quer dizer que seja de todo inviável a análise deste trecho em função da tonalidade de ré menor — comps. 1-3).



Libertos das leis que lhes regiam o encadeamento, os aglomerados harmónicos são usados pelo seu valor tímbrico específico. É o que se verifica ainda no exemplo seguinte, retirado de *Anacleto, le simple*, onde a sequência de acordes da mão direita sobre melodia pré-existente no baixo (melodia constituída pela mera repetição de duas

notas) representa a melhor *trouvaille* da peça (comps. 9-11).



O compositor movimenta aqui cromaticamente, nos sentidos ascendente e descendente, o mesmo acorde de quinta diminuta e sexta, mantendo apenas a exigência de uma concordância mínima (note-se, no segundo tempo do primeiro compasso reproduzido, o choque do fá bequadro com o fá sustenido) entre os sons que constituem o acorde nas diferentes alturas a que é reproduzido com a nota que simultaneamente se escuta no baixo.

Le cerf blessé, não parecendo das peças mais conseguidas da colectânea, oferece-nos outra tentativa para, ao nível de aglomerados harmónicos mais complexos, dominar a escala por tons inteiros (comps. 9-12).



Qualquer destes exemplos, reconduzido ao contexto donde foi extraído, mostraria que Lacerda, mesmo

quando procura empregar o mais sistematicamente possível a escala de tons, nunca se deixa perder tonalmente, definindo sempre para cada trecho uma determinada área tonal ou modal. Não integram as *Trente-six histoires* peças que comecem numa tonalidade e terminem noutra relativamente afastada. Um propósito deliberado de fuga à tónica não se encontra aqui, verificando-se o necessário acordo entre a armação da clave e a ambiência tonal de cada peça.

É verdade que depararemos com casos de alguma ambiguidade nesta matéria, os quais não chegarão todavia para invalidar o que acabamos de afirmar. Veja-se, por exemplo, *L'oie-blanche-grasse sentimentale*, onde só a cadência final nos instala na tonalidade correspondente à armação da clave (que ostenta um único bemol), se bem que a presença do ré no acorde final (fã) pareça querer salvaguardar ainda uma certa polivalência. Ou *Le ramier blessé*, que até aos derradeiros acordes nos poderia dar a impressão de mover-se na área de ré menor (o dó suspenso surge afinal para a formação de acordes aumentados), verificando-se então que nos encontramos na tonalidade de sol menor, a que nos conduz a cadência final.

Considerações deste teor, levadas mais longe, revelar-nos-iam uma atitude já incerta face à tonalidade por parte de músicos como Lacerda que, assitindo ao desfalecimento histórico da mesma, não chegam a enveredar pela atonalidade, como Schoenberg.

Não é a escala por tons inteiros a única alternativa de que Francisco de Lacerda, tal como outros criadores do impressionismo musical, dispõe na fuga à tonalidade tradicional. Refiramo-nos seguidamente ao filão modal.

Em pleno período de domínio da tonalidade, o recurso a sugestões modais funcionou, esporadicamente como meio para o alargamento das possibilidades da harmonia. É conhecido o exemplo famoso do terceiro andamento do *Quarteto n.º 15*, que o seu autor, Ludwig van Beethoven, pretendia no modo lídio.

Com o romantismo, a busca da cor nacional leva os músicos a aproximações modais, movimento que se acentua na segunda metade de Oitocentos. A dualidade exclusiva dos modos maior e menor e a tirania da dominante, o mais poderoso elemento do sistema tonal, são progressivamente abaladas.

A modalidade penetra afoitamente a obra dos compositores oitocentistas russos (incluindo Tchaikovsky), de Dvorak e doutros, acentuando-se esta tendência com os chamados impressionistas. Para todos estes músicos, os meios de acesso à modalidade são, por um lado, a música eclesiástica — polifónica no caso dos russos, monódica em França, onde se assiste à restauração do canto gregoriano — e, pelo outro, a música popular.

Estas duas vias contaram, por razões que referimos à saciedade, também para Francisco de Lacerda. As *Trente-six histoires* testemunham-no igualmente.

Les oiseaux qui s'en vont pour toujours inscreve-se no chamado modo frígio, que na segunda parte do trecho se tinge de cores impressionistas conferidas pelos acordes aumentados. *Deux colombes au sommet de la tour* tem a sua ideia principal no modo eóleo (ou menor natural). Não podemos deixar de chamar a atenção para determinada passagem deste último trecho, não só pelo seu carácter modal, como ainda pela deliberada “pobreza” melódica e

harmónica, que nos remete para a lição de Eric Satie (comps. 20-30).



Se encontramos nas *Trente-six histoires* peças que se caracterizam pela sua homogeneidade modal, outras há que recorrem a mais do que um modo, sendo evidente nalgumas uma interpenetração de tonalidade e modalidade que bem mostra o relativo artificialismo dos nossos conceitos. Deste último caso nos parece exemplo excelente *Le vieux loup gris*.

De todos os trinta e seis trechos da recolha, um daqueles em que a inspiração na música tradicional portuguesa é mais evidente é sem dúvida *Chant et danse nuptiale des morses*. O seu tema, pleno de casticismo, afirma-se bem tonalmente, no modo menor habitual (artificial, como soi dizer-se), se bem que o sexto e sétimo graus, por razões de ordem-melódica, não surjam de início alterados (comps. 1-6).

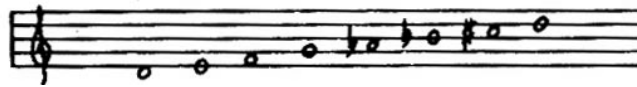


Outro trecho onde o modo menor se flexe aos ditames da tonalidade e onde se nota uma aproximação à música popular é, na sua intencional simplicidade, *Tourterelles*.

Um caso ainda gostaríamos de salientar, pela sua originalidade e pelo experimentalismo que parece trair no compositor português. Trata-se de *Complaintes de la chèvre*, onde a ocorrência do lá bequadro nos últimos compassos da ideia principal (comps. 1-5)



nos reconcilia com o modo menor habitual, depois de a estranha presença do lá bemol nos três compassos iniciais (ainda que explicável em termos de modulação) nos levar a interrogarmo-nos se não estaremos na presença duma exótica escala,



cuja originalidade seria dada não tanto pela localização dos meios tons ou pela segunda aumentada, mas principalmente pelo intervalo de quinta diminuta entre a tónica e o quinto grau. A curta secção intermédia deste trecho parece querer justificar o aparecimento do lá bemol, aproximando o acorde de ré menor de aglomerados harmónicos que lhe estão muito afastados e de que participa a referida nota. Note-se ainda, na mesma passagem, o modo como, antes do *da capo*, é reintroduzida a secção inicial (comps. 18-21).



*
* *

Uma obra musical como as *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* traz a envolvê-la, desafiando a nossa capacidade de interrogação, um conjunto de questões que afinal são tão velhas quanto a própria arte dos sons.

Não poderá dizer-se que uma sonata, um quarteto ou uma sinfonia — em que o compositor, prescindindo de qualquer apoio literário, apenas faz uso de símbolos musicais — não levantem essas questões, pois que elas têm a ver com a própria natureza dessa arte, e toda a obra musical as pressupõe. De qualquer modo, elas começam a tornar-se mais evidentes quando a música se associa a palavra, como no caso de composições vocais, construídas habitualmente sobre texto literário, mas sobretudo quando se pretende que a música, de certo modo extrapolando a sua própria natureza, possa contar uma história, como se de palavras dispusesse no arsenal dos seus meios de expressão específicos, como se da luz do conceito participasse. Foi principalmente neste último caso que — mostra-o a história da estética e das ideias musicais — sempre surgiram em tropel as ditas questões, e a polémica acendeu archotes e pregou cruzadas.

Não acalentamos a pretensão de, com algumas observações a propósito de uma obra de Francisco de Lacerda, trazer respostas a perguntas que têm séculos; visamos sobretudo o contrário: do ponto de vista dessas questões, apreender melhor o sentido destas *Trente-six histoires*.

