



**José Manuel
de Amorim Pinto
Brandão**

As canções de Filipe de Sousa



**José Manuel
de Amorim Pinto
Brandão**

As canções de Filipe de Sousa

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Nancy Louisa Lee Harper, Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Para a Paula

In memoriam Filipe de Sousa

o júri

presidente

Prof.^a Dr.^a Nancy Louisa Lee Harper
Professora Associada com Agregação do Departamento de Comunicação
e Arte da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
Professor Auxiliar do Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho

Prof. Dr. António Manuel Chagas Rosa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Expresso a minha gratidão pelos contributos de várias ordens proporcionados por: Prof. Dr^a Nancy Lee Harper, Teresa Gardner, João Pedro Mendes dos Santos, Rui Pinheiro, José Lourenço, Maria Clodes Jaguaribe, Manuela de Sá, Ana Paixão, Bárbara Tengarrinha, Fundação Jorge Alves e Dr. Rui Soares Santos, D. Maria do Rosário.

Um agradecimento especial para a Paula Ribeiro, minha mulher.

palavras-chave

Música portuguesa, século XX, canção de câmara, poesia, Filipe de Sousa, Fernando Pessoa

resumo

O presente estudo lança uma perspectiva abrangente sobre a obra para voz e piano de Filipe de Sousa (Maputo, 15/02/1927 — Lisboa, 22/11/2006). Apresenta um esboço biográfico do compositor, apoiado na elaboração de um cronograma onde se reuniu uma série de dados referentes à sua vida e obra, nas múltiplas vertentes que assumiu como pianista, chefe de orquestra, professor, director do serviço de programas musicais da RTP, para além da actividade de compositor. Integra ainda este trabalho, um catálogo exaustivo, ainda que não definitivo, do seu espólio artístico. A parte central da dissertação foi dedicada a um estudo individual de cada canção, focando aspectos da linguagem musical empregue, numa relação estreita com os respectivos textos poéticos, tendo sido alvo da nossa atenção a quase totalidade da sua actividade criativa nesta área.

keywords

Portuguese music, XXth century, art song, poetry, Filipe de Sousa, Fernando Pessoa

abstract

The present study intends to provide a comprehensive perspective on the works for voice and piano of Filipe de Sousa (Maputo, 15/02/1927 — Lisboa, 22/11/2006). It introduces a biographical sketch of the composer, supported by a chronogram where a diverse amount of information concerning his life and work is assembled, dealing with the multiple features that he assumed as a pianist, orchestra director, pedagogue, head of the music programs department of RTP, besides his composer activities. An exhaustive, even if not definitive, catalogue, of his artistic legacy, is also included. The main component of this dissertation is dedicated to a specific study of each song, focusing on its musical language aspects, and developing a relation with the respective poetical texts. The major part of the author's creative activity in this domain is envisaged in our work.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
I. PERCURSO BIOGRÁFICO E OBRA MUSICAL	5
1. Até 1953	5
2. 1954 -1959	7
3. 1960 -1980	9
4. Após 1980	12
II. AS CANÇÕES COM PIANO DE FILIPE DE SOUSA	15
1. RETRATO DE UM GÉNERO MUSICAL ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX	15
2. OS POEMAS DE FERNANDO PESSOA	18
2.1. <i>De um cancionero</i>	18
2.1.1. Da abstracção amorosa	19
2.1.2. Da ilusão amorosa	21
2.1.3. Paisagem nocturna	23
2.1.4. Da estranheza	25
2.2. <i>Cinco Odes de Ricardo Reis</i>	27
2.2.1. Ricardo Reis e a música das ideias	27
2.2.1.1. O que constitui a música do verso	27
2.2.1.2. Um canto desencantado	28
2.2.2. Uma ideia musical no modo frígio	30
2.2.2.1. <i>As rosas</i> (Prelúdio)	32
2.2.2.2. <i>Segue o teu destino</i>	33
2.2.2.3. <i>Ode a Cloé</i>	34
2.2.2.4. <i>Ao longe os montes</i>	34
2.2.2.5. <i>Coroi-me de rosas</i> (Epitáfio)	35
2.3. <i>Three Sonnets</i>	36
2.3.1. Os poemas ingleses de Pessoa	36
2.3.2. Organização serial: reflexo da complexidade literária?	38
2.3.3. <i>As to a child, ... berceuse</i> improvável	39
2.3.4. <i>We are born at nightfall</i>	43
2.3.5. <i>The edge of the green wave</i>	47
2.4. <i>The Happy Sun is Shining</i>	50

3. <i>BLUES, RAGTIME E CANTE JONDO</i>	53
3.1. <i>Two negro poems</i>	54
3.2. <i>Dos poemas de la soleá</i>	59
4. DOIS SONETOS DE CAMILO PESSANHA	61
5. <i>ENTWÜRFE AUS ZWEI WINTERABENDEN</i>	65
6. OS POEMAS DE PAUL ÉLUARD	69
III. CONCLUSÃO	74
FONTES DOCUMENTAIS	79
FONTES PRIMÁRIAS	80
Espólio de Filipe de Sousa	80
Arquivo sonoro da RDP	80
Periódicos e programas de concertos	80
Discografia	80
Obras de Filipe de Sousa	80
Filipe de Sousa como intérprete	81
FONTES SECUNDÁRIAS	81
Bibliografia geral	81
Monografias e artigos	82
Música portuguesa	82
Análise e teoria musical	83
Poesia e literatura	83
Bibliografia geral	83
Sobre Fernando Pessoa	83
Outros	84
ANEXOS	87
Apêndice A: Cronograma	88
Apêndice B: Para um catálogo da obra de Filipe de Sousa	97
Apêndice C: Poemas das canções não analisadas	109
Apêndice D: Ilustrações	113
Apêndice E: Partituras das canções	116

INTRODUÇÃO

Filipe de Sousa foi uma personalidade multifacetada na vida musical portuguesa da segunda metade do século XX. O seu legado à cultura nacional estende-se por variados domínios da esfera musical, que complementam e enriquecem o núcleo central de obras das quais foi autor. A actividade de criação musical esteve sempre no centro das suas preocupações, apesar de ter afirmado, mais de uma vez, a convicção pessoal de estar a compôr “para a gaveta” — no que deixava transparecer uma certa desilusão, face à atitude reinante no nosso meio artístico para com a criação musical contemporânea. Desde o seu empenho no projecto de lançamento da Juventude Musical Portuguesa, em 1948, a acção desenvolvida por Filipe de Sousa em prol da música, ficou patente nos cargos que desempenhou em instituições como a Rádio Televisão Portuguesa, a Fundação Calouste Gulbenkian ou o Sindicato dos Músicos. Assume superior relevância o trabalho, de certo modo pioneiro nos anos sessenta, efectuado no âmbito da recuperação de múltiplos manuscritos musicais dos séculos XVIII e XIX, que conduziu às primeiras reposições modernas de obras como *As variedades de Proteu* e as *Guerras do Alecrim e da Mangerona*. No campo conexo da edição musical, foi responsável pela revisão de várias obras, patrocinando generosamente a publicação de outras. A todos este aspectos, focados no esboço biográfico patente no capítulo primeiro deste trabalho, vem somar-se uma actividade relevante, sobretudo, como pianista, mas também no domínio da direcção de orquestra.

A presente dissertação, iniciada ainda em vida do compositor¹, decorre do fascínio despertado pela leitura de algumas das suas canções, no âmbito da actividade profissional que exercemos na área do acompanhamento vocal. Os vários encontros com o Maestro, tornaram possível o acesso à quase totalidade dos manuscritos das suas canções, incluindo as partituras autógrafas das canções orquestradas². Julgamos tratar-se do primeiro estudo³ abrangente sobre uma das componentes mais significativas da produção musical de Filipe de Sousa, senão a mais representativa. O

¹ Concretamente, em 2002, tendo, no entanto, sido interrompido, e novamente retomado, por diversas vezes no decorrer dos últimos cinco anos, fruto de circunstâncias pessoais e profissionais.

² Após a sua morte, e numa primeira fase de organização do espólio musical de Filipe de Sousa, encontramos uma segunda canção sobre poema de Ribeiro Couto, intitulada *Solidão*, e que data de 8 de Outubro de 1948.

³ Além do artigo publicado por Matthias Fiebig (cf. fontes documentais), em que são abordados os poemas de Fernando Pessoa, *Ao longe, ao luar...* e *Põe-me as mãos nos ombros*, desconhecemos a existência prévia de quaisquer outros estudos sobre a obra de Filipe de Sousa.

seu intuito, é o de servir de catalisador para o aparecimento de outros trabalhos de investigação sobre o compositor e a sua obra.

O objecto deste estudo, restringido ao núcleo da Canção de Câmara, demonstrou ser, ainda assim, suficientemente amplo para que nos ocupássemos, com igual equidade, de todas as peças. Assim, uma parte essencial desta reflexão detém-se nos poemas de Fernando Pessoa (e do heterónimo Ricardo Reis), poeta que suscitava em Filipe de Sousa particular admiração, patente no número significativo de canções que lhe dedica.

Não tendo tido por objectivo a realização de um trabalho de análise musical *stricto sensu*, a abordagem efectuada partiu quase invariavelmente do texto poético, por vezes atendendo a circunstâncias da sua génese, noutras momentos perscrutando o poema numa “leitura pessoal”.

Procuramos ser cautelosos na formulação de homologias ou correspondências entre a sintaxe poética e a equivalente musical, estando cientes de que uma sobrevalorização da dimensão semântica da linguagem pode conduzir a uma menorização de aspectos intrinsecamente musicais. Texto e música devem ser entendidos, no âmbito da canção (e mesmo no âmbito de qualquer composição “programática”), como dois sistemas independentes, interagindo de forma reflexiva, em espelho, sem que no entanto se produza a assimilação de um pelo outro. Ao longo da história da canção erudita, na música ocidental, diferentes compositores conferiram importância diversa aos textos poéticos que musicaram. De qualquer modo, se nos for consentido agir em defesa própria, diremos ter sentido a necessidade de estabelecer a ponte entre um estudo de feição académica e a vertente prática, audível, da colaboração ao piano com uma cantora, no caso, a soprano Teresa Gardner.

Parafraseando Graham Johnson, pianista acompanhador:

The observations that follow are thus those of a blue “colla voce” worker rather than a properly accredited scholar⁴.

⁴ Johnson, Graham, “The Lied in performance”, in *The Cambridge Companion to the Lied*, James Parsons (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 318

I. PERCURSO BIOGRÁFICO E OBRA MUSICAL⁵

*Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha
biografia
Não há nada mais simples.
Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha
morte.
Entre uma e outra cousa todos os dias são meus.*

Alberto Caeiro

1. Até 1953

Filipe de Sousa nasce em Lourenço Marques (actual Maputo), a 15 de Fevereiro de 1927, filho de Pedro Filipe e de Maria da Conceição de Sousa Filipe. O avô paterno fôra um dos colonos pioneiros do Sul de Moçambique, no início do século XX. Os primeiros estímulos musicais, recebe-os da mãe, que tocava bandolim. O avô materno também tocava viola e escrevia música, pelo que, a aprendizagem do piano começa, naturalmente, por volta dos seis anos de idade, num velho instrumento existente em sua casa.

Na sequência da doença e morte do pai, funcionário público no Serviços de Agrimensura, o tio Bernardo de Sousa, assumindo o papel de tutor, chama-o para Lisboa, onde chega, em 1938, com onze anos de idade. Na casa dos avós, que vem habitar na Avenida Praia da Vitória, ao Saldanha, tem à sua espera um piano de cauda, que ainda hoje se encontra na sua casa de Alcainça. Vem para frequentar o 1º ano de estudos no Liceu Camões, inscrevendo-se também no Conservatório Nacional.

Conclui o exame do Curso Geral de Piano⁶ no mesmo dia e com a mesma classificação que Sequeira Costa, e fica orgulhoso dos elogios que recebe da parte de

⁵ Não foi nossa intenção, no decorrer deste trabalho, proceder a uma pesquisa sistemática tendente ao estabelecimento de uma biografia do maestro Filipe de Sousa. O nosso objectivo inicial definiu-se, tão somente, pela elaboração de um estudo introdutório da sua obra vocal com acompanhamento ao piano. O esquisso biográfico que ora se apresenta é assumidamente breve e não faz mais do que reunir o conjunto de informação com que nos fomos deparando, confrontando dados que se apresentam por vezes de forma contraditória, nomeadamente quanto a questões de datação. Os encontros tidos com Filipe de Sousa, tiveram um carácter prospectivo, tendo resultado, na maioria das vezes, em conversas informais, mais reveladoras da sua personalidade, do que da sua vida e obra. Alguns dos dados aqui contidos apoiam-se na entrevista concedida por Filipe de Sousa ao programa “A quatro mãos”, (Antena 2, 2004) e na comunicação proferida por Constantin Sandu no Congresso Nacional da EPTA (Porto, 21 de Abril de 2007). Cf. fontes documentais.

O que se expõe contém, por conseguinte, alguns dados que devem ser sujeitos a posterior validação, no entanto, o seu conteúdo poderá conter referências úteis para a elaboração futura de um trabalho biográfico sobre o autor.

Viana da Mota. Mais tarde, ficará ligado ao Concurso Internacional criado por Sequeira Costa em homenagem ao seu Mestre, integrando o júri das edições de 1964, 1966, 1997 e 1999. O aperfeiçoamento pianístico continuará a ser feito no Conservatório, sob a orientação de Abreu Mota.

A paixão pela literatura clássica, nomeadamente a de língua latina, fica patente na opção de frequentar, simultaneamente, a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (obtém o grau académico em Filologia Clássica no ano de 1949)⁷. Ao longo de todo a sua vida, os livros serão companhia constante e também o seu refúgio. Coleccionador ávido, frequentará livreiros e alfarrabistas, constituindo progressivamente uma vasta biblioteca onde figuram edições de grande valor. O gosto literário e o requinte estético estendem-se também às artes plásticas, observável num acervo notável de pintura (denunciando uma predilecção pelo abstraccionismo espanhol contemporâneo), gravura e escultura.

Concluído o Curso Superior de Piano em 1947⁸, Filipe de Sousa inscreve-se no Curso Superior de Composição, onde frequenta a classe de Jorge Croner de Vasconcelos. Pelos corredores do Conservatório circula então a ideia de se criar uma delegação portuguesa das *Jeunesses Musicales*, projecto ao qual Filipe de Sousa imediatamente se associa. Participa activamente nos trabalhos do grupo que, no ano de 1948, vê reconhecidos os seus esforços pela Federação Internacional das Juventudes Musicais.

Até 1953⁹, ano em que lhe é conferido o diploma de Composição e que precede a sua partida para Munique, escreve cerca de dois terços das canções constantes do seu catálogo actual (são dezanove as canções correspondentes a este período, datadas com segurança¹⁰). Este género miniatural, aliado a uma erudição e gosto literários,

⁶ Não foi nos foi possível averiguar se este exame ocorreu em 1939 ou em 1940

⁷ Filipe de Sousa lia com fluência o latim e o grego. Da história do amor de Eco por Narciso, nas *Metamorfoses*, de Ovídio, irá eleger a expressão que figura no seu ex-libris, *Vox manet*, significando que, do desejo não consumado da *vocalis nymphe* por Narciso, permanece apenas a sua voz, o seu eco.

⁸ Cf. entrada sobre Filipe de Sousa no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Second edition, vol.24, p.66, por Asta-Rose Alcaide e Alexandre Delgado

⁹ Idem. No *The New Grove Dictionary...* é mencionada a data de 1952, facto que carece, quanto a nós, de verificação, porquanto Filipe de Sousa aparece ainda mencionado numa audição de 25 de Junho de 1953, como aluno dos cursos ordinários, na classe de Croner de Vasconcelos (Boletim do Conservatório Nacional)

¹⁰ Três canções sem menção de data (*Alegria*, *Intervalo* e a redondilha de Camões) apresentam grande probabilidade de terem sido compostas na mesma época. Se, para além disso, considerarmos como fidedigna a data de 1951, aposta numa cópia autógrafa de *Entwürfe aus zwei Winterabenden*, existente em fotocópia na biblioteca do Conservatório Nacional, e que será objecto de alterações consideráveis ao

parece ter sido o meio privilegiado na exploração das suas capacidades criadoras. Existem, no entanto, obras para piano oriundas deste período de estudos no Conservatório, designadamente, *Duas peças*, de 1948 (uma *Siciliana* – mais tarde usada como andamento central da segunda *Sonatina* – e uma *Fuga*), a primeira *Sonatina* (1951) e as *Oito peças breves* (1952), pilar fundamental da posterior *Suite de Danças “Lusitânia”*¹¹. Em 1951 surgem as primeiras orquestrações, de *Song* (Christina Georgina Rossetti) e dos poemas de Federico García Lorca, trabalho que terá continuação ao longo dos anos, e que contempla algumas incursões por obras de outros compositores¹².

2. 1954-1959

A sua candidatura a uma Bolsa para estudos de Direcção de Orquestra no estrangeiro, anunciada pelo Instituto de Alta Cultura, não é bem sucedida. O processo de análise do pedido eterniza-se e não chega sequer a receber uma resposta. Será num dos serões em casa de Elisa de Sousa Pedroso — de 1951 a 1953, Filipe de Sousa foi secretário do Círculo de Cultura Musical —, que, por intercessão da presidente da delegação do CIM em Moçambique, Maria João Teixeira, esposa do Governador do território, C^{te} Gabriel Teixeira, Filipe de Sousa antevê a possibilidade de partir para o estrangeiro. É-lhe concedido o apoio necessário, após submissão de candidatura, e, em 1954, com um bolsa do Governo colonial de Moçambique, parte para Munique, onde, durante um ano, estuda com Adolf Mennerich e Fritz Lehmann. Um regresso temporário a Portugal, provavelmente para passar a época natalícia¹³, permite-lhe apresentar, a 5 de Janeiro de 1955, um recital apenas com obras suas, incluído na série “A nova geração”, organizada pelo Conservatório Nacional. Toca, em

nível da prosódia musical nas versões definitivas com piano (1954) e com orquestra (1957), o número ascende a vinte e cinco.

¹¹ As *Oito peças breves* encontram-se gravadas pela pianista brasileira Maria Clodes Jaguaribe, num LP dos anos 50/60, dedicado à música para piano de autores portugueses (cf. Fontes Documentais). Maria Clodes esteve em Lisboa na década de 50 (registos no Boletim do Conservatório Nacional para os anos de 1952 a 54,) onde frequentou os cursos especiais do professor Winfried Wolf. Actualmente professora na Universidade de Boston, a pianista forneceu-nos gentilmente uma cópia do autógrafo manuscrito, que não existe no espólio de Filipe de Sousa (certamente porque foram integradas na *Suite de Danças*, o compositor, tê-las-á retirado do seu catálogo). Sobre a *Suite de Danças*, cf. capítulo seguinte.

¹² Entre os trabalhos realizados, contam-se as orquestrações de *36 Histórias para divertir os filhos de um artista*, de Francisco de Lacerda (parcial); o ciclo *A Ideia*, de Luís de Freitas Branco (inacabado); e o *Tríptico de D. João*, de Fernando Lopes-Graça (1996).

¹³ Nossa conjectura...

estreia, a sua *Sonata* para piano, composta no ano anterior, e na segunda parte acompanha Maria Germana de Medeiros numa selecção de canções¹⁴.

Finda a estadia em Munique, desloca-se para Viena. Na Staatsakademie, continua a aperfeiçoar a sua técnica de direcção de orquestra, com a supervisão de Hans Swarowsky. Tem por colegas de curso Silva Pereira, Claudio Abbado e Zubin Mehta, entre outros¹⁵. O diploma é-lhe atribuído em 1957. No ano anterior, em Hilversum, na Holanda, frequentara os prestigiados cursos na Rádio, com o maestro e compositor francês, de origem holandesa, Albert Wolff e também com Willem van Otterloo¹⁶.

Durante o período de estadia no estrangeiro, prossegue com o trabalho de composição. A direcção de orquestra foi, por ele, sempre considerada como um complemento da actividade compositorial, que permanece o seu principal foco de interesse¹⁷. Além da *Sonata* e dos três poemas de Rainer Maria Rilke apresentados no recital acima referido, escreve, em 1956, a *Suite de Danças “Lusitânia”*¹⁸ para orquestra, na qual integra as anteriores *8 Peças breves* para piano. Constituída em seis andamentos servidos por pequenos interlúdios, é uma obra em que Filipe de Sousa aparece a glosar temas de génese popular, num ambiente toldado por procedimentos de escrita modal¹⁹. A obra é dada em estreia a 26 de Julho do ano seguinte, num concerto com a Orquestra Sinfónica Nacional, realizado no Pavilhão dos Desportos.

¹⁴ Cf. programa completo deste recital no Cronograma apresentado no Apêndice A.

¹⁵ Cf. fotografia de grupo constante em *Defensa de la obra, Hans Swarowsky*, Manfred Huss (ed.), Madrid, Real Musical, 1997

¹⁶ A data mencionada consta do resumo biográfico sobre Filipe de Sousa, no sítio electrónico da Juventude Musical Portuguesa, instituição de que é o sócio-fundador nº5. O *New Grove Dictionary...*, no artigo citado, aponta o ano de 1957 para a frequência deste curso.

¹⁷ Filipe de Sousa afirma-o na já citada entrevista ao programa “A quatro mãos” da Antena 2.

¹⁸ Inicialmente pensada como um Bailado, Filipe de Sousa acaba por escrever a obra sob a forma de uma Suite. A lápis, no verso da folha de rosto da partitura de orquestra, uma anotação do compositor indica que o título da versão orquestral da obra não deve conter a menção Lusitânia. Existe a versão para piano, datada do mesmo ano.

¹⁹ Estrutura da *Suite de Danças* em comparação com as *Oito peças breves*:

8 PEÇAS BREVES	SUITE DE DANÇAS
I	I
II	(Interlúdio I)
III	II
IV	(Interlúdio II)
V	III
VI	(Interlúdio III)
—	IV
—	(Interlúdio IV)
VII	V
VIII	(interlúdio V)
—	VI

De 1957, data a orquestração dos poemas de Rainer Maria Rilke, a segunda *Sonatina* e o *Quinteto de sopros*, este composto em Paris, onde, na viagem de regresso, acaba por permanecer durante seis meses²⁰. A segunda *Sonatina*, escrita em Viena, tem a particularidade de reflectir, no seu último andamento, o choque que provocaram no compositor os acontecimentos relacionados com a revolução húngara que eclodia em finais de 1956 e que fora prontamente reprimida pelas forças do Pacto de Varsóvia. Habitando um apartamento na Mariahilfstrasse, não longe da estação central de Viena, Filipe de Sousa assiste, impressionado, à movimentação de tropas e de ambulâncias transportando feridos. Referindo-se especificamente a este andamento, o pianista Constantin Sandu menciona o “dramatismo intenso e dissonante do primeiro tema, que contrasta com as sonoridades quase irreais do doloroso lamento que é o segundo tema [... progredindo para uma] culminação trágica, seguida de uma diminuição gradual das intensidades, uma imagem de afastamento de uma notável plasticidade [...]”²¹.

3. 1960-1980

Regressado a Portugal, é convidado para chefiar o Serviço de Programas Musicais da RTP, cargo que ocupa durante quase duas décadas, em três períodos distintos, antes e depois da revolução de 1974²². Instituiu uma série semanal de recitais em directo, o primeiro dos quais coube à pianista Nella Maissa, podendo ainda fazer-se referência à realização de um documentário sobre Karlheinz Stockhausen; à gravação dos ciclos de Fernando Lopes-Graça, “Mar de Setembro” e “As mãos e os frutos”, com os poemas declamados pelo próprio Eugénio de Andrade; a “Música para água e mármore”, sobre a peça homónima de Jorge Peixinho e tantos outros, à espera de serem redescobertos nos arquivos da televisão nacional. Certamente decorrente deste seu cargo, que lhe permite o contacto frequente com realizadores de televisão, cinema

²⁰ Constantin Sandu, no artigo citado, refere ter sido Filipe de Sousa bolseiro por um período de seis anos, apontando o ano de 1959 como sendo o da conclusão do curso de Direcção em Viena (artigo citado). Estes dados, carecem de verificação, sendo contrariados na entrada do *The New Grove...* e em diversos apontamentos biográficos sobre o compositor.

²¹ Sandu, id.

²² É Filipe de Sousa quem menciona esta faixa temporal, na entrevista a Gabriela Canavilhas (Antena 2, 2004). *The New Grove...*, refere apenas os anos de 1959 a 1969. Na *Arte Musical* de Fevereiro de 1970, noticia-se a atribuição do cargo da RTP a Manuel Ivo Cruz, e a entrada de Filipe de Sousa para o serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. Está por fazer o levantamento sistemático do seu trabalho na RTP, de modo a estabelecer, com exactidão, quando e durante quanto tempo aí trabalhou.

e teatro, acabará também por compôr para estes géneros. Dos anos de 1961 e 1962, existem registos da sua colaboração em, pelo menos, dois filmes e um documentário²³.

É no início dos anos 60, que, Filipe de Sousa, acometido de uma “insana crise de consciência estética”²⁴, destrói uma série de obras até então compostas. Não é possível nomear com segurança as obras que terão sido alvo deste “auto-de-fé”²⁵, mas a reunião de elementos dispersos por fontes várias, nomeadamente, de notas biográficas do compositor em programas de concerto, permite-nos equacionar a perda irremediável de três Sonatas para piano, uma Sonata e Três Peças para violino e piano (as três peças, datadas de 1953), uma Sonata para orquestra²⁶, um Concerto para cordas, a Cantata “Mar Português”, e Melodias sobre poemas de Jean Moréas e de Manuel Bandeira. Mais tarde, Filipe de Sousa, declara ter-se arrependido, parcialmente, deste gesto, no entanto, nunca procurou reconstruir qualquer dessas obras.

A par do cargo de chefia na RTP, Filipe de Sousa estará bastante activo noutros projectos, aparecendo ligado à fundação e colaborando com organismos como os da Pró-Arte, do Grupo Experimental de Bailado e do Grupo Experimental de Ópera de Câmara (estes últimos criados em 1961, com o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian). Este ano, é também o da estreia da sua *Sinfonietta*, pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, em concerto programado no V Festival Gulbenkian. A obra, dedicada à Fundação, celebra a memória de Calouste Gulbenkian²⁷.

Durante um curto período de tempo irá leccionar Composição e Música de Câmara no Conservatório²⁸ e logo após o abandono do cargo na RTP, em 1969, integra

²³ cf. catálogo das obras em apêndice, que, no que se refere a esta parte da sua produção musical, estará provavelmente incompleto.

²⁴ Citado por Sérgio Azevedo in *A Invenção dos sons. Uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998

²⁵ A expressão é do próprio Filipe de Sousa.

²⁶ A existência de algumas indicações de instrumentação no autógrafo da Sonata para piano, faz-nos supôr que se poderia tratar de uma orquestração desta obra.

²⁷ Sobre a recepção crítica a esta obra, transcrevemos estas linhas de João de Freitas Branco, na *Arte Musical* (s.III; nº15; Dezembro de 1961; p.54): “Não concordamos com a manifestação de desagrado que parte do público dispensou à *Sinfonietta* de Filipe de Sousa — obra que, sem nada de excepcional, não deixa de ter um certo encanto e com certeza merece mais ser ouvida do que muitas outras de autoria portuguesa que ninguém pateou ainda [...]”. Não querendo ser redutores no nosso raciocínio, e, colocando como hipótese que o proclamado “auto-de-fé” seja posterior a este concerto, facto que não é verificável, poderá este acontecimento ter induzido no compositor um certo desânimo, explicando, parcialmente, a redução verificada na sua actividade criativa a partir dos anos sessenta?

²⁸ O período temporal em que terá decorrido esta situação não é suficientemente claro, no estágio actual da investigação sobre Filipe de Sousa. O artigo do *The New Grove*... aponta os anos de 1963 a 1967, para a leccionação da disciplina de Composição. Constantin Sandu, art. cit., refere-se apenas a um período de dois anos, mencionando as disciplinas de Música de Câmara e Côro. O testemunho oral de

o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian²⁹. Ao longo da década de sessenta, apresenta-se à frente de orquestras por diversas ocasiões, em Portugal, Alemanha, Bélgica, U.R.S.S., Brasil, África do Sul e Moçambique. Em 1967, dirige o *Requiem* de Bomtempo, com a Orquestra e Coro Gulbenkian e, em Julho, no Teatro da Trindade, *A vingança da cigana*, de Leal Moreira.

O ano seguinte, é o da reposição moderna da ópera setecentista *As variedades de Proteu*, de António José da Silva (o Judeu) e de António Teixeira. A “sensacional reaparição” desta ópera, nas palavras do Maestro Ivo Cruz³⁰, deve-se a Filipe de Sousa, que encetara anos antes um trabalho de investigação sobre a música portuguesa dos séculos XVIII e XIX, na sequência de uma ideia, depois abandonada, de lançar as bases para um dicionário de música portuguesa. *As variedades de Proteu*, é apenas um dos múltiplos exemplos passíveis de citação no âmbito de um trabalho persistente e apaixonado, que continuou ao longo da sua vida, e que consistiu na reconstituição musical destas obras existentes em estado fragmentário em bibliotecas como a do Palácio Ducal de Vila Viçosa³¹. No caso das *Guerras do Alecrim e da Mangerona*, que dirigirá também em estreia moderna no Teatro de S. Carlos, em 1972, ocupou-se da reconstrução da partitura, a partir das partes cavas dos instrumentos e das cópias dos papéis femininos, único material existente. Outros trabalhos de cariz editorial foram inseridos nas publicações da série *Portugaliae Musica*, e mais tarde, através da extinta Musicoteca, patrocina a edição e colabora nos trabalhos de revisão de várias obras de compositores portugueses.

A acumulação de todas estas actividades parece ter esbatido o fulgor criativo dos seus anos vinte. Depois da composição do *Quinteto de sopros* (1957), o trabalho de criação musical diminui de intensidade durante a década de sessenta. As solicitações externas são certamente em demasia para poder concentrar-se na composição, sobretudo tendo atravessado também um período de questionamento sobre as vias a seguir e que terá culminado na já relatada eliminação de várias obras. Exceptuando a *Sinfonietta*, de 1961, o resultado criativo desta década consubstancia-se unicamente

uma ex-aluna de Filipe de Sousa, e actual professora no CN, coloca-o a leccionar as disciplinas de Música de Câmara e de Leitura à primeira vista no ano lectivo de 1960/1961.

²⁹ cf. nota 22 em pé de página. Constantin Sandu, no artigo citado, refere ter sido Filipe de Sousa responsável pela redacção dos estatutos da orquestra da Fundação.

³⁰ Manuel Ivo Cruz, “Óperas portuguesas no Trindade (IV)”, in <http://www.inatel.pt/tempolivre/168/memoria.html>

³¹ Cf. catálogo da obra. Nos últimos anos de vida trabalha ainda no restabelecimento de mais uma obra de António José da Silva e de António Teixeira, *Precipício de Faetonte*, a partir de manuscritos existentes na Biblioteca da Universidade de Coimbra

nos *Quatre poèmes d'amour* (1965-70), de Paul Éluard, três dos quais são orquestrados. Teremos de esperar ainda uma década para voltarmos a ter obras suas.