Havendo definido os seus trinta e seis trechos como “histórias”, Francisco de Lacerda não se contentou,

alguns deles, com aquilo que de cada uma nos poderia sugerir o seu título; quis mesmo, através de algumas frases literárias adequadamente justapostas à estrutura sonora, explicitar o sentido dos sons que criara. Dizendo doutra maneira: várias destas peças apresentam-se como música de programa, encontrando-se nestas condições pelo menos *Deux coqs, une poule... et ce qui s'ensuit*, *Le singe qui songe* e *La pieuvre*.

Pretendem estes trechos, com efeito — piscando o olho à maneira do “faz de conta” de quem é inteligente e gosta de brincar — contar-nos uma história, no que a palavra implica de narrativa. Na primeira, assistimos às alterações de dois galos... por uma única galinha, acabando ambos ameaçados pelo cantar distante de galináceo mais jovem. Em *Le singe qui songe*, o macado coça-se, de galho em galho, até que cai, ficando preso pela cauda. Em *La pieuvre*, o peixinho vermelho é interrompido nos seus jogos pelo polvo, que o devora; e na última parte da peça, “Madame la Pieuvre”, gorda e mole, regressa ao buraco, dela ficando a ver-se apenas “um olho fosforescente e diabólico”.

Parecerá irrelevante que num conjunto de trinta e seis números apenas três se apresentem declaradamente como música programática. Todavia, de muitos outros temos de afirmar que, embora se não obriguem a uma narrativa, se pretendem descrição de circunstâncias mais ou menos precisas, ou evocação de sentimentos por estas determinados. Assim em *Aux nocés des paons*, *Le canard qui a mangé des grenouilles*, *Mon chien et la lune*, *Mon chien rêve*, *Le bouc ivre* e outras. Aqui, a presença de um texto em epígrafe ou ao fim da peça confere-lhe um sentido mais ou menos preciso, ainda que cada passagem do discurso musical não seja definido por termos literários, e

em muitos casos se propenda mais para uma atitude evocativa do que para a descrição.

De evocação apenas se tratará em peças como *Les oiseaux qui s'en vont pour toujours*, *Deux colombes au sommet de la tour*, *Maître corbeau*, *Tourterelles*... Pode afirmar-se — com a reserva que sempre nos devem merecer as distinções deste tipo — que nas *Trente-six* histoires Francisco de Lacerda oscila entre um extremo de precisão descritiva e outro de nebulosa evocação, predominando esta última atitude no todo da colectânea.

Em ambos os casos, todavia, não podemos fugir à evidência de que, não se tratando aqui de nenhuma das formas da chamada música pura, estamos obrigados no mínimo a um título, definidor de uma circunstância ou de um assunto, a que de algum modo se flexa a estrutura musical. Assim, com maior ou menor razão consoante os casos, Lacerda expor-se-ia ao fogo das posições que na história da estética musical vêm sendo designadas por formalismos. Que têm a ver algumas páginas de símbolos musicais com alvoroços de capoeira, sonhos simiescos ou subaquáticas tragédias?

Francisco de Lacerda sabia decerto aquilo que podemos esperar da música em matéria de narração de acontecimento ou evocação de situações afectivas. Tinha presente que, pelo simples facto de, para contar uma história por música, necessitar de recorrer a palavras, reconhecia até certo ponto as razões dos chamados formalismos.

Empiricamente, verificamos que a audição de um trecho musical antes de conhecermos o seu título ou o seu programa não consegue levar-nos ao conhecimento dos mesmos. A radical diferença de natureza entre a música e a palavra não permite que uma se substitua à

outra. Neste sentido não custa admitir que a música só possa exprimir-se a si própria. Contudo, daí a afirmarmos a não liceidade de toda a música a que se não possa por a etiqueta de “pura”, ou que a música só valha por “valores formais”, vai um abismo que não devemos transpor, sob risco de termos de lançar anátema sobre a maior parte das grandes realizações musicais da História.

Bastar-nos-á aqui afirmar que neste domínio, como noutros porventura, a história das ideias musicais nos enredou em termos e conceitos que não facilitam a abordagem actual da questão, a qual ganharia em ser reposta no âmbito do que designamos por fenomenologia da experiência musical. Mais do que continuarmos a indagar — por mais dialecticamente que o façamos — a dualidade em que o passado colocou a questão, mesmo mais do que procurar o que no caso da arte musical possa significar conteúdo e forma, importa reflectirmos sobre como pode a música ganhar e guardar o seu sentido. Como aplicar-lhe o par sinal / significação? Como recebe o som o seu sentido e se torna música? Por arbitrária justaposição ou por absoluta necessidade?

Imediatamente, o princípio saussuriano da ligação arbitrária do significante ao significado parece encontrar no caso da música uma confirmação exemplar. Julgamos, porém, que a questão deverá pôr-se em termos menos drásticos. Consideramos, de facto, que entre música e palavra, mesmo no caso de obras musicais sobre texto poético, não existe uma relação necessária, mas apenas uma relação que, sendo adequada, é tão só possível. Outras realizações musicais de um mesmo texto são possíveis, igualmente adequadas, porventura mais ou menos conseguidas. Os temas a que nas *Trente-six histoires* Francisco de Lacerda confere existência musical

poderiam receber outras concretizações, não menos válidas, igualmente sugestivas. Um pequeno facto ocorrido no processo de criação da obra é suficientemente significativo para a ele regressarmos.

O trecho da colectânea que publicámos com o título de *Chant et danse nuptiale des morses* começou por chamar-se *Complaintes des veaux-marins*, título que ainda exhibe num esboço musical, ao passo que a designação definitiva surge ao cimo de cópia autógrafa posterior. É óbvio que Lacerda não conservou o título primitivo apenas porque o conjunto já incluía designação idêntica (*Complaintes de la chèvre*), mas sobretudo pelas próprias características do texto musical, uma breve e singela canção ao sabor popular, do autor das *Trovas*.

Contudo, não sendo defensável uma relação de absoluta necessidade entre sinal e significado no caso da música (como no de qualquer outra arte ou da linguagem), temos de reconhecer que a ligação da música a conteúdos de natureza literária não é, por outro lado, arbitrária, no sentido de a qualquer texto musical se acomodar qualquer mensagem, hipótese que, por absurda, o mais ferrenho defensor das teses formalistas também não faria sua ⁵².

Algumas conclusões temos de retirar deste posicionamento. Por um lado, a possibilidade de considerarmos a obra musical na sua dimensão exclusivamente sonora. Analisando-a ao nível dos parâmetros melódico, harmónico, tímbrico, agógico e dinâmico, constatá-la-emos como um universo fechado, regido pelas leis internas da sua própria constituição. Verificaremos assim que, nas *Trente-six histoires*, esta peça, ou esta passagem, se estrutura a partir de determinado acorde ou de certa célula rítmico-melódica.

Por outro lado, concluiremos também que o texto literário (vimos utilizando a expressão, aparentemente redundante, para marcar a distinção de texto musical) não poderá ser considerado como apêndice casualmente justaposto à estrutura sonora, mas como elemento que de algum modo lhe pertence, e lhe ilumina o ser — não sendo de conferir grande importância ao facto de um título suceder ou anteceder a criação da própria estrutura sonora.

Estamos convencidos de que na maior parte dos casos Lacerda terá partido de um título, de uma circunstância de humor ou de lirismo. cremos que o elenco de títulos a que na primeira parte deste capítulo nos referimos terá surgido quando a maior parte dos números respectivos se não encontravam ainda esboçados, visto alguns dos mesmos não terem sido compostos.

É importante aduzir, no contexto destas questões, o interesse do músico pela literatura. Não atingindo a qualidade da sua obra musical, a obra poética do autor de *Almourol* é quantitativamente relevante, facto decerto significativo para o estabelecimento do perfil de compositor de Francisco de Lacerda.

Anexo ao texto musical como pequenas notas programáticas (*Le ramier blessé, Deux coqs, une poule... et ce qui s'ensuit, Le singe qui songe, La pieuvre, Le phoque jaloux, Litanies pour les bêtes malades*), colocado em epígrafe junto ao título da peça (*L'oieblanche-grasse sentimentale, Le coq et son ombre, Tourterelles, Mon chien et la lune, Anaclète, le simple, Certain renard..., Le bouc ivre, L'agneau égaré, Le petit d'éléphant pleure, Maman otarie endort son bébé, Complaintes de la chèvre, Le vieux loup gris*) ou ao fim do trecho como *remarque* irónica (*Le singe qui songe*), o texto literário nas *Trente-six histoires* é, não menos do que a

própria música, depositário das intenções do compositor, revelador da sua criatividade e do seu diversificado humor.