Os seus primeiros registos discográficos como pianista referem-se a obras de Jorge Peixinho. Numa primeira colaboração, em 1971, grava *Collage I e Harmónicos II*, para dois pianos, com o autor, e, em 1974, é finalmente editada *CDE*, obra para clarinete, violino, violoncelo e piano, com um forte cariz político, na qual Filipe de Sousa também participa. Gravará ainda algumas vezes no decorrer dos anos 80.

A seguir à revolução de Abril, parte para Luanda, ocupando-se, durante dois anos, na organização do departamento de música da Universidade.

4. Após 1980

Aos 54 anos, efectua uma viragem no seu procedimento composicional. A sua escrita adquire contornos de um maior cromatismo, e explora a técnica de construção dodecafónica. Com *Caleidoscópio* e, meses mais tarde, *Monólogo*, para violino solo (e gravador, no caso da segunda), parece assinalar o início de um novo percurso, para tal detendo-se sobre os pressupostos da escola serial estabelecida por Arnold Schönberg. De ora em diante, é notória a opção de escrever predominantemente para instrumentos a solo³², explorando os recursos expressivos e as características idiomáticas que lhes são próprios, dando largas a uma efusividade virtuosística que não é frequente presenciarmos na sua música. O violinista Jack Glatzer, amigo de longa data, a quem dedica estas duas obras³³, descreve assim a génese de *Caleidoscópio*:

One evening in 1981 I telephoned my friend Filipe de Sousa to share my enthusiasm for my new instrument. The composer immediately came to my home to see the beautiful new acquisition and to hear it. In his excitement he stayed up the entire night and wrote this great homage not only to this particular instrument,

³² “É uma coisa que me apaixona escrever para instrumentos solo”, declara o compositor em entrevista dada a Veiga Jardim, na revista *Macau* (série II, nº64, Agosto de 1997)

³³ (*alfa*) *Beta*, para violino solo, a última obra de Filipe de Sousa, escrita em 2004, também é dedicada ao violinista americano

*but to all violins. The following morning he appeared at my door with the manuscript of Kaleidoscopio.*³⁴

Uma obra escrita segundo o princípio da variação, diz-nos o próprio compositor, que a considera “uma obra “pitagórica”, em certo sentido, pois gira em torno do número três, mais ou menos, como as Variações Diabelli, de Beethoven, que são 33”³⁵.

O retrato feito por Jack Glatzer, vai ao encontro do que Filipe de Sousa nos desvenda sobre os seus hábitos em termos de trabalho criativo. Na entrevista que concede a Sérgio Azevedo, revela, num estilo aquilino de que era capaz, que compõe “sem horários preestabelecidos, por vezes *de rajada*, outras com remancho”, acrescentando que, “se vivesse só da composição teria obviamente de estabelecer e respeitar um rigoroso plano de trabalho, que não [tem]”³⁶. Esta constatação contribui efectivamente para explicar, pelo menos de forma parcial, a relativa concisão do seu catálogo de composições. Como de resto, a actividade que sempre manteve como pianista — relembrando-se aqui que foi responsável pela primeira audição nacional, de obras de autores como Bartok, Hindemith, Stravinsky, Prokofiev, Schostakovich, Alban Berg, A. Schönberg, Roussel e Martinu.

Os seus méritos ao piano estão patentes em vários registos discográficos, um dos quais, a solo, editado em 1986, no qual interpreta 20 das 36 *Histórias para divertir os filhos de um artista*, de Francisco de Lacerda. Três anos antes, com a cumplicidade do tenor Fernando Serafim, vai para estúdio em duas ocasiões. Em Julho, gravam parte das suas próprias canções, e em Dezembro registam uma selecção dos sonetos camonianos, de Lopes-Graça, que seria completada em 1989. De Lacerda, grava ainda as *Trovas*, com Dulce Cabrita, disco reeditado em 1995, a par de um outro, em que apresenta, com Jack Glatzer, obras de Cláudio Carneiro³⁷.

No ano de 1985, volta a compôr. Para além da *Suite* para viola e de um *Prelude to a Manitoba Spring*³⁸, aborda de novo a poesia de Pessoa, elegendo agora três dos 35 *Sonnets*, publicados pelo poeta em 1918. Estas canções inserem-se na mesma linha de

³⁴ no texto de Glatzer para o material acompanhante do seu CD em que toca as duas peças de Filipe de Sousa. Cf. fontes documentais, discografia, obras de Filipe de Sousa

³⁵ Revista *Macao*, entrevista citada.

³⁶ Sérgio Azevedo, op. cit., p.95

³⁷ Cf. discografia relativa a Filipe de Sousa, nas fontes documentais

³⁸ Obra para violino solo escrita no mês de Março em Winnipeg, capital da província canadiana de Manitoba, por ocasião da apresentação de *Proteus or the Caprices of love (As variedades de Proteu*, numa tradução para inglês de Justin Campbell).

experimentação dodecafónica iniciada anteriormente. No capítulo que lhes dedicamos neste trabalho, defendemos a tese de que Filipe de Sousa corresponde à complexidade shakespeariana dos sonetos de Pessoa, com a complexidade articulatória do discurso serial. O retorno a Pessoa, decorrido um período de quinze anos em que não lhe conhecemos nenhuma canção, é revelador da predilecção de Filipe de Sousa por este poeta³⁹. Os *Three Sonnets*, são orquestrados no ano seguinte, procedimento de que são alvo várias das suas canções, e no qual, não raras vezes, o compositor aproveita para fazer uma revisão do material musical previamente estabelecido, nomeadamente no que toca a questões de métrica e de prosódia musical.

Será necessário esperar pelo ano de 1992, para que o compositor ponha em música outro poema, também em inglês, de Fernando Pessoa, *The Happy sun is shining*. São os derradeiros versos do poeta, escritos a 22 de Novembro de 1935, oito dias antes da sua morte. Quis a ironia que esta fosse também a última canção que Filipe de Sousa nos deixou, apesar de alguns esboços musicais conservados no seu espólio, indiciarem planos para novas canções.

Em 1996, ocupa-se da orquestração do *Tríptico de D. João*, canções sobre textos de José Saramago, do seu amigo Fernando Lopes-Graça, falecido dois anos antes. Até ao final da sua vida, as obras originais remanescentes constituem monólogos para diversos instrumentos. *(alfa)Beta*, dedicada a Jack Glatzer, é a última obra e data de 2004.

Homem generoso e convivial, cultivava a tertúlia no círculo de amigos que frequentemente recebia no escritório da Casa Sousa, ao Chiado — ficaram célebres os encontros gastronómicos do grupo da “Mandíbula de Aço” —, ou na casa de Alcaíça (Casal de S. Bernardo), onde se era recebido por um enorme e ameaçador Paco, que o Maestro afiançava ser vegetariano!

Filipe de Sousa, faleceu em Lisboa, no dia 22 de Novembro de 2006, dia de Santa Cecília.

³⁹ Coleccionou na sua biblioteca todas as publicações editadas em vida pelo poeta, e, por ele autografadas.

II. AS CANÇÕES COM PIANO DE FILIPE DE SOUSA

1. RETRATO DE UM GÉNERO MUSICAL ATÉ MEADOS DO SÉCULO XX

No final dos anos quarenta do século passado, a canção com piano tinha já efectuado o percurso que lhe iria conferir o estatuto de género musical *à part entière*, no seio da música erudita portuguesa. Com um desenvolvimento tardio relativamente às suas congéneres europeias (o *Lied*, a *Mélodie*, mas também a canção russa), a canção de câmara portuguesa não chegou a consumir-se em todo o século XIX, deixando sem sequência directa todo um repertório de modinhas, que animava os salões aristocráticos oitocentistas, como, mais tarde, a as romanzas e os *pot-pourris* operáticos. As circunstâncias históricas que determinaram este facto, encontram-se bem explicitadas por José Bettencourt da Câmara, no seu estudo sobre a música portuguesa para canto e piano⁴⁰. Contudo, como o próprio adverte, o reduzido corpus de investigação relativo à produção musical de compositores portugueses do século XIX, confere-nos, hoje, uma imagem necessariamente incompleta da génese evolutiva de uma forma musical que, apenas com o despontar do século seguinte, adquire contornos de alguma especificidade⁴¹.

José Viana da Mota (1868-1948) e Francisco de Lacerda (1869-1934), encontram-se entre os primeiros cultores da canção com piano, a princípio denunciando a vivência e o percurso artísticos de que ambos beneficiaram fora do país. A formação germânica de Viana da Mota resultou em cerca de vinte e cinco *Lieder* escritos num estilo romântico tardio, enquanto que, as primeiras *Méodies* de Lacerda, são subsidiárias de critérios estéticos presentes em Debussy e em Fauré. Mais tarde, quer um, quer outro, optam nas suas canções, pela utilização de textos em língua portuguesa, evidenciando uma linguagem de matriz nacionalista, em busca de uma identidade própria. É particularmente representativa, neste contexto, a colectânea de

⁴⁰ O autor aponta o “falhanço da burguesia portuguesa no seu projecto de, ao laicizar o país, modernizá-lo”, referindo, igualmente, a gradual fragilização das instituições musicais e consequente perda de relevância da actividade musical no seio de uma burguesia acomodada e inculta. José Bettencourt da Câmara, *A música portuguesa para canto e piano*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. Essencial, 1999, pp. 4-8

⁴¹ “Continua a faltar-nos um conhecimento individualizado da obra de muitos dos compositores portugueses deste período, o qual, efectivado, poderá em parte alterar as considerações [...] sobre os primórdios da forma da canção com piano na história da música portuguesa”. op.cit., p.13

Trovas que Francisco de Lacerda iniciará nos anos vinte, a qual manifesta, em essência, traços bem característicos do nosso património musical popular.

A permeabilidade entre o recurso a modelos de cariz cosmopolita e a exploração de um modo próprio de declamação em língua portuguesa, está patente sobretudo em Luís de Freitas Branco (1890-1955), a quem se deve, segundo Paulo Ferreira de Castro, “a aclimação do Lied e da *mélodie* à prática composicional portuguesa, numa síntese em muitos aspectos original de modernismo e nacionalismo [...]”⁴². As canções que compõe em língua francesa, entre 1909 e 1913, são paradigmáticas da sua evolução estilística, “num percurso que parte do romantismo mórbido e sensualista das canções de Baudelaire, absorve as sugestões simbolistas de Debussy e Maeterlinck [...], para culminar na linguagem quase exclusivamente atonal dos dois poemas de Mallarmé [...]”⁴³. Possivelmente pela primeira vez, e de uma forma conseqüente, um compositor português revela especiais afinidades na sua obra, como no seu pensamento, com duas figuras maiores da literatura portuguesa: Luís de Camões (1524?-1580) e Antero de Quental (1842-1891). Se o trabalho sobre a lírica camoniana, resultou sobretudo no três ciclos de madrigais para coro, ao que se devem juntar as três canções com piano, no que se refere ao poeta açoriano, os doze sonetos postos em música a partir do ano de 1932, constituem uma “referência ideológica fundamental no percurso criativo e intelectual do compositor”⁴⁴, de que importa salientar o ciclo *A Ideia*.

Sem esquecer os contributos relevantes para a consolidação do género da canção portuguesa que foram os de António Fragoso (1897-1918), Luís Costa (1879-1960) e Cláudio Carneiro (1895-1963), a partir dos anos trinta surge a figura de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), que com uma carreira de excepcional longevidade, é o mais prolífico autor nesta matéria. Com uma sólida formação pianística, torna-se, desde cedo, o intérprete das suas próprias canções, em colaborações regulares com as sopranos Arminda Corrêa e Maria Alice Vieira de Almeida. Até meados do século, nas

⁴² Paulo Ferreira de Castro, material acompanhante do duplo CD *Integral das canções de Luís de Freitas Branco*, Elsa Saque (soprano), Nuno Vieira de Almeida (piano), Nella Maissa (piano), Lisboa, Tradisom, 2007

⁴³ id. Como faz notar Paulo Ferreira de Castro, a “audácia modernista” patente nos dois poemas de Mallarmé, é sintomaticamente contemporânea dos poemas de Mallarmé postos em música, nesse mesmo ano de 1913, por Debussy e Ravel.

⁴⁴ ibid. Paulo Ferreira de Castro, referindo-se à grandiloquência melodramática deste ciclo, é apologista de que a obra se adequaria perfeitamente a um tratamento orquestral de grandes dimensões. A este respeito, é curioso notar o facto de que Filipe de Sousa deu início a um trabalho de orquestração destas canções, que, infelizmente, não chegou a completar (cf. Catálogo da obra, em Apêndice).

primeiras canções sobre poemas de Fernando Pessoa, Luís de Camões, Antero de Quental, bem como de autores a quem está ligado por razões de ordem política e ideológica, ou ainda, nas recriações a partir da música tradicional, podemos ver como a sua linguagem rejeita “os chavões expressivos de rotina herdados do repertório da canção de Câmara tardo-romântica”⁴⁵. Explorando a permeabilidade entre os procedimentos de escrita tonais e atonais, a par de um tratamento idiossincrático da dissonância, do cromatismo e da irregularidade métrica, o seu estilo emerge, seguro, a partir do ritmo da palavra, “numa prosódia por assim dizer “naturalista” que a procura aproximar do discurso falado na sua enunciação rigorosa e transparente”⁴⁶.

Colega de Lopes-Graça, com quem integra na década de trinta o chamado *Grupo dos Quatro*⁴⁷, Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974), apresenta uma produção escassa mas digna de registo, também pelo que nos poderá revelar dos ensinamentos colhidos por Filipe de Sousa enquanto aluno da sua classe de Composição no Conservatório. Suficientemente eclética, a sua escrita, de acordo com Gil Miranda, faz “uso de praticamente todas as correntes idiomáticas existentes antes do fim da segunda guerra mundial”, excepção feita ao idioma serialista de Schoenberg⁴⁸. O biógrafo de Croner de Vasconcelos, menciona “o uso frequente de modalismo, da escala de tons inteiros, da criação de acordes por sobreposição de 4^{as}, ou de 5^{as}, de politonalismo, e de alargamento do diatonismo à escala dos doze sons.”⁴⁹

Na mesma corrente neoclássica, de raiz tendencialmente modal⁵⁰, inscrevem-se as canções de Joly Braga Santos (1924-1988), apenas três anos mais velho do que Filipe de Sousa. Estariam ambos envolvidos no lançamento da Juventude Musical Portuguesa, em 1948. Da década de 40, datam os seus cinco poemas de Fernando Pessoa, um poema de Antero de Quental e três sonetos de Camões — estes últimos com orquestra.

Estas obras precedem em poucos anos a primeira canção datada de Filipe de Sousa. Em Novembro de 1947, já inscrito no Curso Superior de Composição, põe em

⁴⁵ Rui Vieira Nery, material acompanhante do duplo CD *Canções de Fernando Lopes-Graça*, Elsa Saque (soprano), Nuno Vieira de Almeida (piano), Lisboa, Tradisom, 2007

⁴⁶ id.

⁴⁷ De que também fazem parte Pedro do Prado e Armando José Fernandes. O grupo ficaria assim conhecido pelo título de uma entrevista dada pelos quatro jovens compositores ao quinzenário *Ilustração* (cf. Gil Miranda, *Jorge Croner de Vasconcelos, vida e obra musical*, Lisboa, Musicoteca, 1992)

⁴⁸ id., p.159

⁴⁹ ibid.

⁵⁰ Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da música*, col. Sínteses da cultura portuguesa, Lisboa, IN-CM, 1991, pp. 173,174

música a celebrada *Song* de Christina Georgina Rossetti (1830-1894), *When I am dead, my dearest*⁵¹. Não é possível afirmar se esta constitui o seu opus 1, na medida em que três outras canções do compositor, sem menção de data, apresentam forte probabilidade de se enquadrar neste período inicial de estudos. Trata-se da Redondilha *Quem disser que a barca pende*, de Luís de Camões, *Intervalo*, sobre um poema de Orlando de Carvalho⁵², e *Alegria*, com um poema de Sebastião da Gama.

Em *Song* de C. G. Rossetti, Filipe de Sousa faz já prova de um agudo sentido poético, transcrevendo para a textura pianística a atmosfera onírica e crepuscular patente no poema, o mesmo acontecendo na Redondilha de Camões, em que a métrica de 5/8 e o balanço irregular da figuração na m.e. do piano, se constituem como alegoria da insegurança e da hesitação da jovem em corresponder às propostas amorosas do namorado.

2. OS POEMAS DE FERNANDO PESSOA

2.1. *De um cancionero*

Os poemas que trataremos de seguida, são publicados em Dezembro de 1924 no terceiro número da revista *Athena*, criada por Pessoa num espírito de retorno aos clássicos de inspiração grega. Aí aparecem integrados, num conjunto de catorze poemas soltos sob o título genérico *De um Cancioneiro*, revelando-nos uma perspectiva de aparente simplicidade presente na poesia lírica do Pessoa ortónimo. Conotados com o conceito de canção, constituem veículo privilegiado da emoção, pois, como diz o poeta, “canção é, propriamente, todo aquele poema que contém emoção bastante para que pareça ser feito para se cantar, isto é, para nele existir naturalmente o auxílio ainda que implícito, da música”⁵³. Neles sobressai um lirismo de carácter elegíaco, pois as temáticas ou conceitos explicitados remetem para atmosferas de melancolia, lamentação ou dor. Estes poemas do Cancioneiro integram-se, assim, de acordo com

⁵¹ Da orquestração de *Song*, em Dezembro de 1951, subsiste, no estado actual da investigação, uma partitura que constitui uma amálgama de dois manuscritos autógrafos, incompletos, que apresentam discrepâncias ao nível da armação de clave (dois e três bemóis respectivamente) e da instrumentação (com a adição de um corne inglês numa delas).

⁵² professor catedrático na Universidade de Coimbra, que, ao que conseguimos apurar, terá falecido em 2000.

⁵³ António Quadros (org.), *Páginas sobre literatura e estética: Obra em prosa de Fernando Pessoa*, vol. X, (2ª ed.), Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d., p. 59

Robert Bréchon, numa “longa tradição de uma poesia minada de inquietude (...), fiel a este ambiente nebuloso e doloroso (...) que é o da poesia romântica portuguesa”⁵⁴. A “marca” deixada por Pessoa nesta lírica de prosódia e estruturação regulares, deverá ser apreendida, por um lado, pelo grau de intelectualização, ou de abstraccionismo, posto no tratamento dos assuntos e, por outro, pelo recurso a processos construtivos de extraordinária “concisão sintática ou metafórica”⁵⁵. Comum a estes textos é, ainda nas palavras de Bréchon, a tentativa de “fixar impressões fugidias, sugerindo um universo de ecos e reflexos, de desfasamentos e de falhas, em que nada se consegue apreender solidamente, em que tudo se perde no invisível e no indizível.”⁵⁶

2.1.1. Da abstracção amorosa

Dorme enquanto eu velo...

(Dezembro de 1924)

9 de Fevereiro de 1948; rev. em Dezembro de 1988

Dorme enquanto eu velo...
Deixa-me sonhar...
Nada em mim é risonho.
Quero-te para sonho,
Não para te amar.

A tua carne calma
É fria em meu querer.
Os meus desejos são cansaços.
Nem quero ter nos braços
Meu sonho do teu ser.

Dorme, dorme, dorme,
Vaga em teu sorrir...
Sonho-te tão atento
Que o sonho é encantamento
E eu sonho sem sentir.

⁵⁴ Robert Bréchon, *Estranho estrangeiro, Uma biografia de Fernando Pessoa*, Maria Abreu e Pedro Tamen (trad.), Lisboa, Quetzal editores, 1996, p.281

⁵⁵ Jorge de Sena, “Ela canta pobre ceifeira” in *Fernando Pessoa & Cª heterónima, Estudos coligidos 1940-1978*, 3ª ed. Lisboa, edições 70, 2000, pp.209, 210

⁵⁶ Bréchon, op.cit., p.418

Os procedimentos de uma escrita modal estão patentes ao longo desta canção, que do ponto de vista formal, se organiza em três partes, com as secções exteriores partilhando um padrão de acompanhamento idêntico. De início, o centro harmónico define-se em torno da escala menor melódica (modo eólio, sobre mi). Nos compassos introdutórios, desenha-se uma melodia de carácter elegíaco na m.e. do piano. Deambulante, com a sonoridade idiomática de uma linha em *legato* num violoncelo, o seu percurso breve detém-se no 3º grau da escala, constituindo-se um arpejo em arco sobre o acorde de 9ª à entrada da voz. Esta nova figuração conferida ao piano, apresenta-se como ante-câmara da secção central. Nos terceiro e quarto versos da estrofe inicial, a linha vocal mantém-se no modo eólio, agora transposto para dó sustenido, enquanto a organização sonora dos arpejos se faz sobre o modo maior, com a sensível abaixada (mixolídio, em fá sustenido, nos cc. 9-12 , depois transposto a dó sustenido). A transição para a segunda estrofe acontece pela sugestão de uma acorde de 7ª da dominante resolvendo para a tónica. Relativamente à secção central, o esboço de uma progressão harmónica do tipo IV-V-I, deixa entrever a possibilidade de um centro tonal sobre dó sustenido, no modo mixolídio, apesar da harmonia estabelecida no compasso 15, poder ser lida sobre fá sustenido, considerando a apogiatura sobre a sensível. De qualquer forma, o efeito de atracção tonal sobre dó sustenido parece prevalecer, e em nossa opinião é corroborado pelo recurso ao modo mixolídio, sobre o mesmo tom, na transição para a reexposição (cc.22-23). O trabalho harmónico é, aqui, pontuado por alterações cromáticas recorrentes, que produzem alternância na percepção dos modos maior e menor.

A reposição da atmosfera de enlevo contemplativo, na estrofe final, contrasta com o momento anterior de renúncia amorosa, *os meus desejos são cansaços*, e de a abstracção / intelectualização do sentimento amoroso⁵⁷. Aqui o estatismo harmónico repousa largamente numa pedal sobre lá (recuperação do modo eólio inicial), desfeita por um efeito suspensivo sobre o V grau.

⁵⁷ Num esboço datado de 1930, pessoa reformula os versos da segunda estrofe nos seguintes termos: *A tua carne calma / Presente não tem ser, / Os meus desejos são cansaços. / Quem querem ter nos braços / É a ideia de te ter.*

2.1.2. Da ilusão amorosa

Não sei, ama, onde era...

(23 de Maio de 1916)

22 de Janeiro de 1949; rev. em Dezembro de 1988

Não sei, ama, onde era,
Nunca o saberei...
Sei que era primavera
E o jardim do rei...
(Filha, quem o soubera!...)

Que azul tão azul tinha
Ali o azul do céu!
Se eu não era a rainha,
Porque era tudo meu?
(Filha, quem o adivinha?)

E o jardim tinha flores
De que não me sei lembrar...
Flores de tantas cores...
Penso e fico a chorar...
(Filha, os sonhos são dores...)

Qualquer dia viria
Qualquer coisa a fazer
[De] Toda aquela alegria
Mais alegria nascer...
(Filha, o resto é morrer...)

Conta-me contos, ama...
Todos os contos são
Esse dia, e jardim e a dama
Que eu fui nessa solidão...

O poema organiza-se em cinco estrofes, quatro delas constituídas por cinco versos, sendo a última uma quadra. Os versos são hexassilábicos, excepção feita à última estrofe, a cuja métrica, no terceiro e quarto versos corresponde um octossílabo e uma redondilha maior, respectivamente. A disciplina de construção poética evidenciada nos poemas do *Cancioneiro*, é, também aqui, visível no uso regular de uma rima alternada, exceptuando os dois últimos versos da quarta estrofe, com uma rima emparelhada.

Esta cena miniatural constrói-se sob a forma de um diálogo entre um sujeito feminino, denotando inexperiência, e a sua ama, “mais vivida”, que, com as suas intervenções, sempre no último verso de cada estrofe (excepto na última, em que o personagem não se manifesta) tenta responder aos anseios da jovem. Diálogo esse que pode ser apreendido como um diálogo interior, como sugere Maria Helena Nery

Garcez, em que a figura da ama seria uma espécie de *alter ego* de um “eu” concebido como a própria alma⁵⁸. De qualquer forma o carácter confessional, de intimidade, presente no texto, pode suscitar um parentesco com a atmosfera medieval das cantigas de amigo. Mas ao transcender a habitual temática da dor amorosa consequência de um amor não correspondido, a canção apresenta, segundo Garcez, “uma *coita de amor* de outra natureza”, que, fazendo sua a expressão de Pessoa, a autora descreve como “uma coita de amor de espécie complicada”⁵⁹. Prosseguindo, a autora defende a tese de que a temática tratada é a do “desejo humano da perfeição desprovida de tédio, (...) [da] nostalgia da alma por um mundo arquetípico, por um estar em intimidade com as Ideias (...)”⁶⁰. A jovem persegue um mundo ilusório (de felicidade, de amor...) que sabe ser inalcançável — *nunca o saberei...*, no segundo verso — mas que perdura.

Na sua dupla alternância de rima (também ao nível da acentuação, ora grave, ora aguda), o texto oscila entre um saber e um não-saber, entre um espaço físico e temporal habitado pelo sonho e a realidade interposta pela ama. Esta sucessão de recordações e de incertezas reveladas em tom de confiança pela jovem à sua ama, terão certamente induzido em Filipe de Sousa a ideia de recriar uma cena de intimidade doméstica, em que uma das mulheres (ou ambas...), se encontra a fiar, descrevendo a escrita pianística, o mecanismo de vai-e-vem da roca ou do tear (c.1 e ss.). A forma musical revela uma organização tripartida, com o carácter monótono da figuração inicial a ser repostado no final (a partir do compasso 34), novamente sobre uma pedal na tónica. Na larga secção central, assiste-se, de início, a uma aceleração do movimento mecânico instaurado (c.12 e ss.), onde sobressai o contraponto produzido pelas acentuações (numa imagem sonora dos batimentos do mecanismo), que antecipa o primeiro comentário da velha ama. No plano harmónico, este momento, configura uma alternância entre os modos menor e maior (sobre lá), repousando numa desinência plagal (cc. 16-17, tal como em 21-22). Com a reposição do discurso sonhador da jovem, a figuração pianística metamorfoseia-se num jogo sincopado, mais lúdico, com a linha melódica iniciada atrás (c.12), a seguir de perto o contorno da linha vocal. Sobre a terceira e quarta estrofes, o compositor opta por repetir a estrutura pianística dos compassos 12 a 22, agora transposta meio tom acima. Contudo, a linha vocal permanece livre no seu desenho, acompanhando as divagações sonhadoras da jovem,

⁵⁸ cf. artigo de Maria Helena Nery Garcez, “Análise de uma síntese perfeita” in *Agulha – Revista de Cultura*, São Paulo, <http://www.revista.agulha.nom.br/>, para uma análise literária do poema em questão.

⁵⁹ id., p. 3

⁶⁰ ibid., pp. 3, 5

apenas entrecortadas pelas manifestações de cepticismo e conformismo da ama, num tom monocórdico sustentado pelo registo grave da voz.

Esta canção é a sua *Gretchen am Spinnrade*⁶¹.

2.1.3. Paisagem nocturna

Ao longe ao luar

(Dezembro de 1924)

10 de Abril de 1949

Ao longe, ao luar,
No rio uma vela,
Serena a passar,
Que é que me revela?

Não sei, mas meu ser
Tornou-se-me estranho,
E eu sonho sem ver
Os sonhos que tenho.

Que angústia me enlaça?
Que amor não se explica?
É a vela que passa
Na noite que fica.

Neste poema, ao qual subjaz uma atmosfera de cariz romântico (pela integração de conceitos como a noite, o luar, o sonho)⁶², constata-se uma dialética entre a representação do objecto exterior, *ao longe, ... uma vela*, e a sua ressonância no “eu” poético *...que é que me revela?*. Transversal ao discurso de Pessoa, este dualismo entre sujeito / objecto, será explorado ao extremo nos seus poemas mais dramáticos, onde o poeta, assumindo outros rostos, joga com a ambiguidade das oposições Interioridade / Exterioridade, Sentimento / Razão, Tudo / Nada, Ser / Não-ser⁶³. Na busca das sensações interiores que emana do conteúdo do texto, a imagem nocturna explicitada induz no sujeito poético uma reflexão sobre as suas inquietações. A representação do objecto exterior produz o efeito de uma ressonância interior, despertando na *persona* poética uma sensação de estranheza e de angústia, fria no sentir, pois a brevidade do poema impede uma emoção mais densa. Esta paisagem

⁶¹ Lembramo-nos aqui da *Canção da fiandeira*, de António Fragoso, cujo padrão rítmico-melódico constante alude também ao movimento mecânico da roca de fiar.

⁶² Para uma análise detalhada do texto poético, em paralelo com uma abordagem à canção de Filipe de Sousa, cf. Matthias Wolfgang Fiebig, “Fernando Pessoa na Canção Erudita Portuguesa”, in *Revista ICALP*, vols. 22 e 23, Dez 1990/Mar 1991, pp. 86-108

⁶³ A exploração da construção heteronímica de Pessoa, partindo das antinomias conceptuais referidas, pode ser observada no livro de José Augusto Seabra intitulado *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, Lisboa, IN-CM, 1988

nocturna, é assim uma paisagem da alma, como uma aguarela, difusa, na sua gradação de tonalidades filtradas pelo luar.

No ano em que termina o bacharelato em Filologia Clássica, Filipe de Sousa põe em música o seu terceiro poema do Pessoa ortónimo. Da concisão do poema decorre o carácter epigramático da canção, que se esgota nuns breves onze compassos, revelando-se-nos como um estudo subtil de nuances harmónicas. No piano, a textura a quatro partes, deixa antever a linha de pensamento de uma escrita horizontal, que progride na alternância (oposição) de consonâncias e dissonâncias. Como a estrutura musical segue de perto a organização estrófica, o jogo contrapontístico é pontuado por momentos de resolução cadencial identificados com o final das estrofes (cc. 3-4, 6-7, 10-11). São progressões sonoras que identificamos com um discurso harmónico funcional, do qual Filipe de Sousa não abdica totalmente. Os eixos dominantes da gradação harmónica estão presentes nos acordes que concluem cada uma das estrofes, quando comparados com o acorde inicial (fig.1).

FIGURA 1



Com recurso predominante ao encadeamento de acordes de 7^a e de 9^a, de configuração variada, observa-se um tratamento da dissonância que segue de perto os contornos poéticos do texto. Como se as variações do perscrutar da alma pelo sujeito poético obtivessem uma correspondência nas nuances e cambiantes harmónicas dispostas por Filipe de Sousa numa escrita, cuja textura a quatro partes se adequa na perfeição a um agrupamento de câmara. De facto, o que logo de início nos impressiona neste fragmento, é a necessidade (enquanto intérprete) de o ouvirmos em função da sonoridade e textura próprias da escrita para um quarteto de cordas. Estimular este tipo de escuta interior, permite-nos criar um discurso fluido e ouvir na íntegra a mais ínfima inflexão sonora suscitada pelo poema.