Ao descritivismo declarado de algumas peças parece estar associado um conteúdo humorístico mais acerbo, enquanto os trechos onde domina a atitude evocativa se caracterizam pela nota lírica. No primeiro caso, a intenção humorística é servida por múltiplas sugestões que deslizam simultaneamente dos textos literário e musical, ou de a um a outro.

Deux coqs, une poule... et ce qui s'ensuit consiste, quanto à estrutura musical, numa sucessão de motivos que acompanha o desenrolar dos acontecimentos narrados, sem que a peça resulte em mero *patchwork*. Aliás, ela é fechada, de um ponto de vista tonal, iniciando-se no tom de fá menor e a ele regressando nos derradeiros compassos.

Deve recordar-se que *Le coq et son ombre* está também escrita em fá menor, podendo por isso supôr-se, com algum humor, que o bulício da capoeira era, para o compositor, melhor sugerido por esta tonalidade! Seja como for, nas *Trente-six histoires* o tom de fá menor está associado a andamentos vivos (vejam-se ainda, além dos dois trechos referidos, *La chanson des pingouins* e *Chant et danse nuptiale des morses*).

Fechada nos seus extremos pela tonalidade de fá menor, *Deux coqs, une poule... et ce qui s'ensuit* integra, logo a partir do compasso 5, uma série de aglomerados harmónicos constituídos a partir da escala de tons. Depois da progressão em que assistimos ao desafio dos dois galos (comp. 7-9), a luta entre ambos estala sobre novo motivo (comps. 10-12).



O motivo das galinhas contrói-se também a partir de acordes por tons inteiros (comp. 13).



A situação acalma antes de se escutarem “as três pancadas clássicas do Destino”, que aqui não tonitruam como em Beethoven, mas são sussuradas, *pianissimo*, na parte mais grave da estrutura harmónica. Uma última bravata repõe a tonalidade original, e nela a voz de jovem galo, ao longe, encerra ironicamente a disputa. .

Nas duas histórias da colectânea protagonizadas pelo macaco — *Le singe qui songe* e *Singes...* — o intervalo de segunda maior, empregado harmónica ou melodicamente, desempenha papel dominante, o que talvez nos permita supor, com humor novamente, que ao compositor este intervalo terá parecido particularmente apto a sugerir a inquietude do primata.

Le singe qui songe é um dos trechos em que ao longo do discurso musical nos é fornecido um programa, a que Lacerda acrescenta ainda, no fim da peça um pequeno texto que, com graça, parodia as indicações do mestre de piano: “Le singe qui songe... qui rêve, ou le singe distrait, comme tu voudras. Cette Histoire doit être très bien jouée, il faut que se soit tout à fait singe... Le point culminant est au mot ‘Soleil’. Tu comprends qu’à ce moment-là il faut vraiment que ce soit très chaud et très lumineux. Pour le Vent, à peine une faible petite brise de rien du tout. Quant à la Chute — patatras! — ne pas ménager clavier ni doigts... Et ce sera bien alors”.

De alguns pontos de vista, esta peça parecerá talvez mais homogênea que *Deux coqs, une poule... et ce qui s’ensuit*. Aos motivos do macaco, que saltita e se coça, de ramo em ramo (comp. 1),

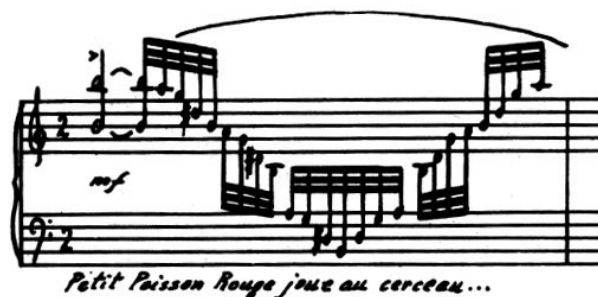


opõe-se o dos sonhos do símio, constituído por acordes que progressivamente se tornarão mais densos (comps. 4-5).



Não pode dizer-se que o conteúdo de *Lu pieuvre* seja humorístico. A história do peixinho vermelho e do polvo voraz tem a seriedade de uma parábola. Verificaremos, porém, o recato com que o compositor sugere a tragédia.

A escala por tons inteiros é aqui empregue ainda mais sistematicamente, porventura, do que nos trechos anteriores. Note-se a significativa ausência da armação da clave, que poderia ser a de mi menor ou de si maior. Sobre a escala de tons se molda em parte o motivo do peixinho vermelho, que rola despreocupadamente o seu arco nos harpejos iniciais (comp. 1),



assim como o do polvo, que nos densos acordes aumentados avança imperceptivelmente até à presa (comps. 4-6).



A secção intermédia de *La pieuvre* (a estrutura global da peça é ternária, uma das mais frequentes na colectânea) merece-nos várias considerações. Primeiro, estamos perante uma das passagens em que a pena de Lacerda é intencionalmente pobre, reduzindo-se a duas linhas melódicas, dobradas à oitava, das quais a mais aguda mal se move entre a segunda maior e menor superior, e a mais grave desenha insignificante contorno melódico. A passagem encerra certa especulação enarmónica. Saliente-se ainda o pudor com que Lacerda, por meio de sinais de exclamação e reticências, refere, no lugar do texto literário, o drama subaquático; ao cimo da pauta foi escrito, com capacidade de sugestão admirável: “Visqueux et tragique”.

O retorno da secção inicial corresponde ao regresso do polvo ao seu buraco. Pela lógica da própria história, não voltamos a escutar o motivo do peixinho, resumindo-se esta passagem ao reaparecimento dos acordes aumentados que simbolizam o cefalópode. Assistimos então a uma curiosa forma de condicionamento da

estrutura sonora pelo texto literário. Este diz: “...Après ceci, Elle entre dans son trou... Et l’on ne lui voit plus qu’un oeil très phosphorescent et diabolique” e vemos desaparecerem progressivamente todos os sons do último acorde, ficando “luzindo”, no fundo, apenas a sua nota mais grave. A intenção humorística do compositor é evidente, até porque a sua realização no piano, onde sons muito longos não perduram é na prática quase imperceptível, dirigindo-se mais ao olhar do que à audição (comps. 14-18).



O humor de Lacerda não se exprime nas *Trente-six histoires* apenas por via do texto literário, sendo por vezes a música exclusivamente que o veicula. Veja-se o caso de *L'oie-blanche-grasse sentimentale*. Somos alertados para a discreta intenção parodística do trecho pela indicação ao cimo da primeira pauta: “Très massenetique et valse lenteux”. O ritmo da valsa lenta é associado à música de Massenet e à pesada pata em crise sentimental, e o monólogo da ave é caricatura de certos lirismos: “Oh que c’est beau, que c’est beau! La Lune dans une mare...”

Numa estrutura musical de novo intencionalmente pobre, tudo se resume, depois da frase introdutória, à oscilação rítmica entre a nota do baixo, no primeiro

tempo, e os acordes do segundo, cujas notas, distribuídas pelas duas mãos, se aproximam por movimento contrário, originando acordes de sétima e de nona (comps. 5-8).



Uma das formas do que Bergson chama de “cômico de transposição”⁵³ é a paródia, «transposição do solene em trivial»⁵⁴. A paródia musical reveste-se habitualmente das características que o filósofo descreve na paródia literária (Berlioz parodia o *Dies irae*, Tchaikovsky a *Marselhesa*, Debussy o hino nacional inglês...).

Os exemplos com que deparamos nas *Trente-six histoires* não chegam a assumir as formas abertas da citação, atendo-se, significativamente, à sugestão. *L'oise-blanche-grasse sentimentale* é, aliás, o único caso de referência, na colectânea, ao estilo de outro músico. Mas outras páginas encontraremos ali em que a própria música parece ser alvo do humor do compositor, como em *Aux noces des paons*, *Oraison dominicale des castors*, *Litanies pour les bêtes malades* e *Bénédiction*.