Com um centro tonal / modal em sol sugerido na armação de clave e confirmado no movimento cadencial dos cc. 3-4 (+IV, V, I) e pela progressão cadencial final (II, IV,

V, I — cc. 9-11), a secção central, iniciada em *Não sei, mas meu ser*, desliza, sem preparação, para um novo centro tonal (fá). Numa escrita pianística predominantemente homorítmica, em valores longos, o movimento harmónico é tranquilo, reflectindo subtilmente a ambiência nocturna, espelho das águas calmas sob o luar.

À transposição do “olhar” para o “sentir”, da primeira para a segunda estrofe, corresponde uma nova perspectiva tonal resultante da expectativa gerada com a pergunta *Que é que me revela?*. A urgência deste questionamento é descrita simultaneamente pela momentânea compressão métrica (passagem de 4/2 a 3/2, induzindo uma aceleração discursiva) e pela propensão ascendente da linha vocal, que encontra um clímax na nota mais aguda da canção. Neste ponto, constitui-se um intervalo de 7ª maior com a fundamental, dissonância particularmente agreste, usada já antes nos dois primeiros versos. Quando comparamos este acorde de 7ª, com o acorde, também de 7ª, que dá início à canção, apercebemo-nos de uma gradação sonora correspondente à progressão poética da estrofe inicial: da escuridão para a procura da luz (cf. fig.1).

O acorde final, lentamente arpejado, em *ppp*, produz a sensação de um efeito de terminação picarda.

2.1.4. Da estranheza

Põe-me as mãos nos ombros

(Dezembro de 1924)

s.d. [1949?];

Põe-me as mãos nos ombros...

Beija-me na fronte...

Minha vida é escombros,

A minha alma insonte.

Eu não sei porquê,

Meu dês de onde venho,

Sou o ser que vê

E vê tudo estranho.

Põe a tua mão

Sobre o meu cabelo...

Tudo é ilusão.

Sonhar é sabê-lo.

Por este texto passa uma ideia de desalento, de sofrimento da alma, fechada em si, num desequilíbrio que encontra um equivalente musical na figuração cromática que caracteriza os dois primeiros compassos. A partir deste padrão de acompanhamento, que ritma a sintaxe musical, a canção de Filipe de Sousa torna-se espelho de um sujeito poético vacilante, em derrocada emocional, que busca a tranquilidade interior no reconforto de um gesto.

A escrita pianística a quatro partes (com *divisi*, nas vozes superiores) põe a descoberto, no baixo, tenor e alto, um jogo de oscilações cromáticas que progridem a tempos diferentes. Ao movimento moderado, de embalo, das duas vozes inferiores, sobrepõe-se a agitação sincopada de uma figura quebrada de semicolcheias, na qual se desenrola o cromatismo, num âmbito de dois tons. Este material musical, delimita cada uma das secções da canção, organizada de forma ternária, numa subordinação à estrutura dos momentos poéticos do texto. De forma diversa do procedimento adoptado na maior parte das suas canções, Filipe de Sousa repete, na reexposição, a melodia vocal inicial, quase integralmente. Da linha de tenor, no piano, o compositor faz emergir uma “voz” adicional que acompanha a melodia confiada ao cantor.

Os versos centrais, mais conturbados, provocam um gesto de compulsão na declamação vocal, traduzido pelo salto ascendente de 8ª em *Eu não sei porquê*. A esta secção é conferida maior tensão harmónica pela imposição de uma pedal sobre lá bemol, que num processo de sugestão enarmónica, conduzirá ao reestabelecimento da tonalidade central de fá maior. De salientar a alteração métrica nos compassos 10 e 11, correspondendo à alteração prosódica dos segundo e quarto versos da estrofe.

No final, sucedendo ao abandono súbito da figuração cromática recorrente, a canção dissipa-se num policorde que é metáfora para a ideia de sobreposição do sonho com a realidade. *Tudo é ilusão. Sonhar é sabê-lo.*

2.2. Cinco Odes de Ricardo Reis

2.2.1. Ricardo Reis e a música das ideias

2.2.1.1. O que constitui a música do verso

*A arte que poetas líricos,
às vezes instintivos de todo têm,
é uma composição musical*

Fernando Pessoa⁶⁴

Fernando Pessoa, sobre a “natureza cantante” da poesia lírica (expressão de Paul Valéry), escreveu nas suas *Páginas Íntimas e de auto-interpretação* que “a emoção intensa não cabe na palavra: tem que baixar ao grito ou subir ao canto”⁶⁵.

Para Pessoa “ele mesmo”, e na pele de Álvaro de Campos, o canto poético provém directamente da emoção, mas já Ricardo Reis contrapõe a elaboração de uma poesia que, “estando próxima à ideia, seja música por excelência” (Mallarmé). Segundo Reis, “a poesia é uma música que se faz com ideias, (...) com emoções fareis só música. Com emoções que caminham para as ideias, que se agregam ideias para se definir, fareis o canto.”⁶⁶

Ideia e emoção são conceitos que situamos, bem entendido, ao nível do valor semântico da palavra, do lado do seu significado. A sua conjugação (explicada inequivocamente por Pessoa nos seus poemas do *Cancioneiro*) remete para esse mundo de seres e de coisas, cujo sentido o poeta se esforça por nos apresentar de uma forma o menos precisa possível — atenuada, apenas sugerida — com recurso ao artifício da retórica, à figura da imagem (metáfora) e do símbolo. Mas para que a síntese poética se concretize, é necessário, de acordo com Étienne Soriau, um facto estético essencial, que decorre da qualidade sensível da palavra: o arabesco fonético dos sons da linguagem. A operação demiúrgica efectuada a partir da melodia das palavras (altura do som, acentuação tónica, sucessão de vogais e consoantes e,

⁶⁴ Citado por José Augusto Seabra, op.cit, p. 216.

⁶⁵ José Augusto Seabra, *Idem.*, p. 210

⁶⁶ *Ibid.* p. 211. Num outro ponto do seu livro, J. A. Seabra refere o comentário do próprio Reis ao poema-chave “Ponho na altiva mente o fixo esforço”, no qual, sintetizando a sua arte, o poeta diz ser o pensamento (ideia que produz emoção) harmonioso que transmite o equilíbrio à frase e ao ritmo da frase. Daí a noção de uma “música das ideias”. Cf. pp. 167-168.

sobretudo, estruturas rítmica / métrica e a agógica / movimento / 'andamento'), e a eufonia verbal resultante, detêm um valor poeticamente instaurador, enriquecendo e amplificando a “coisa” literária (até então “muda”), colocando no centro deste universo uma “voz cantante”⁶⁷. Ou seja, uma harmonização entre os acordes da ‘música’ verbal e os da ‘música’ das ideias e das emoções, para usar o discurso de José Augusto Seabra relativamente à poesia de Pessoa⁶⁸. O “movimento rítmico” (Seabra), a “onda rítmica” (Souriau) e o contorno do arabesco que ela descreve, são o facto essencial da métrica poética, desta música do verso.

Esta percepção da existência de uma música na poesia, não em sentido metafórico, transparece pela comparação, pela correspondência entre as duas, e pelo emprego de meios (vocabulário) constitutivos comuns, segundo regras funcionais semelhantes.

2.2.1.2. Um canto desencantado

Ricardo Reis – máscara, fingimento de Fernando Pessoa – buscou na cultura helenística o modelo de auto-disciplina que convinha à sua arte poética. Esse modelo estava consubstanciado na Ode grega, “fundamento eterno da poesia lírica”, como lhe chamava Pessoa, nomeadamente na sua progressão interna, organizada em estrofe, antistrofe e epodo. Esta configuração “outra coisa não é [senão] o triplo movimento – tese, antítese, síntese – da dialéctica de Platão. Outra coisa não é o pensamento substancial de Hegel – em que o ser em si (Sein) se torna outro-ser (Dasein) e volta a si (für sich ein)”⁶⁹. Ou seja, naquilo que é da ordem da ‘forma da expressão’ viu Pessoa-Reis, mais do que facto artístico: uma verdadeira lei orgânica da disciplina mental, reguladora do acto da criação psíquica.

Essência do Classicismo, a noção de disciplina cultivada por Reis, identifica-se com uma “harmonia natural da alma, que (...) repele o excessivo, ainda ao senti-lo”⁷⁰, sendo o modelo horaciano da ode grega o que materializa as virtudes clássicas da medida, do equilíbrio, do uso regrado dos bens da vida. A emoção, a intensidade com

⁶⁷ Étienne Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, p. 176 e ss.

⁶⁸ J. A. Seabra, op. cit., p. 216

⁶⁹ Fernando Pessoa in António Quadros, op.cit., p. 91

⁷⁰ J. A. Seabra, op. cit., p. 166

que é sentida ou fingida, agregada à ideia (como acima vimos) é submetida a uma consciencialização (intelectualização), o que constitui o método criador de Reis.

Na lírica do “poeta” (“Doutor em Medicina”, cuja “personalidade” estava moldada pela educação recebida num colégio de jesuítas, afirma Pessoa referindo-se à génese do seu heterónimo), damos-nos conta ainda de uma atmosfera de serenidade (intelectual) de niilismo (existencial), num “apagar-se” voluntário perante tudo o que emana do real. Esta opção literária (que constitui também a sua arte de “viver”, de conceber a existência) liga-se intimamente aos princípios da filosofia epicurista e da moral estoica.

As rosas com que Reis entrelaça as coroas de flores destinadas a Lídia e Neera, não provêm apenas dos jardins de Adónis (metáfora de uma eternidade vivida prematuramente no instante), mas também foram colhidas no “Jardim Epicurista” da felicidade simples, onde se respira um discreto hedonismo, “numa sabedoria da inanidade e da aceitação de tudo” (J. A. Seabra). Na racionalidade de uma obediência estrita às leis inerentes à sua natureza individual (na verdade em que são estas que exprimem a natureza universal), Reis reage indiferentemente ao tempo que passa, seguindo estoicamente o seu destino pagão. Transpostos para as suas odes, estes pressupostos actuam “na ‘harmonização’ e na ‘coordenação’ da linguagem com vista [...] [à] criação do poema. Assim se define o equilíbrio, o acordo íntimo entre a ‘forma do conteúdo’ e a ‘forma da expressão’ na poesia de Reis.”⁷¹

O que faz das odes de Reis poesia “do nosso tempo”, se bem que escorada num arcaísmo de construção poética próprio de Horácio, Virgílio ou Píndaro, é o testemunho nelas presente de um desespero contido, velado pelo pudor e que finge uma apenas aparente serenidade. Eduardo Lourenço : “No seu ar de imitar a Antiguidade na sua perfeição ideal de mármore inscrito [...] o que sobressai é um fundo de angústia moderna” ⁷². Afinal, a declaração feita na poesia de Ricardo Reis é a de que “ser consciente é ser infeliz” (E. Lourenço). É a demonstração da sabedoria triste de Epicuro, canto sublime da desilusão.

Mas tudo isto é voluntário!

⁷¹ J. A. Seabra, op. cit., p. 166

⁷² Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado*, Lisboa, Gradiva, 2000, p. 53

2.2.2. Uma ideia musical no modo frígio.

No trabalho de composição da música para as Cinco Odes de Ricardo Reis, Filipe de Sousa não podia ser indiferente à atmosfera neoclássica nelas presente. No plano formal, a estrutura tripartida da Ode lírica grega, no plano da expressão, a adopção dos modelos epicurista e estoicista que dão corpo ao Paganismo essencial da obra de Reis. Logo, na música ainda imaginária, a princípio, de Filipe de Sousa, começam a germinar ecos de um passado distante, da Grécia Antiga, e a sua escrita decide-se por um estilo próximo do modal.

Seria agora questão de, na teoria musical grega, encontrar a escala, ou o ‘modo’, adequado à temática central dos poemas escolhidos, e a partir daí edificar uma música que actuasse como *katharsis* do poema. Ora, a “harmonia” mais apropriada a este canto suspenso que se eleva dos poemas, se atentarmos aos diálogos da *República* de Platão, é a do modo frígio, que integra os seguintes tetracordes:

FIGURA 2

Modo Frigio (1 - ½ - 1)

Ode 1 - As Rosas Amo (transposto)

Ode 2 - Segue o teu destino (transposto)

Ode 4 - Ao longe os montes (transposto)

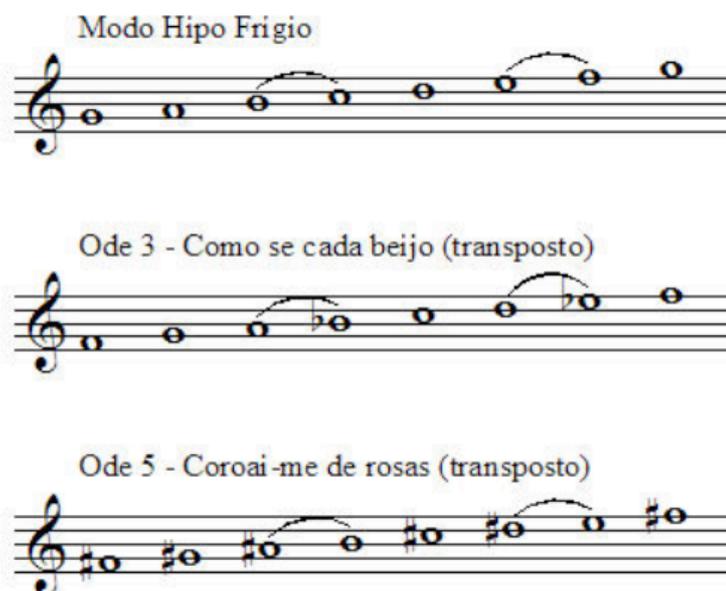
The figure displays four musical staves in treble clef. The first staff shows the Frigian mode scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Brackets indicate intervals: a whole tone between G and A, a half tone between A and B, and a whole tone between B and C. The second staff shows the transposed scale for 'Ode 1 - As Rosas Amo' with sharps on F and C. The third staff shows the transposed scale for 'Ode 2 - Segue o teu destino' with sharps on F and C. The fourth staff shows the transposed scale for 'Ode 4 - Ao longe os montes' with sharps on F and C.

Referindo-se-lhe, Platão escreve: “And another [harmony] for such a man engaged in works of peace, not enforced but *voluntary*, either trying to persuade somebody of something and imploring him – whether it be a god, through prayer, or a man, by

teaching and admonition – or contrariwise yielding himself to another who is petitioning or teaching him or trying to change his opinions and in consequence faring according to his wish, and not bearing himself arrogantly, but in all this *acting modestly and moderately and acquiescing in the outcome*⁷³. Na concepção platónica, este é o modo, de carácter apolíneo, que melhor imita as qualidades da serenidade, da suavidade e da contemplação, que em Reis são o ar de uma aceitação indiferente e voluntária do Destino.

No entanto, quando a música se torna mais inquietante (por exemplo, pelo carácter insistente do movimento contínuo na terceira ode), ou quando, como na quinta ode, os acordes iniciais nos causam apreensão e impacto profundo, o compositor, numa demonstração de sensibilidade poético-musical apurada, utiliza o modo hipofrígio, que melhor convém a estes sentimentos (fig. 3).

FIGURA 3



Cabe dizer ainda, que na Grécia antiga, as melodias correspondentes a estes modos eram normalmente acompanhada na lira ou na cítara. Veremos de que forma a música para estas odes de Ricardo Reis, tem também esse poder evocador.

⁷³ Platão in Oliver Strunk, *Source readings in music history - Antiquity and the Middle Ages*, vol. I, London, Faber and Faber, 1981, p. 5. Nosso sublinhado

Em todas as canções, a utilização dos modos frígio e hipofrígio, a alusão na escrita pianística, do dedilhar próprio da lira e da cítara, a ressonância de elementos de construção melódica semelhantes (por ex., o uso recorrente do intervalo de 4ª Perfeita – âmbito do tetracorde), conferem uma unidade musical ao conjunto. Quase podemos utilizar o conceito ‘ciclo de canções’ para o designar, uma vez que, no plano da escolha poética, há também uma unidade essencial, resultante da coerência temática entre poemas, do facto de existir apenas uma *persona* poética e da ordenação dos poemas feita pelo compositor denotar uma determinada progressão poética (a pressão do tempo conducente à morte prematura).

2.2.2.1. *As rosas (Prelúdio)*

As rosas amo dos jardins de Adónis

Essas volucres amo, Lídia, rosas,
Que em o dia em que nascem,
Em esse dia morrem.
A luz para elas é eterna, porque
Nascem nascido já o sol, e acabam
Antes que Apolo deixe
O seu curso visível.
Assim façamos nossa vida *um dia*,
Inscientes, Lídia, voluntariamente
Que há noite antes e após
O pouco que duramos.

No poema, é evidente o processo de desarticulação sintáctica do verso, pela mudança da ordem normal dos elementos constituintes da frase (os primeiros versos da estrofe, e o segundo verso do epodo) ao que corresponde no piano um contraponto a duas vozes labiríntico, também ele desarticulado nos seus obsessivos movimentos ascendentes e descendentes, de forma paralela ou contrária, quase aleatórios. A voz superior às vezes desprende-se para glosar o canto ou para evocar um motivo (dos cc. 7 e 8, em ‘amo, Lídia, rosas’, chamado a agir mais tarde nos cc. 30-32). O “ressoar” do acompanhamento, o seu desenho arpejado (num âmbito de escala restrito) podia ser próprio do dedilhar ou do pinçar das cordas da lira grega (uma lira anacreônica?).

No aspecto melódico, uma análise motívica revela a presença regular do intervalo (predominantemente descendente) de 4ª Perfeita (o tetracorde grego). Utilizado na desinência da frase musical (nos dois versos iniciais, por ex.), retira-lhe a sua energia, compele-a para a queda, para um desfalecimento prematuro. Saliente-se ainda a

progressão ascencional ao lá agudo à referência a Apolo (cc. 21, 22) e a sugestão do afastamento do astro-rei no horizonte, criada nos cc. 24, 25.

No final, o jogo contrapontístico, converge de forma centrípeta (sem preparação) para um desencantado intervalo de 2ª maior. Como se, subitamente, todas as pétalas tombassem e, da rosa, restasse apenas o caule.

2.2.2.2. *Segue o teu destino*

Segue o teu destino,
Rega as tuas plantas,
Ama as tuas rosas.
O resto é a sombra
De árvores alheias.

A realidade
Sempre é mais ou menos
Do que nós queremos.
Só nós somos sempre
Iguais a nós-próprios.

Suave é viver só.
Grande e nobre é sempre
Viver simplesmente.
Deixa a dor nas aras
Como ex-voto aos deuses.

Vê de longe a vida.
Nunca a interrogues.
Ela nada pode
Dizer-te. A resposta
Está além dos deuses.

Mas serenamente
Imita o Olimpo
No teu coração.
Os deuses são deuses
Porque não se pensam.

Os versos isométricos do poema convidam a uma declamação em tom de salmodia, que Filipe de Sousa valoriza, recorrendo a uma linha melódica quase sem contornos. O canto é silábico, de uma disciplina quase rígida. E simples, desafectado, indiferente.

Os arpejos mais uma vez sugestivos da lira (talvez aqui uma cítara, pela caixa de ressonância maior, permitindo as ressonâncias graves e sonoridade mais ampla a que

recorre o compositor), conduzem a melodia como se de um ritual se tratara (um canto processional?). A indicação métrica *alla breve* dá-nos a sensação do alargamento da pulsação métrica relativamente à ode anterior. O gesto musical é mais cuidado e sereno; até que, é perturbado pela *sombra de árvores alheias* (cc. 8- 9). A harmonia inicial rompe-se ao contacto com a realidade (2ª estrofe) e a dissonância é mais marcante. Na 3ª estrofe, o motivo melódico inicial aparece expandido metricamente (*Suave é viver só*, o “destino”, é viver só...). A síncopa insistente no piano traduz a angústia desse destino?

No epodo recupera-se a serenidade inicial do poema.

2.2.2.3. *Ode a Cloé*

Como se cada beijo
Fora de despedida,
Minha Cloé, beijemo-nos, amando.
Talvez que já nos toque
No ombro a mão, que chama
À barca que não vem senão vazia;
E que no mesmo feixe
Ata o que mútuos fomos
E a alheia soma universal da vida.

Perante a ideia do chamamento, agora explícito, da morte, Filipe de Sousa opta pela inquietude resultante da adopção do modo hipofrígio. A serenidade das odes anteriores é agora perturbada. O piano desenha um *perpetuum mobile*, fluxo contínuo que significa esse tempo que passa, inexoravelmente, e que obriga a um permanente acto de despedida. A este junta-se uma melodia que, qual canto das Parcas, envolve a linha vocal, ora aproximando-se, ora afastando-se dela, ora imitando-a. O piano é inteiramente *persona* poética (plural neste caso), tal como a voz que Ricardo Reis “empresta” ao poema.

A permanente alternância da métrica musical será talvez reflexo do metro poético (estrofe de 3 versos combinando 2 hexassílabos com um decassílabo)?

2.2.2.4. *Ao longe os montes*

Ao longe os montes têm neve ao sol,
Mas é suave já o frio calmo
Que alisa e agudece
Os dardos do sol alto.
Hoje, Neera, não nos escondamos,

Nada nos falta, porque nada somos.
Não esperamos nada
E temos frio ao sol.
Mas tal como é, gozemos o momento,
Solenes na alegria levemente,
E aguardando a morte
Como quem a conhece.

Olhar a partitura desta canção de Filipe de Sousa é ver, com Reis e Neera, os *montes, ao longe*, tal é a configuração do arabesco da escrita musical. Podíamos dizer que é “música visual”...

A aparente calma dos dois versos iniciais é abandonada pela espera alucinada da morte. O canto tona-se angular e tenso (*que alisa e agudece*) e a oscilação métrica contribui para a instabilidade “psíquica”. É preciso *gozar o momento, solenes na alegria levemente* (c. 32 e ss.), e a música metamorfoseia-se, por um instante apenas, em suave bailar, *aguardando a morte / como quem a conhece*.

2.2.2.5. **Coroai-me de rosas (Epitáfio)**

Coroai-me de rosas,
Coroai-me em verdade
De rosas --
Rosas que se apagam
Em frente a apagar-se
Tão cedo!
Coroai-me de rosas
E de folhas breves.
E basta.

Aqui voltamos a ter o canto acompanhado pela cítara e será curioso transcrever a descrição que Curt Sachs faz do modo de tocar aquele instrumento: a mão esquerda executa a melodia “enquanto que, com a direita, usando um grande e duro *plektrum*, [o executante] dá *golpes rítmicos* sobre uma corda, ou talvez sobre todas, depois de cada verso e assim se impede a interrupção do movimento.”⁷⁴

Da escuta atenta da parte de piano não podemos deixar de reconhecer os mesmos gestos percutidos, nem de apreender a oitava grave intermitente como garante da continuidade do movimento.

Esta ode é, finalmente, o grito angustiado de Ricardo Reis, emergente da aparente serenidade. As coroas de rosas entrelaçadas para Neera e Lídia, afinal, sempre lhe

⁷⁴ Curt Sachs, *La musica en la antiguedad*, Barcelona, Labor, 1927, p. 91. Nosso sublinhado.

foram destinadas. Este grito consubstancia-se de imediato no primeiro verso, e depois, novamente, nos cc. 15-16 (fig.4).

FIGURA 4



O seu arabesco deixa a descoberto uma espantosa afinidade com o que se pensa, hoje, poderem ser os traços característicos da melopeia helénica:

[...] procédant par petits intervalles (seconde, tierce, quarte, quinte), répétant souvent les mêmes dessins, et, quand le chant menace de s'égarer dans les hauteurs ou les profondeurs, le ramenant au médium par un bond d'octave, comme par un brusque coup de caveçon.⁷⁵

2.3. Three Sonnets

Em 1985 Filipe de Sousa regressa à composição de canções e a novo encontro com a poesia de Fernando Pessoa (o último autor abordado fora Paul Éluard, quinze anos antes, cujo poema *Marine* completa os *Quatre poèmes d'amour* iniciados em 1965). A escolha recai em três sonetos em língua inglesa, que integram o ciclo dos 35 *Sonnets*, publicados por Pessoa em 1918. Um quarto poema inédito, *The happy sun is shining*, será posto em música em 1992. Dele nos ocuparemos adiante.

2.3.1. Os poemas ingleses

Na sua vida literária, Fernando Pessoa não abdicou nunca da língua com que cresceu, na infância e na adolescência passadas em Durban, na África do Sul, onde permaneceu entre 1896 e 1905. O sonho de se ver reconhecido em Inglaterra como poeta inglês, gorado logo em 1917 pela recusa da publicação de *The Mad Fiddler*, antevê-se nos primeiros heterónimos que cria, aos 15 anos. Alexander Search, e depois

⁷⁵ Theodore Reinach, *La musique grecque*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, [1975], p.63.

Charles Robert Anon, são “autores de poemas ingleses”. A língua inglesa, e sobretudo os seus poetas, lidos compulsivamente desde muito jovem, enformam o seu pensamento criador, caracterizado por um processo, distintivo em Pessoa, na opinião do ensaísta Eduardo Lourenço, de identificação / imitação e repúdio / superação.⁷⁶ Não é de admirar, pois, ter Pessoa encontrado nos sonetos de Shakespeare o modelo para os seus próprios sonetos, não ao nível da forma, que mantém (três quadras e um dístico, segundo o esquema de rima *abab cdcd efef gg*), ou do tratamento da temática amorosa, mas, e de maior importância, pela intenção confessada de emulação literária do mítico poeta inglês. Apercebemo-nos desta “fantástica pretensão” de Pessoa, no dizer de Eduardo Lourenço, na sua vontade em “fazer “Shakespeare” em melhor (com complexidade moderna) e sem perda de *individualidade* nem de *originalidade*. [...] não é o jovem Pessoa que se adapta a Shakespeare, é Shakespeare que se adapta a Pessoa.”⁷⁷

Os sonetos ingleses de Pessoa foram ao longo do século XX considerados marginais no contexto da sua obra. Jorge de Sena, que se ocupou da sua reedição e tradução⁷⁸, apreende-os antes do mais como exercício literário, num “domínio que se confina a complicar pela complicação”⁷⁹. A apreciação feita pelo crítico incide na constatação de um arcaísmo e artificialismo literário exponenciados, sobrecarregado de figuras de estilo e de jogos de palavras, num uso da língua inglesa de tal forma complexo que retira aos sonetos fluência expressiva. É certo que, à época da sua publicação, a crítica inglesa havia feito alusão aos “shakespearianismos ultra-shakespearianos” existentes nos sonetos, denunciando os excessos literários contidos na escrita virtuosística do poeta português. O reconhecimento da existência de uma individualidade própria nos sonetos, decorrente das temáticas especificamente pessoanas e de um modo de expressão que se serve de uma sintaxe “metafísica”, como lhe chama Jorge de Sena, não foram, ainda assim, suficientes para uma valorização dos sonetos injustamente negligenciados.

⁷⁶ Para um aprofundamento sobre a atitude criadora de Pessoa face à poesia de autores que lhe servem de referência, ver Eduardo Lourenço, op. cit., pp.133 e ss.

⁷⁷ id., op.cit., p.135

⁷⁸ Jorge de Sena (ed. e trad.), *Poemas Ingleses de Fernando Pessoa*, Lisboa, Edições Ática, 1994

⁷⁹ Jorge de Sena, “O heterónimo Fernando Pessoa e os *Poemas Ingleses* que publicou” in *Fernando Pessoa & Cª heterónima, Estudos coligidos 1040-1978*, 3ª ed. Lisboa, edições 70, 2000, p. 317

Ao contrário, Robert Bréchon, considera-os “uma das grandes obras-primas da maturidade de Pessoa”⁸⁰. Recusa-lhes o epíteto de *pastiche* literário com que são por vezes conotados, atribuindo-lhes lugar comparável ao dos *Sonetos a Orfeu* de Rainer Maria Rilke (1923), pela modernidade neles contida. Reconhece neles uma ousadia poética, superior à de Shakespeare, transcendendo os cânones da poesia clássica pela via de um “maneirismo” estético que nos revela um *Eu* em confronto com *si* mesmo. A definição deste estilo “maneirista”, que se aplica a Shakespeare mas também a Pessoa, vai buscá-la à análise de Christine Buci-Glucksman: “[...] a literatura maneirista ocidental vai explorar a grande fractura melancólica do sentido e do cosmos, criando o trágico e o humor, num estilo misto em que a paixão se torna destino e o mundo *theatrum mundi*. O excesso da metáfora, o gosto do paradoxo e do enigma, a mistura do extremamente requintado com uma violência que pode atingir a pornografia e o trivial, a prática generalizada do oxímoro e dos contrários suaves: são, todos eles, processos comuns a uma estilística maneirista...”⁸¹. Que faz Pessoa com base nesta estética do *efeito*? “Essa Voz inglesa... vai ele encená-la num espelho anamórfico em que o maneirismo do sujeito serve de eco a uma outra voz, a Voz de um Outro, Shakespeare... A linguagem dupla dos Sonnets de Shakespeare torna-se quádrupla, e mais ainda, nos de Pessoa. Passamos, sonhamos, à procura dessa *linguagem desconhecida* que fala em nós...”⁸².

2.3.2. Organização serial: reflexo da complexidade literária?

Na transposição para música dos *Three sonnets*, e ainda em *The happy sun is shining*, Filipe de Sousa opta pelo recurso a uma técnica de escrita dodecafónica. Procedimento até aqui inédito no decurso do seu trabalho compositório, cremos estar perante algo mais do que um mero exercício de escrita estilística assente nos pressupostos de uma linguagem sistematicamente explorada, desde os compositores da Segunda Escola de Viena até à geração do Serialismo Integral. A adopção da série de doze sons e do princípio de variação nela contido, como ponto de partida para a elaboração musical, é, em si, reflexo da sensibilidade do compositor face ao grau de complexidade literária manifesto nos poemas. Como se a música devesse espelhar essa mesma complexidade e a série proporcionasse a *chave* ou o *código*

⁸⁰ Robert Bréchon, op. cit., p.332

⁸¹ Christine Buci-Glucksman, *Tragique de l'ombre*, cit. por Robert Bréchon, p.335

⁸² idem, p.335

correspondentes. A estruturação dodecafónica potencia musicalmente o jogo de contradições contido nos poemas, reflexo do hermetismo intratextual próprio da poesia pessoana, através da procura de simetrias, da realização de jogos de espelhos, reflexos, contrários, imagens projectadas, deformadas... A morfologia musical das canções assume-se então paralelamente à do texto literário. Pessoa joga com a oposição dos contrários e explana a dialética aguda do seu pensamento existencial. Filipe de Sousa acciona os dispositivos de simetria, inversão e de variação possíveis com a matriz serial formulada.

A série é usada como núcleo melódico das canções, contribuindo para a sua organização e unidade internas, o que procede das características do sistema estabelecido por Arnold Schönberg. De forma diferenciadora, Filipe de Sousa opta por não abdicar do uso da série para um trabalho temático, procedimento que só não nos parece constatável no terceiro dos sonetos (*The edge of the green wave*).