Na primeira recorre-se a traços musicais arcaizantes para sugerir as solenidades enfatizadas de certas personalidades. Associar a dança antiga, a pavana, à figura do pavão (não apenas pela proximidade fonética dos dois vocábulos, mas ainda pela gravidade característica de ambas...) e ao casamento, consitui só por si rasgo de

génio ⁵⁵. As indicações ao cimo da primeira pauta dizem: “Grave et lent (à lá padouane). Suffisant, présomptueux, avantageux et fat (mais quand même, avec une certaine noblesse et mélancolie)”.

Atente-se, ao nível da estrutura musical, no estrito modalismo da peça (modo eóleo na secção inicial e modo frígio na secção central). A escala descendente inicial introduz uma primeira frase que, à *la manière*, começa com a clássica anacruse da dominante à tónica (comps 2-3).



Ao carácter melódico da primeira secção opõe-se a escrita vertical da secção intermédia, em que, segundo a sua própria indicação, o compositor pinta os convidados (comps. 10-11).



Em *Oraison dominicale des castors*, *Litanies pour les bêtes malades* e *Bénédiction*, são os processos característicos da música litúrgica o alvo da intenção paródica do compositor. O *Chant castoréen* do primeiro trecho parafraseia a monódia religiosa, enquanto *Litanies* parece voltar-se preferencialmente para a tradição polifônica que, em *Petit-choeur*, *Demi-choeur* e *Grand-choeur*, é sugerida por uma construção musical transparente, em oitavas. Em *Bénédiction* são o progressivo enriquecimento harmónico da estrutura sonora e as próprias características dos acordes escolhidos que, mau grado as curtíssimas dimensões da peça, conseguem sugerir pompas litúrgicas (comps. 1-5).



Nesta aproximação aos processos a que recorre Francisco de Lacerda para nas *Trente-six histoires* realizar musicalmente as implicações de um título ou de um programa, reservamos um derradeiro espaço à consideração de alguns trechos que, também pelas características musicais, mas sobretudo pelo conteúdo que parecem propor-se, julgamos dignos de menção especial. Cremos, com efeito, que em *Le canard qui a mangé des grenouilles* — como em *Maître corbeau*, já referido noutro momento deste capítulo — e particularmente em *Mon chien et la lune* e *Mon chien rêve*, o compositor penetra

áreas expressivas porventura ainda não exploradas na história da arte dos sons até ao chamado impressionismo musical. O conhecimento da angústia — de que a incômoda deglutição do pato que ingeriu rãs será como que a transferência simbólica — e a experiência do denso mistério das coisas mergulhadas no escuro da noite, patente sobretudo em *Mon chien et la lune*, constituem conteúdos expressivos que até ao começo deste século a música ainda não houvera, talvez, desbravado ⁵⁶.

Le canard qui a mangé des grenouilles abre com uma ideia musical construída a partir da percussão de quintas vazias (comps. 1-2),



que logo a seguir origina formações harmónicas mais complexas (comps. 9-11)



Verificamos que, também nesta segunda frase, é o intervalo de quinta que dá corpo à ideia musical, podendo dizer-se que a partir dele se estrutura toda a peça. Ocorre frequentemente a sobreposição de duas quintas à distância de segunda maior ou menor, ainda que salvaguardadas por categorias da composição tradicional como o retardo. Atente-se nos compassos 20-24: o choque entre o lá e o sol sustenido, de grande função expressiva, é resolvido pela descida desta última nota ao fá sustenido; todavia, importa sobretudo o peso da dissonância na economia do trecho, a intenção semântica que a parece determinar.

A segunda secção da peça (não chega a verificar-se aqui a estrutura ternária, dado o facto de o motivo inicial ser apenas lembrado nos últimos compassos), mau grado a extrema simplicidade de que se reveste, é digna de relevo, realizando doutro modo a mesma ideia musical, em que pontificam as quintas e o choque de segundas. Notem-se especialmente os compassos 38, 42, 46 e 50, onde a dissonância introduzida pelo ré, que não pertence ao acorde de dó sustenido menor, resolve ascendentemente para o mi; o facto de com ela abrir o compasso, sem qualquer preparação, é decerto significativo (comps. 38-39).



Nesta peça, onde de novo parece visível a influência de Mussorgsky, se a estrutura harmónica não é tão nitidamente impressionista como as de *Mon chien et la lune* e de *Mon chien rêve*, a atmosfera geral que dela se desprende tem a ver, em nossa interpretação, com o referido domínio da experiência humana que ao impressionismo musical caberia primeiro explorar.

Vejam os ainda o exemplo bem elucidativo de *Mon chien et la lune* onde, como em certas peças de outros compositores impressionistas, se tende, senão para uma estética do lúgubre, pelo menos para a expressão da ansiosa espera cujo objecto não conseguimos precisar, o indefinível receio do desconhecido que habita a noite, prenhe de mistério, o cansaço da vigília frente à densa escuridão que nos circunda...

Não será tanto o uso de quintas paralelas que no primeiro tema da peça prenderá a nossa atenção, mas as alterações harmónicas que num curto lapso de tempo elas definem. Atente-se sobretudo na força expressiva dos contrastes dinâmicos pretendidos (comps. 1-2).



A ideia seguinte apresenta-se como uma melodia com características de recitativo, acompanhada por acordes

construídos a partir da escada por tons inteiros (comps. 9-11).



Este tema é glosado, a seguir, com alguma ornamentação (comps. 18-20). Segue-se-lhe o retorno da ideia inicial, que então recebe realização diferente, e é alargada com vista à conclusão do trecho.

Poderíamos prolongar a nossa análise das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*, mormente no que respeita ao lugar que a colectânea ocupa na história da música, portuguesa e ao facto de ela aí exprimir, paradigmaticamente, tendências fundamentais da música europeia das primeiras décadas deste século. Essa representatividade surge, em todas as suas dimensões, a quem conheça, por exemplo, a análise do impressionismo musical que a V. Jankélévitch se ficou devendo. Como resume a citação em epígrafe a este capítulo, ao fim do cansaço romântico um dos caminhos que restavam à arte dos sons era o da contenção dos meios e o refúgio no discreto humor que menos pesado torna o ónus de existir.

A explicação do gosto da miniatura pela incapacidade de esforços demorados esbate-se quando o reconhecemos não só como um direito, mas também

como resposta a necessidades estéticas e fruto de consciente opção. A lição de Francisco de Lacerda é a de que para escrever música de valor não é imprescindível erguer vastas construções sonoras, exemplo que na história não é único, aliás: a importância das pequenas formas ficara inquestionavelmente estabelecida desde a primeira geração romântica pelo menos, por músicos como Franz Schubert e Robert Schumann. Nas suas dimensões miniaturais, na aparente ausência de elaboração que as caracteriza, as realizações de Francisco de Lacerda impressionam pela capacidade de concentração do discurso musical e pela intensa poesia que encerram.

Há, é verdade, na obra do músico açoriano uma carga de contingência que bem denota aquilo que para ele acabou por significar o trabalho de compositor. De certo modo como a sua vida (notem-se a fugacidade e o carácter irregular da sua carreira de chefe de orquestra), ela não se perfez na medida das capacidades do homem, sendo destas como que a meteórica efectivação, a prova sublime mas desoladoramente breve das mesmas. Mas também aí encontraremos, porventura, nova razão do seu fascínio: na sua mais evidente incompletude, a obra musical de Francisco de Lacerda revelar-nos-ia melhor, afinal, a natureza necessariamente incompleta de toda a obra...

NOTAS

¹ Entre estes, Alfred Cortot, que a propósito escreveu: “As suas primeiras tentativas pianísticas datam do tempo dos estudos no Conservatório. Os seus condiscípulos, em cujo número eu me incluía, não tardaram à reconhecer neste jovem intencionalmente malicioso, argumentador e um pouco distante, que lia Mallarmé e convivia com Eric Satie, os sinais duma personalidade musical singularmente acentuada”. *La musique française de piano*, vol. II, pp. 18-19.