A linguagem atonal agora explorada pelo compositor, é, no entanto, atravessada por uma “sensibilidade” tonal / modal discreta, resultante de movimentações características de intervalos (por ex., no primeiro soneto, as relações de 5ª na linha grave do piano aos cc. 1-3, 3, 4, e 7-8) sugerindo a existência de campos tonais.

2.3.3. *As to a child*,... berceuse improvável⁸³

As to a child, I talked my heart asleep
With empty promise of the coming day,
And it slept rather for my words made sleep
Than from a thought of what their sense did say.
For did it care for sense, would it not wake
And question closer to the morrow's pleasure?
Would it not edge nearer my words, to take
The promise in the meting of its measure?
So, if it slept, 'twas that it cared but for
The present sleepy use of promised joy,
Thanking the fruit but for the forecome flower
Which the less active senses best enjoy.
Thus with deceit do I detain the heart
Of which deceit's self knows itself a part.

*Como criança, que fôra, o coração embalo
Com o vago prometer do dia de amanhã.
E ele adormece mais porque o falar faz sono
Que por pensar sentidos no falar que digo.
Pois, se os pensara, acaso não acordaria*

⁸³ As partituras dos quatro poemas ingleses de Pessoa, nas quais identificamos os procedimentos de organização serial adoptados por Filipe de Sousa, podem ser consultadas em apêndice

*Para inquirir ao certo os gozos de amanhã?
Não cingiria o jeito das palavras para
A promessa conter na forma que medisse?
E assim, se dorme, apenas é por se entregar
Ao de hoje sono que há na prometida festa.
Agradecendo o fruto pela prévia flor
Que os sonos menos acordados melhor gozam.
Eis que de enganos só meu coração detenho
Do qual o mesmo engano sabe que é uma parte.*

trad. Jorge de Sena

Este é um poema do qual se desprende uma profunda expressão emotiva. O poeta tenta um momento de repouso no debate interno permanente sobre o questionamento da realidade. É na memória de uma infância longínqua, sonhada, que procura a canção de embalar que predispõe ao sono. Imagina-se em diálogo consigo próprio, consciente que está da sua subjectividade interior. A negação ou impossibilidade do real afirma-se na “promessa vazia do dia de amanhã”, com a recusa, por um instante, em inferir um sentido das palavras com que embala o coração cansado. Apreender apenas a melopeia musical que o som confere à palavra, como uma criança nos braços da mãe, num estado próximo do encantamento, só isso tornará possível o esquecimento do real, ou pelo menos a ilusão desse alheamento. A inquietação, a angústia da consciência, subsiste no entanto, evidenciada na segunda quadra do soneto: *For did it care for sense, would it not wake,/ And question closer to the morrow's pleasure?*. Se o momento de apaziguamento interior acontece, *if it slept*, é, consciente de que está a iludir a própria vida e, simultaneamente, a si próprio.

A organização formal da canção segue de perto a estrutura literária, apresentando com clareza os diversos estados de progressão poética. As estrofes são delimitadas por pontos de suspensão e de cesura que contribuem para a individualização do espaço musical. Cada fragmento assim formado, é sujeito a um tratamento musical reflectindo a *stimmung* de cada momento poético e obedecendo a tempos de declamação que o compositor faz tenção de diferenciar.

A frase vocal inicial, introduzindo a série na sua forma original, revela-se vagamente diatónica e é singular tanto pela instabilidade criada pelo uso da síncopa, como pela alteração métrica introduzida de imediato no segundo compasso, onde se detém sobre a palavra *child*, num efeito suspensivo, sublinhado pela reverberação, no piano, do final da frase que serve de contraponto à linha vocal. Este motivo oscilatório

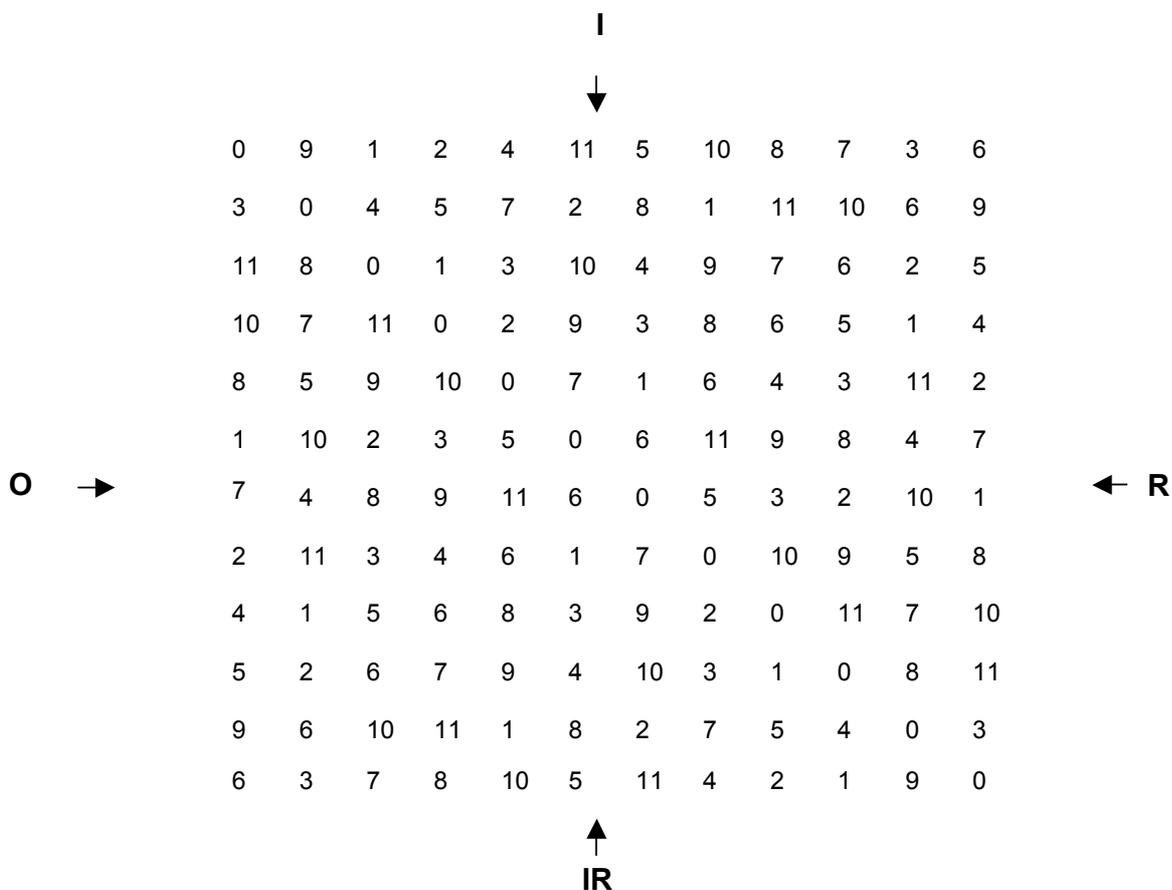
sugere a cadência de embalo (como uma *berceuse*) que caracteriza a escrita pianística na primeira e terceira quadras da canção: o movimento suavemente sincopado (cc. 3 a 6) e a alternância regular de 2 acordes, em *pp*, interrompidos por momentos de silêncio (cc. 16 a 20).

Na segunda estrofe, sob a premência da inquietação do sujeito poético, este mesmo motivo ondulatório aparece transformado (cc. 9 e 10), perturbador na sua articulação rápida e incisiva em *sforzato*, sobre o qual a voz se move de início de forma mais angular e depois numa progressão cromática ascendente que faz a ponte, apenas entrecortada por um silêncio, entre as duas interrogações formuladas no poema. Este estado de desassossego do poeta, já tínhamos podido pressenti-lo no gesto dramático, em *ff*, conferido ao piano no final da primeira estrofe. Aqui, a escrita pianística assume-se declaradamente como *persona* poética, conferindo uma dimensão psicológica ao sujeito, que, subitamente consciente da realidade, é compelido a abandonar a sua *rêverie*.

Na linha vocal, de declamação silábica como em quase todas as suas canções, também nos é dada a experimentar a sensação de embalo, pelo agrupar frequente das notas duas a duas, num estilo de escrita que conotamos com a qualidade do *legato* obtido por um instrumento de arco.

Explorando as possibilidades combinatórias da série, o compositor trabalha-a simetricamente, opondo os dois hexacordes que a compõem. É patente o paralelismo com Webern, dado a simetria retrogradada da série constituir uma das características centrais do estilo do compositor vienense. Assim, o segundo hexacorde, na sua leitura retrogradada, e transposto à distância de uma 4ª A, iguala exactamente o primeiro. Daqui resulta que $O=R6$, como se pode verificar na matriz que apresenta as 48 (24 neste caso, dadas as relações de simetria) formas possíveis da série original (fig. 5)

FIGURA 5



A transposição melódica operada no terceiro verso é reveladora da intuição semântica do compositor (cc.5 a 8). Para o poeta, é a melopeia formada pela articulação das palavras que predispõe ao sono, não o sentido que delas decorre (*And it slept rather for my words made sleep / Than from a thought of what their sense did say*). Da mesma maneira, Filipe de Sousa opera aqui uma transformação na organização da série, partindo da sua inversão e permutando os dois tetracordes centrais, o que baralha a sua configuração e sentido iniciais. A posição relativa dos tons na nova série gerada é a seguinte:

1 2 7 8 9 10 3 4 5 6 11 12

O compositor segue de perto o jogo de palavras do poeta, jogando também ele com a organização interna dos doze sons da série. A nova série (K) confirma-se na sua forma original a partir do c.9, num primeiro momento de intensificação poética.

Série K: 0 9 5 10 8 7 1 2 4 11 3 6

A terceira quadra recupera a tranquilidade perturbada na estrofe anterior. A linha melódica retoma em *pp* a configuração da série metamorfoseada (como no início da segunda estrofe), cabendo ao acompanhamento, a recriação de uma textura conveniente à ideia poética expressa. A alternância de dois acordes em semicolcheias, deixados em suspenso pelos silêncios que os pontuam, repõe a atmosfera do movimento de embalo. Este motivo, finalmente explícito, é transformado ritmicamente, num efeito de *rallentando*, que conduz a novo momento suspensivo, de repouso (c.21). Aqui, é agora questão de deslumbramento. A figuração pianística adquire graciosidade, o motivo de embalo, de novo reescrito, descreve três gestos leves e ágeis, numa construção em espelho, que faz uso da série nas suas formas RI (linha superior) e O (linha inferior). Estes elementos de atmosfera poética expressam de forma sensível o conteúdo dos versos *Thanking the fruit but for the forecome flower / Which the less active senses best enjoy*.

Para a última secção, a m. d. do piano prolonga, em aumentação, a figuração do c.21, na forma RI, primeiro, e na forma Original com que termina. A esta fragmentação melódica da série, a executar com uma sonoridade *molto cantabile*, subjazem, no registo grave, acordes reiterados regularmente, em *pp*, cuja cadência lenta e inexorável, conduz a canção ao seu final. Os tons organizam-se sobre a forma Invertida da série, tal como a melodia cantada.

2.3.4. *We are born at nightfall*

We are born at sunset [nightfall] and we die ere morn,
And the whole darkness of the world we know,
How can we guess its truth, to darkness born,
The obscure consequence of absent glow ?
Only the stars do teach us light. We grasp [task]
Their scattered smallnesses with thoughts that stray,
And, though their eyes look through night's complete mask,
Yet they speak not the features of the day.
Why should these small [hight] denials of the whole
More than the black whole the pleased eyes attract?

Why what it calls "worth" does the captive soul
Add to the small and from the large detract?
So, out of light's love wishing it night's stretch,
A nightly thought of day we darkly reach.

*Nados ao pôr do Sol e mortos de manhã,
Do mundo a treva inteira apenas conhecemos;
Dele a verdade como intuir, nados por treva,
Na consequência obscura de um claror ausente?
Só estrelas nos dão luz. Apreendemos delas
Com pensamento longo a pequenez dispersa,
Que da nocturna máscara espreitando embora,
Não menos nunca dizem as feições do dia.
Porque hão-de estas pequenas negações do todo
Prender mais que esse todo o seduzido olhar?
Porque a cativa alma há-de acrescentar valor
Ao que mais é pequeno e retirá-lo ao grande?
Assim, no amor da luz ansiando-a noite imensa,
Só possuímos nocturna uma noção do dia.*

trad. Jorge de Sena

As preocupações metafísicas e existenciais de Pessoa encontram-se bem patentes neste soneto. O poeta faz-se espelho de toda a Humanidade. Nascemos e vivemos na obscuridade, impossibilitados de apreender com clareza a realidade. Como intuir a verdade na ausência da luz? Vagueando na imensidão da noite, detemos longamente o pensamento nas estrelas, seduzidos pelo brilho que delas emana, na esperança de que a sua luz revele um sentido, a verdade das coisas. Mas a sua "pequenez dispersa na nocturna máscara" apenas nos confere uma "nocturna noção do dia". Esta obsessão com o conhecimento do real é trabalhada a partir de conceitos opostos: noite / dia, escuridão / luz, imensidão / pequenez.

Excepção feita à terceira quadra, cada par de versos é submetido a um padrão específico de acompanhamento, o que, complementado com meticulosas indicações de cesura, de *tempi* de execução e com a atribuição de uma forma serial a cada dois versos declamados, organizam o espaço sonoro. A unidade é assegurada pela série apresentada de início na linha vocal (O) (o compositor não se abstém de repetir os tons da série antes da sua exposição integral) e pela sua derivada (K). A matriz serial de O e a sua metamorfose são explicitadas na figura 6.

Para obter a segunda série, Filipe de Sousa reformula cada hexacorde separadamente a partir de um princípio de inversão. Se no primeiro, mantém os tons situados nas extremidades, permutando os pares no seu interior, no segundo procede inversamente ao manter o recheio enquanto permuta os tons extremos (fig.7).