² Discípulo de João José Baldi e de António Leal Moreira, António José Soares (1783-1865) foi organista da Capela Real, dedicando-se, depois da instauração do regime constitucional, ao ensino do piano, como professor particular. No conjunto da sua produção musical avultam as obras religiosas: *Missas, Te Deum, Stabat Mater...* Da expansão que estas conheceram nos Açores testemunha a carta de João Caetano de Lacerda a seu filho Francisco de 29.7.1902: “Fizeram-se aceitavelmente as novenas de N. S. do Carmo, acompanhadas por Maricas ao harmonium, e sendo o pessoal cantante Jesuíno, teu padrinho e eu. No dia da festa (16) cantou-se, por músicos da Calheta — Matos, Borba e Manuel Faria — uma música de que gostei, acompanhada, e a meu ver bem acompanhada pelo Jácome de Sousa. Cantou-se depois o *Te Deum* pequeno de Baldi. Pareceu-me composição de pouco mérito, ou antes de mérito inferior ao do maestro, de que, há magníficas composições, nomeadamente as matérias das Endoenças. *Te Deum* que me consolasse — os ouvidos nenhum tenho ouvido como o *Te Deum* grande de Soares. Sabia pouco de harmonia e contraponto?! Embora! Tinha melhor do que isso, tinha a inspiração, tinha o génio que sobreleva a arte. Serrão, com todos os cabedais que possuía em

harmonia e contraponto, reconheceu a vantagem que sobre ele possuía Soares, dizendo quem não comporia missa alguma enquanto no mundo houvesse uma de Soares”.

³ Sobre este músico Francisco de Lacerda escreveria mais tarde: “Por esta altura (1801-1877), viveu em S. Miguel, nos Açores, um verdadeiro artista quase ignorado e entregue ao esquecimento pela maior parte dos seus contemporâneos, o Pe. Joaquim Silvestre Serrão, organista e compositor de talento”. In. *Portugal — Notes pour un article sur la musique et les musiciens*.

Natural de Setúbal, o Pe. Serrão fixou-se em 1841 na cidade de Ponta Delgada, aí desenvolvendo, até à data da sua morte, notável actividade que muito contribuiu para a dinamização musical do Arquipélago Açoriano na segunda metade do século XIX.

⁴ Durante largas décadas administrador do concelho da Calheta e conservador do Registo Predial daquela vila, a administração pública não conseguiu privá-lo dos seus passatempos favoritos: a pesca, a caça, a carpina e, sobretudo, a leitura. Polemista notável, parece ter liderado o Partido Regenerador na sua ilha. Além de artigos inseridos em jornais insulares e, de Lisboa, publicou alguns poemas e, em 1902, o opúsculo *Os meus antepassados*. (Para mais vasta informação sobre o perfil de João Caetano de Sousa e Lacerda, veja-se a nossa Introdução às *Cartas* a seu filho Francisco, a editar pela Secretaria Regional de Educação e Cultura, Açores.)

⁵ João Caetano faleceu na Fragueira em 1913. Em 1906 morrera, devorada pela tísica, sua filha Maria Útilia; em 1909 extinguiu-se, vítima do mesmo mal, a segunda esposa de seu filho José, e dois anos depois, no Estoril, este último.

⁶ Carta de 20.8.1908.

⁷ Cfr. *Cinquentenário da morte de Francisco de Lacerda*, Conselho Português da Música e Juventude Musical Portuguesa, 1984.

⁸ Autor das *Notas históricas*, o Pe. Manuel de Azevedo da Cunha inclui naquela obra (vol. I, p. 4) Francisco de Lacerda no número dos seus alunos mais distintos. O compositor, por seu turno, confirma este dado em breve apontamento para um projecto de memórias, onde refere o mestre pelas iniciais M.A.C.

⁹ No projecto de memórias referido na nota anterior, o próprio Lacerda nos diz que a sua primeira composição se intitulava *O naufrágio do navio “Açoriano”* (no original: *Le Naufrage du Bateau Açoreano*). Além da mazurca *Uma garrafa de cerveja*, chegaram até nós, deste primeiro período da sua vida, uma *Fanfarra*, para banda, e a instrumentação, para banda igualmente, da marcha fúnebre *Tristezas*

da minha alma, de Pedro d'Alcântara, seu professor de música em Angra do Heroísmo.

¹⁰ Cfr. *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, vol. IV, n.º 1, 79.

¹¹ Erroneamente, o artigo de João de Lacerda sobre seu pai na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* dá para este facto a data de 1886. Vitorino Nemésio (cfr. *Cronologia biográfica de Francisco de Lacerda*, in Catálogo da Exposição de 1969, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian) coloca-o em 1888, o que é confirmado por uma das notas autobiográficas conservadas no espólio.

¹² Natural de Lisboa (1840), António Maria Soller fixou-se no Porto depois de completado o curso de piano no Conservatório da cidade natal. Professor de piano e compositor, a sua obra compreende maioritariamente peças destinadas a circunstâncias específicas, em geral hinos e marchas.

¹³ Pianista e chefe de orquestra, José António Vieira (1852-1894) contribuiu notavelmente para a animação musical da cidade de Lisboa, através da criação das várias sociedades de concertos. A sua actividade pedagógica, como professor de piano no Conservatório Real e na Real Academia de Amadores de Música, foi igualmente relevante.

¹⁴ Ignoramos que estudos terá seguido Francisco de Lacerda em Angra do Heroísmo, junto de Pedro d'Alcântara, que no manuscrito da marcha fúnebre *Tristezas da minha alma* (cfr. Nota 9) o músico jorgense refere como seu professor de música.

¹⁵ “Alguns meses depois Soler convenceu-o a partir para Lisboa, a fim de ali prosseguir os estudos no Conservatório Real. Francisco de Lacerda chegou a esta cidade a 11 de Fevereiro de 1889 e matriculou-se imediatamente no Conservatório nas classes de solfejo, piano, harmonia, italiano e conjunto coral.” Nota autobiográfica (em francês, no original) conservada no espólio do compositor.

¹⁶ Em carta de 31.12.1896 ao compositor, Lambertini apreciou assim estas obras: “Examinei as suas composições que achei deliciosas, especialmente a primeira valsa e a berceuse. A 2.ª Valsa que é talvez mais caracteristicamente lusitana, não agradará tanto talvez... mas nada se pode dizer, porque como sabe o público é uma eterna criança.

A minha opinião pessoal, que de nada vale, é que, principalmente as duas que citei são cheias de *charme* e de simplicidade, qualidades que eu adoro e que não são hoje muito vulgares. Portanto, belo debut e... avante.”

¹⁷ As negociações empreendidas em 1928 com a casa Max Eschig, por intermédio de J. Nin, com vista à publicação das *Trovas*, não produziram, infelizmente, quaisquer resultados...

¹⁸ De acordo com a notícia da *Revue du Brésil* que a seguir transcrevemos, a execução destas peças repetiu-se para além da data indicada no programa.

¹⁹ E que não fomos encontrar no espólio.

²⁰ Nesta versão foge-se ao encontro demasiado óbvio das terceiras entre as duas vozes extremas (no fim do primeiro tempo do compasso), sendo simultaneamente diversificada a movimentação de ambas (divisão ternária do tempo na voz superior contra a divisão binária na inferior; é curioso notar que ao longo da sua vida Lacerda sempre utilizou as notas pontuadas para significar estas ocasionais divisões binárias do tempo composto, não recorrendo ao algarismo 2 para o mesmo fim):

²¹ Conhece-se uma cópia parcial desta obra, em papel da Exposição Universal de Paris (1900), com aquela numeração. No conjunto dos seus manuscritos apenas uma outra obra, que saibamos, ostenta número de *opus*: a sarabanda *Au clair de lune*, definida no manuscrito primitivo como op. 4. A lista de composições de Francisco de Lacerda, estabelecida pelo próprio músico, não utiliza qualquer numeração deste tipo.

²² Não sabemos se pela primeira vez, o compasso quinário (simples) surge já no segundo andamento (Larghetto) da Sonata em dó menor de Chopin. Na segunda metade do século XIX, o sentido da inovação e a influência da música popular leva os compositores a usarem-no com maior frequência. Assim, Ernest Chausson, por exemplo, emprega-o na melodia op. 2, n.º 7, *Le colibri*. O segundo andamento (*Très animé*) da Sonata em si menor, para piano, de Vincent d'Indy (1907), também se inscreverá sobre o compasso quinário.

Podem distinguir-se duas modalidades na utilização deste compasso: em andamentos lentos e moderados, ou em andamentos vivos, tendendo-se neste último caso para a execução *alla breve*. O último andamento do Quarteto para cordas de M. Ravel fornece-nos exemplos de ambas as formas.

Francisco de Lacerda voltará a utilizar o compasso quinário na *Danse du voile* (1904) — com na primeira secção em 5/8, a qual deve interpretar-se *alla breve* ( = 40), e uma passagem central em 5/4 — e em *L'agneau égaré* (1922) é *Le singe qui songe*, trechos das *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*.

²³ “A ideia de que a sua música deveria ter algum carácter português esboça-se antes da Sinfonia ‘À Pátria’. Mas o ano de 1894 parece ter sido o da convicta aceitação do credo nacionalista. Nesse mesmo ano Viana da Mota inclui com frequência nos seus programas (não só em Portugal) um fado de Rey Colaço. Pouco tempo depois; em 1899, ao colaborar como pianista na comemoração parisiense do centenário de Garrett, executa a já mencionada rapsódia de fados. A orientação mantém-se sete anos mais tarde, quando escreve as *Cenas portuguesas* op. 15, sobre temas populares”. João de Freitas Branco, Viana da Mota, p. 226.

²⁴ “Antes da surpresa debussysta se lhe revelar autêntica, Viana da Mota interessou-se por outra, que o era para ele, e para muitos músicos portugueses europeus, ainda naquele tempo: a corrente nacionalista russa, que aceitou como moderna e indicadora do futuro. É de supôr que, além do húngarismo aparente do Liszt das rapsódias, o exemplo dos russos descendentes de Glinka o tenha feito optar exclusivamente pelo nacionalismo, o que, pelo seu próprio depoimento, sabemos ter-se dado antes dos trinta anos”. *Ibidem*, p. 224.

²⁵ Em 1899 M. P. Belaiev, que quatro anos antes havia fundado em Leipzig uma editora destinada à divulgação da música russa, promovera a realização, no Trocadéro, em Paris, de dois concertos integralmente preenchidos com obras de compositores russos, dirigidas por Rimsky-Korsakov.

²⁶ Voltaremos a debruçar-nos sobre a questão dos russos e do seu papel na constituição da linguagem musical dos chamados impressionistas, a propósito das *Trente-six bistoires pour amuser les enfants d'un artiste*.

A data do manuscrito de Viana da Mota para Francisco de Lacerda reproduzido na pág. 41 deste livro prova que o destino dos dois músicos se já havia cruzado antes da colaboração de ambos nas comemorações do centenário de Almeida Garrett, que em 1895 promoveu a colónia portuguesa em Paris.

Em carta a seu pai de 16.11.1899, diz-nos o jovem açoriano a sua admiração pelo compatriota santomense, onze anos mais velho, e já então internacionalmente reconhecido como grande intérprete do piano: “Como meu pai vê, fui, sem pretensão alguma e de boa fé, pôr-me em confronto com o Viana da Mota, o esmagador Mota; de quem não tenho inveja nem ciúme, embora, ele, o maganão, não seja tão transparente nas suas intenções...”

Admirador sincero do seu real talento falo sempre dele com admiração, como faria de um alemão, de um francês, de um português de outra época. Acho que a estrada em que caminhamos é tão larga que podemos passar um ao lado do outro sem nos tocarmos com os cotovelos, sem mesmo cruzarmos as nossas sombras. A prova teve-a ele no outro dia; brilhou, como sempre, e eu, não me achei prejudicado com a sua concorrência”.

²⁷ Citado por João de Freitas Branco, *Viana da Mota*, pp. 225-226.

²⁸ Cfr. carta de Claude Debussy a L. Laloy de 23.6.1906.

²⁹ Preparamos actualmente a edição destas obras na colecção “Portugalese Musica” da Fundação Calouste Gulbenkian.

³⁰ Outros músicos da segunda metade do século XIX nos deixaram exemplos mais elaborados e característicos desta tendência da música de então para o revivalismo barroco, verdadeiro equivalente, ao nível da arte dos sons, dos diversos “neos” que a arquitectura coeva nos proporcionou.

³¹ Devem-se a Vincent d’Indy, como é sabido, as primeiras afirmações sistemáticas de uma concepção historicista do ensino da composição musical. A partir do seu magistério, aprender a compor passou a incluir obrigatoriamente o estudo da obra dos grandes mestres do passado.

³² Cfr: *La musique française de Franck à Debussy*, p. 226.

³³ Cfr. Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Claude Debussy, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1962.

³⁴ Cfr. Nota 22.

³⁵ A obra para piano de César Franck inclui também uma *Danse lente* (1885). Todavia, entre esta pequena peça, escrita para o jornal *Gaullois*, que a publicou em 1886, e o trecho homónimo de Francisco de Lacerda não devem fazer-se outras aproximações, para além da identidade dos títulos.

³⁶ *Ernest Ansermet, mon père*, 1983.

³⁷ “Montréal pagava mal”, diz Anne Ansermet, ob. cit., p. 30.

³⁸ Nada nos impede de admitir que alguma das peças para piano cuja data de composição desconhecemos tenha sido escrita no período da Urzelina.

³⁹ De corrigir, portanto, a data indicada por Vitorino Nemésio (cfr. *Cronologia biográfica de Francisco de Lacerda*) para este facto que, segundo o escritor açoriano, teria ocorrido a 18 de Julho do mesmo ano (1934).

⁴⁰ Tal como fez nos manuscritos de outras peças para piano, como *Chanson triste* e *Anacréto, le simple* das *Trente-six histoires*. É desnecessário explicitar a importância deste facto para o conhecimento do modo como trabalhava Francisco de Lacerda e do seu perfil de criador musical.

⁴¹ É do compositor, aliás, a indicação, neste momento do texto musical, de *Choeur à 3 v. (Très distant)*.

⁴² O que significa que, tendo a obra chegado até nós sem título, é da nossa responsabilidade aquele que usamos.

⁴³ No programa do recital foi omitido o nome do compositor, e nos prognósticos que se seguiram à audição a obra foi atribuída a Eric Satie, Kodaly ou... Théodore Dubois! Cfr. A. Cortot, *La musique française de piano*, vol. II, p. 44.

⁴⁴ Pensamos, por exemplo, em *La valse* e, além das *Valses nobles ét sentimentales*, em certas passagens de *L'enfant et les sortilèges*, de Maurice Ravel.

⁴⁵ Ernest Ansermet, *mon père*, p. 23.

⁴⁶ Supomos que em parte pelo empenhamento do filho do compositor se explicará a primeira audição de alguns trechos das *Trente-six histoires* (*Les oiseaux qui s'en vont pour toujours*, *La levrette russe*, *L'agneau égaré*, *Complaintes de la chèvre*, *La pieuvre*, *Quand les bêtes ont froid* e *Le coq et son ombre*) no âmbito do programa de um recital por Helena Moreira de Sá e Costa no Conservatório de Música do Porto, a 19 de Abril de 1947.

Aliás, só recentemente (8.6.1984) se verificou a audição integral da colectânea, depois de por nós recuperados os trinta e seis títulos, num recital de João Paulo Santos integrado na “Semana Francisco de Lacerda”, que entre 31 de Maio e 8 de Junho de 1984 organizámos em Lisboa, como iniciativa conjunta do Conselho Português da Música e da Juventude Musical Portuguesa.

⁴⁷ Optámos por publicar esta peça em facsímile no Prefácio à nossa edição das *Trente-six histoires* (Fundação Calouste Gulbenkian, “Portugaliae Musica”; vol. XLVIII, 1986).

⁴⁸ Cremos, de facto, que *Pour endormis le dragon-rouge* datará de 1922 aproximadamente.

⁴⁹ Na Schola Cantorum deve Francisco de Lacerda ter bebido a admiração, que manteve para o resto da vida, por J. S. Bach, por ele considerado o maior músico de todos os tempos.

⁵⁰ Já chamámos a atenção (Cfr. *Cinquentenário da morte de Francisco de Lacerda*) para o facto de quantitativamente terem dominado nos programas de Lacerda em Montreux obras de

músicos como Wagner e Beethoven, que não influíram na constituição da sua própria linguagem musical.

⁵¹ O conhecimento das características das obras de Mussorgsky e de Debussy, da profunda originalidade que uma e outra exibem, permite-nos avaliar do grau de ignorância ou de má-fé dos detractores de Debussy, que em *Pelléas et Mélisande* mais não viram do que um plágio de *Boris Godunov*.

⁵² Podemos imaginar os resultados da partida de algum demónio que se lembrasse de trocar os títulos dos andamentos da Sinfonia Pastoral de Beethoven, de maneira a julgarmos escutar o eco musical de “sentimentos felizes ao chegarmos ao campo” quando, no terceiro andamento, ribomba o trovão, ou a voz do cuco quando, no último, se ergue o canto dos pastores...

⁵³ *Le rire*, p. 93.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁵ É pouco provável que Lacerda não conhecesse as *Histoires naturelles*, para canto e piano, de M. Ravel (1906), sobre poemas de J. Renard, e o seu primeiro número, *Le paon*.

⁵⁶ Com todos os riscos que sabemos implicarem interpretações e relacionamentos deste tipo, não podemos deixar de pensar, fora da história da música, e muito antes do impressionismo musical, em determinado *Cão enterrado na areia*, de Goya...

CRONOLOGIA DA OBRA PARA PIANO

OBRAS PARA PIANO	OUTRAS OBRAS	DADOS BIOGRÁFICOS	OUTROS MÚSICOS
1869		— 11.V: Francisco de Lacerda nasce na freguesia da Ribeira Seca, Ilha de S. Jorge (Açores)	— Nasce em Tourcoing, A. Roussel. — Morre, em Paris, H. Berlioz. — Balákirev, <i>Islamey</i> . — C. Franck inicia a composição de <i>Béatitudes</i> .
1873		— Ao piano, sob a direcção de seu pai, inicia os estudos musicais.	— G. Verdi, <i>Requiem</i> .

1883

— Estudos secundários em angra do Heroísmo.

— Estreia de *Lauriana* de agosto Machado no S. Carlos (Lisboa).

— Morre, em Veneza, R. Wagner.

— E. Chabrier, *España*.

1886

— 2. VIII: compõe a mazurca *Uma garrafa de cerveja*, dedicada “Ao seu amigo Luís da Costa”.

— Escreve *Fanfarra*, para a banda e instrumenta, também para a banda, *Tristezas da minha alma*, marcha fúnebre de Pedro de Alcântara, seu mestre de música de Angra do Heroísmo.

— Morre, em Bayreuth, F. Liszt.

— V. d’Indy, *Symphonie sur un thème montagnard français*.

— A. Bruckner, *Te Deum*.

1906

- Pianista do trio privativo dos Coppet.
- Conhece Ernest Ansermet.
- Nascem, em Lisboa, A. José Fernandes e, em Tomar, F. Lopes-Graça.
- M. Ravel, *Histoires Naturelles*.
- I. Albéniz, *Iberia* (1.º Cad.)

1907

- Prossegue a composição das *Trente-six histoires*.

1908

- Morre, em Hamburgo, Alfredo Keil.
- Estreia, no S. Carlos (Lisboa), da ópera *Amor de Perdição* de João Viana da Mota, *Cenas Portuguesas* (4.ª série).
- Chefe de Orquestra no Kursaal de Montreux.
- Convive com H. Duparc.

1909	— Abril: Escreve <i>Pour la paix de ton regard</i> , para canto e piano	— Luís de Freitas Branco, <i>Trilogie de la mort</i> .
1910	— Escreve <i>Dança lenta</i> .	— I. Stravinsky, <i>O pássaro de fogo</i> . — J. Massenet, <i>Don Quichotte</i> .
1911		— Morre em Viena G. Mahler. — Pratella, <i>Manifestotecnico della musica futurista</i> .
(?)	— Escreve <i>L'intruse</i> , música de cena para a peça homónima de M. Maeterlinck	11.I: J. Thibaud participa num concerto dirigido por Francisco Lacerda em Montreux — No Estoril, morre o seu irmão José

1912

— Chefe de orquestra da Association Artistique de Marseille”.
 — A. Schoenberg, *Pierrot Lunaire*.

1913

— Marguerite Long toca em Marselha, sob sua direcção.
 — Morte de seu pai em S. Jorge.
 — Parte para a ilha natal onde vive (Urzelina) até 1921, com excepção de algumas estadas na ilha de S. Miguel e em Lisboa.
 — V. da Mota termina *Invocação d’Os Lusíadas*.
 — C. Debussy, *Prelúdios* (1.º Cad.).
 — M. De Falla, *A vida breve*.
 — I. Stravinsky, *A sagração da Primavera*.
 — Nasce, em Lowestoft, B. Britten.

1915

— Escreve *Építaphie*
— *Sur la tombe d'un héros*, para orquestra.

— Viana da Mota é nomeado director do Conservatório Nacional (Lisboa).
— C. Debussy, *Doze estudos*.

1916

— Janeiro : Compõe os *Os Reis*, fanfarras para o Dia de Reis, para vozes metais e bateria.
— 16.IX: escreve *Minha mãe , casai-me cedo*, para vozes femininas solistas e coro misto.

— Luís de Freitas Branco, *Concerto* para violino e orquestra.
— Morre, em Leipzig, M. Reger.
— Morre, na Mancha, E. Granados.

1917

— Compõe cantos religiosos de carácter popular.

— M. Ravel *Le tombeau de Couperin*.
— B. Bartok, *O Castelo do Barba Azul*.

- 1919**
- Escreve *Solfejo instrumental*, para trio de cordas
 - M. De Falla, *El sombrero de tres picos*.
- 1920**
- Deixa incompleto *Pour le tombeau de Debussy*, solicitado pela *Revue Musicale*.
 - M. Ravel, *La Valse*.
- 1921**
- Vende parte dos seus bens em S. Jorge e fixa-se em Lisboa.
 - Morre, em Charlottenburg, Francisco de Andrade.
 - A. Honegger, *Le roi David*.
- 1922**
- Escreve boa parte das *Trente-six histoires*.
 - Organiza as primeiras sessões de “Uma hora de arte”, de que ainda depois da sua morte se realizaram inúmeras sessões.
 - *Prelúdio, coral e fuga* de C. Carneiro é apresentado em Paris, nos concertos Colonne, sob a direcção de G. Pierné.
 - 5.XI: Escreve *Para o túmulo de Afonso de Bragança*, então publicada na revista *Contemporânea*.

1923

- Escreve música de cena para o primeiro quadro do *Fausto* de Gothe.
- Cria a Pró-Arte, para o que conta com o apoio de Raul Lino, Afonso Lopes Vieira, Eugénio de Castro e outros.
- Funda e dirige, em Lisboa eno Porto, a orquestra sinfónica Filarmónia de Lisboa, de existência efêmera.
- Volta a dirigir em Montreux e Paris.
- Frederico de Freitas, *Sonata*, para violino e piano.
- A. Schoenberg, *Peças para piano*, op. 23.
- M. De Falla, *Il Retablo de Maese Pedro*.
- Z. Kadaly, *Psalmus Hungaricus*.
- I. Stravinsky, *As bodas*.

1924

- Compõe a *Serenata a una muerta*, para guitarra, dedicada a ^a Segovia.
- Correspondência com M. Falla.
- Luís de Freitas Branco, *Primeira Sinfonia*.
- Nasce, em Lisboa, Joly Braga Santos.
- Morre, em Lisboa, Augusto Machado.

1925	— Abril-Maio: Compõe <i>Levaninas</i>. — <i>Impressões de viagem</i>.	— Escreve <i>La peur</i>, bailado.	— 30.IV: Com Viana da Mota, é objecto de uma homenagem no Teatro Nacional de S. Carlos (Lisboa). — 7.V: Colabora com a União Intelectual Portuguesa, pronunciando uma conferência sobre Bach no Teatro Nacional de S. Carlos.	— A. Berg, <i>Wozzeck</i>. — A. Haba, <i>Von neuer Musik</i>. — Morre, em Paris, E. Satie. — Nascem P. Boulez e L. Berio.
1926		— Escreve <i>Almourol</i>.	— Em Nantes, dirige a <i>Paixão segundo S. Mateus</i> de Bach	— Frederico de Freitas ganha o Prémio Nacional de Composição. — B. Bartok, <i>Primeiro concerto</i>, para piano e orquestra.

(?) — Escreve *Chant du feu*, *Chant de la montagne*, *Dança fúnebre* e outros pequenos trechos para piano.

1927

— Marcel Dupré apresenta-se em Marselha sob sua direcção.
— É-lhe confiado o estudo da situação dos órgãos portugueses.
— Progressivo agravamento do seu estado de saúde.

— F. Lopes-Graça, *Variações sobre um tema popular português*.
— No Conservatório Nacional (Lisboa) Viana da Mota interpreta, numa série de recitais, as trinta e duas *sonatas* de Beethoven.

1928

— Estreia da versão
orquestral das Trovas
(1.ª série) no tívoli,
Lisboa.

— Escreve grande
número de poemas.

— Morre, em Lisboa,
alexandre Rey
Colaço.
— K. Weil, *Ópera
dos quatro vinténs*.
— Nasce K.
Stockhausen

(?)

— Transcrição de
música antiga
portuguesa.

1929

— Organiza as
iniciativas musicais
da representação
portuguesa à
Exposição Ibero-
Americana de
Sevilha.

— C. Carneiro
apresenta, no Porto,
um primeiro concerto
preenchido com
obras suas.

— Repouso em Vila
Pouca de Aguiar.

1930

- Marçó: Compõe *Guitarras de Alcáçer e Provérbio de Salomão*, para solistas e coro, com acompanhamento de órgão, piano, harpa e quinteto de cordas.
- Escreve *Que lá vai levado!*, para coro feminino e piano, e *Cantiga de amigo*, para canto e piano.
- Permanência no Sanatório de Paredes de Guardão.
- D. Milhaud, *Chistoph Colomb*.
- B. Bartók, *Cantata profana*.

1931

- Conferência-concerto no Tivoli (Lisboa) sobre a canção popular portuguesa.
- Cláudio Carneiro, *Cantares*.
- A. Roussel, *Bacchus et Ariane*.
- M. Ravel, *Concerto para a mão esquerda*.
- Morre, em Paris, V. d'Indy.

(?)

— Preparação do
*Cancioneiro musical
português*, publicado
postumamente
(1935).

1932

— Na Madeira busca
remédio para o mal
que o mina.

— A. Schoenberg,
Moisés e Aarão.

1934

— Propõe a criação,
no seio da Junta de
Educação Nacional,
da Secção de
Folclore.

— Luís de Freitas
Branco termina a
música para o filme
Douro, fauna fluvial,
de M. de Oliveira.

— No Algarve
recolhe música
tradicional.

— P. Hindemith,
Matias, o Pintor.
— A. Webern,
*Concerto para nove
instrumentos*.

— Morre a 18 de
Junho.

ÍNDICE ALFABÉTICO DAS OBRAS PARA PIANO DE FRANCISCO DE LACERDA

	Pág.
<i>Allegro-Sonatina</i> (1902?)	41
<i>Aubade mauresque</i> (1897)	40
<i>Au clair de lune</i> (1904/5?)	75
<i>Burlesca</i> (1896?)	38
<i>Canção do berço</i> (p.1896)	18
<i>Chanson de la route</i>	88
<i>Chanson triste</i>	90
<i>Chant de la montagne</i>	89
<i>Chant du feu</i>	89
<i>Clair de lune</i>	80
<i>Con moto</i>	88
<i>Dança fúnebre</i>	88
<i>Dança lenta</i> (1910)	59
<i>Danse du voile</i> (p. 1904)	53
<i>Douce clarté d'un jour nouveau</i>	87
<i>Doas valsas</i>	82
<i>Les rivières s'en vont toujours du côté de la mer</i>	88
<i>Levantinas — Impressões de viagem</i> (1925)	69
<i>Lusitanas — Valsas de fantasia</i> (p. 1896)	19

<i>Na fonte — Idílio rústico</i> (1897)	38
<i>Papillons</i> (1896)	34
<i>Para o túmulo de Afonso de Bragança</i> (p. 1922) ...	66
<i>Par la brume</i>	88
<i>Trente-six histoires pour amuser les enfants</i> <i>d'un artiste</i> (p. 1986)	91
<i>Anaclêto, le simple</i>	110
<i>Aux noces des paons</i>	128
<i>Bénédiction — Dans le baptême des chenilles</i> (1922) ..	130
<i>Certain Renard</i>	99
<i>Chant et danse nuptiale des morses</i>	113
<i>Complaintes de la chèvre</i> (1922)	114
<i>Deux colombes au sommet de la tour</i> (1922)	113
<i>Deux coqs, une poule... et ce qui s'ensuit</i>	122
<i>La chanson des pingouins</i>	94
<i>L'agneau égaré</i> (1922)	94
<i>La levrette russe</i>	97
<i>La pieuvre</i>	125
<i>La pie volée</i>	95
<i>Le bouc ivre</i>	95
<i>Le canard qui a mangé des grenouilles</i>	131
<i>Le cerf blessé</i>	100
<i>Le coq et son ombre</i> (1922; p. 1922)	122
<i>Le petit d'éléphant pleure</i>	94
<i>Les oiseaux qui s'ent vont pour toujours</i>	112
<i>Le phoque jaloux</i>	94
<i>Le ramier blessé</i> (1922; p. 1922)	111
<i>Le reveil de la marmotte</i>	94
<i>Le singe qui songe</i>	124
<i>Le vieux loup gris</i>	113
<i>Litanies pour les bêtes malades</i>	130
<i>L'oie-blanche-grasse sentimentale</i> (1922; p. 1922) ...	127
<i>Maître corbeau I, II</i>	105

<i>Maman otarie endort son bébé</i>	94
<i>Mon chien et la lune</i> (1922)	133
<i>Mon chien rêve...</i> (1922)	109
<i>Oraison dominicale des castors</i> (1902; p. 1931) ...	130
<i>Pour endormir le dragon rouge</i>	99
<i>Quand les bêtes ont froid</i>	93
<i>Singes</i>	108
<i>Tourterelles</i>	114
<i>Uma garrafa de cerveja</i> (1886)	16
<i>Zara</i> (1900; p.1922)	50

BIBLIOGRAFIA

- ANSERMET, Anne — *Ernest Ansermet, mon père*. Lausanne, Éditions Payot/ Van de Velde, 1983.
- BERGSON, Henri — *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 399.^a ed.
- BETTENCOURT DA CÂMARA, Teresa e J. M. — *Cinquentenário da morte de Francisco de Lacerda*. Lisboa, Conselho Português da Música e Juventude Musical Portuguesa, 1984. *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*. Vol. VI, n.º 1. Horta, 1970-1974.
- CORTOT, Alfred — *La musique française de piano*. Paris, Presses Universitaires de France, 1948. 3 vols.
- CUNHA, Manuel de Azevedo da — *Notas históricas. Estudos sobre o Concelho da Calheta (S. Jorge)*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981, 2 vols.
- DAVIES, Laurence — *César Franck and his circle*. Londres, Barrie & Jenkins, 1970.
- FREITAS BRANCO, João de — *Viana da Mota*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- JANKÉLEVITCH, Vladimir — *Le nocturne*. Paris, Éditions Albin Michel, 1957.
- LANDORMY, Paul — *La musique française de Franck à Debussy*. Paris, Gallimard, 1948, 19.^a ed.

LOPES-GRAÇA, Fernando — *A música portuguesa e os seus problemas*. Vol. I, Porto, Editora Lopes da Silva, 1944.

NEMÉSIO, Vitorino — *Cronologia biográfica de Francisco de Lacerda*. In Catálogo da Exposição comemorativa do centenário do nascimento de Francisco de Lacerda, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.