FIGURA 6

Matriz da série principal (O)

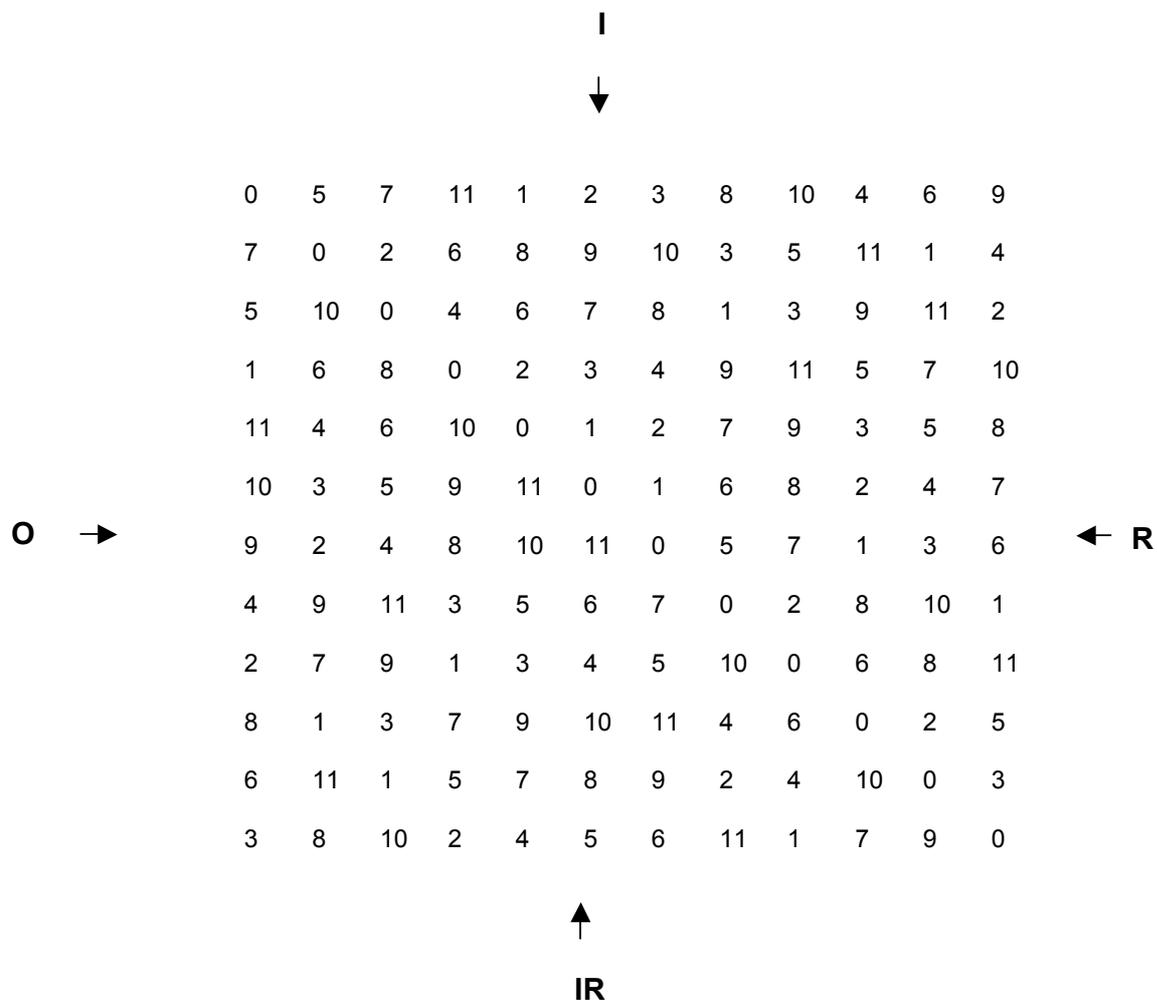
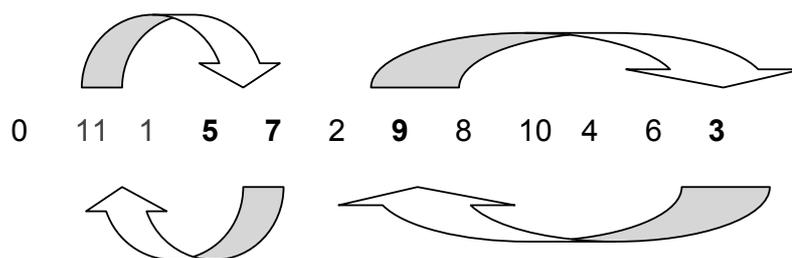


FIGURA 7

(Série K)



A canção inicia-se de modo fluente e leve, em 6/8, conforme indicações do compositor. O arco ascendente da frase vocal detém-se na palavra *nightfall* e a sua desinência é apenas interrompida por um intervalo ascendente de 4ªA colocando o ênfase em *we die*. Paralelamente, duas vozes no piano, percorrem em cânone livre a série K, fazendo uso das formas O, RK2, IK2 e IK4. A textura desta secção inicial resulta bastante transparente, a ideia de movimento criada pelo contraponto entre as partes assemelhando-se a um percurso à deriva, que chega a um ponto de paragem com a interrogação *How can we guess its truth...?*. Três acordes sustentados sob esta frase, declamada com veemência em *mf*, traduzem a paragem para reflexão. A revelação da condição humana, “consequência obscura de um claror ausente”, murmurada, de início, em *pp*, continua num crescendo a *mf*, com um salto de 7ªM ascendente que sublinha a palavra “ausente”. A hemíola que permeia o acompanhamento (cc.10 a 12) contrapõe por um instante outro pulsar à canção. O final da estrofe constrói-se num gesto dramático que culmina com uma nota percutida no registo agudo do piano, em triplo *sforzato*.

Only the stars do teach us light..., mas esta luz que viaja pelo firmamento, é uma luz fria. A indicação é do compositor, que especifica a qualidade de declamação que pretende (indicação para a voz: *cold*). Significativamente, o tempo de declamação é, nestes dois versos, o mais lento em toda a canção, abrindo espaço à contemplação. Ao fixar-se nas estrelas, a voz direcciona-se para a oitava superior, enquanto no piano, duas linhas partindo dos extremos do teclado em movimento contrário, aproximando-se e afastando-se, nos dão a percepção da vastidão do manto celeste (note-se o cruzamento das séries O1 e K1 nos cc. 13 a 17).

À menção de que as estrelas constituem o olhar que atravessa a máscara nocturna do universo, temos novo padrão de acompanhamento, com a m.d. desenhando pares de colcheias cintilando com intensidade alternada, no registo médio/agudo do piano. *Yet they speak not the features of the day* conclui, sem brilho, a segunda estrofe (*recto tono*).

A canção prossegue de forma eloquente, veículo das inquietações e obsessões do sujeito poético. Uma secção de quatro compassos, num acumular de tensão, precede a entrada vigorosa da voz em estilo *quasi recitativo*, sobre um *cluster* atacado em *piano*

súbito. Nas duas interrogações, a segunda ainda mais intensa porque iniciada num registo vocal mais agudo, a organização melódica faz-se com recurso às formas Invertida e Invertida Retrogradada da série principal. A transição para a asserção final do poema dá-se num arco de intensidade decrescente, com a reexposição integral do material pianístico que preenche os sete compassos iniciais da canção. Cada verso é declamado monocordicamente sobre uma mesma nota. A forma Original da série principal é desta vez dividida entre voz e instrumento, o que não acontece anteriormente na canção. Um som isolado, em *piano*, no registo agudo, reverbera na imensidão do espaço sonoro.

2.3.5. *The edge of the green wave*

The edge of the green wave whitely doth kiss
Upon the wetted sand. I look, yet dream.
Surely reality cannot be this!
Somehow, somewhere this surely doth but seem!
The sky, the sea, this great extent disclosed
Of outward joy, this bulk of life [world] we feel,
Is not something, but something interposed.
Only what in this is not this is real.
If this be to have sense, if to be awake,
Be but to see this bright, great sleep of things,
For the rarer potion mine our dreams I'll take
And for truth commune with imaginings,
 Holding a dream too bitter, a too fair curse,
 This common sleep of men, the universe

*Espraia-se em espuma a onda verde
Sobre a areia molhada. Eu olho, e cismo.
Não é isto o real, decerto! Algures
Se vê ser isto apenas aparência.
Céu, mar, esta vasta alegria externa,
Este peso de vida que sentimos,
Não é algo real, mas só um véu.
Real, só o que nisto não é isto.
Se nisto houver sentido, e se é vigília
Viver das coisas este sonho claro
Como de mais valor terei sonhar
E mais real o mundo imaginário,
 Mas sonho pavoroso, atroz insulto,
 Este sono da gente, o universo.*
trad. Adolfo Casais Monteiro

Neste soneto podem encontrar-se patentes, de novo, as preocupações metafísicas e existenciais recorrentes no pensamento do poeta: a percepção da realidade como sonho, o vazio e a efemeridade da vida, aqui consubstanciados na

para exprimir a convicção do sujeito poético, no que é acompanhada por um discurso mais incisivo no piano.

O tom reflexivo com que é iniciada a terceira quadra, propicia a emergência de uma “voz interior”, na linha *cantabile* presente na m.e. do pianista. Este momento conversacional entre as duas vozes, adensa-se progressivamente face a uma linguagem poética que extravasa o paradoxo. Com o piano a adquirir um carácter mais percussivo, a escrita serial organiza-se, agora, em acordes que se precipitam, com a voz, no silêncio, logo pontuado por dois *clusters* em *ff*. Este é o ponto de culminação dramática que precede o dístico final. A terminar, desprende-se do registo grave do piano, um cânone que recapitula os primeiros compassos, agora em aumentação e transpostos para O₇. O verso colapsa num ...*the universe* falado.

2.4. *The happy sun is shining*⁸⁶

Alcainça, 12 de Março de 1992

The happy sun is shining,
The fields are green and gay,
But my poor heart is pining
For something far away.
It's pining [just] for you
It's pining for your [thy] kiss [for thy kiss].
It does not matter if you're true
To this.
What matters is just you.

I know the sea is beaming
Under the Summer sun.
I know the waves are gleaming,
Each one and every one.
But I am far from you,
Oh [And] so far from your kiss [,from your kiss]!
And that's all [I get] that is really true
In [On] this.
What matters is just you.

[Oh, yes, the sky is splendid,
So blue as it is now,
The air and light are blended,
Oh, yes, hot anyhow.
Nothing of this is you,

⁸⁶ Filipe de Sousa utiliza uma versão do poema com três estrofes, que possivelmente se encontra na sua biblioteca, facto que não nos foi possível confirmar. Na consulta que fizemos dos três tomos dedicados à poesia inglesa de Fernando Pessoa, que integram a edição crítica publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, não conseguimos localizar este poema. Na edição de Luísa Freire, publicada pela Assírio & Alvim (Obras de Fernando Pessoa, *Poesia Inglesa*, vol.II, 2000), o poema é apresentado apenas com as duas primeiras estrofes. Optamos pela sua transcrição, com a respectiva tradução, a partir desta edição, indicando entre parêntesis recto as alterações ao texto encontradas na partitura e adicionando-lhe a terceira estrofe.

I am absent from your kiss [from your kiss].
That's all I get that's sad and true
In this.
What matters is just you.]

*O sol feliz está a brilhar,
O campo é verde e contente,
Mas tenho o peito a ansiar
Por algo que está ausente.
Anseia por ti somente,
Anseia por beijos teus.
Não importa se és fiel
A isto.
O que importa é tu somente.*

*Sei que o mar está cintilante
debaixo do sol de verão.
Sei que as ondas são brilhantes,
Cada uma e todas são.
Mas 'stou de ti afastado,
Oh, dos teus beijos ausente!
E isso é o que há de verdade
Nisto.
O que importa és tu somente.*
trad. Luísa Freire

O poema encontra-se permeado pela temática da ausência do Outro. A alma do sujeito poético oscila entre um sentimento de plenitude proporcionado pela observação de uma natureza idealizada e o vazio da separação, real ou ilusória. A alegria exterior dos sentidos não encontra correspondência íntima, *Nothing of this is you*, e reverte num lamento que sublinha o isolamento do indivíduo.

A primeira quadra de cada estrofe preenche-se com um momento de exultação a partir da realidade exterior. Na segunda metade da estrofe, contrapõe-se uma sensação interior resignada, impotente face ao desejo de concretização amorosa, angustiada na sua ânsia pelo beijo. O verso é hexassilábico, servindo, quase na perfeição, a medida da série de doze sons — não fora a rima grave do primeiro e terceiro versos obrigar a uma repetição da sexta nota da série. Acontece apenas uma exceção, no terceiro verso da segunda quadra. Compondo-se de dez sílabas, extravasa para o verso seguinte, num processo de *enjambement* que, permitindo a continuidade da rima cruzada, produz uma alteração no sentido rítmico e coloca em evidência a expressão *To this / In this*⁸⁷. O verso que fecha cada uma das estrofes, reitera obsessivamente a

⁸⁷ Uma auto-citação do poema *Isto ? (Dizem que finjo ou minto / Tudo o que escrevo. Não. / Eu simplesmente sinto / Com a imaginação. / Não uso o coração. [...] Sentir? Sinta quem lê!)*

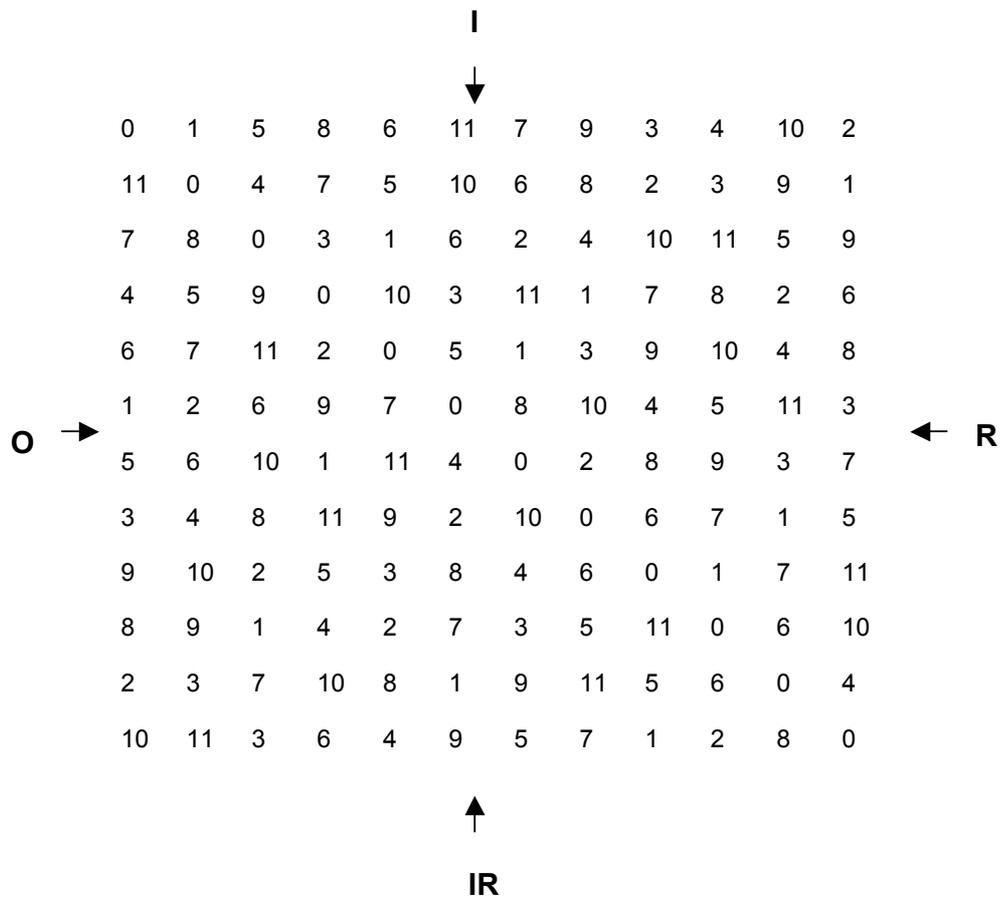
fixação nesse Outro (*What matters is just you*). Filipe de Sousa apresenta-o, das três vezes, sem qualquer inflexão melódica, qual recitação absorta e alienada, com o pensamento distante.

A organização binária da estrofe reflecte-se na forma musical, apelando a um processo de repetição e contraste aparentado com o do Rondó (sem a repetição final da secção recorrente, e que pode ser esquematizado num ABABAB). Na secção A, relativa à primeira quadra (cc.1-5), a melodia vocal apresenta a série⁸⁸ na sua forma original e retrogradada, o mesmo sucedendo no piano, mas à distância de uma 5ªP (cf. fig.10, na qual se apresenta a matriz serial). A regularidade métrica da frase vocal, na sua relação de simetria, torna patente uma quadratura musical, que alude a um tratamento temático da série melódica. Ainda que repetida de forma variada no início das estrofes subsequentes, o contorno de base mantém-se, permitindo o seu imediato reconhecimento, com a ajuda das pistas fornecidas previamente no piano (cc.15-16, a cabeça do tema na forma O₂, depois retrogradada nos cc.31-32). De carácter volátil e fugaz, a escrita melódica revela-se ingrata para a voz, no registo e nas relações interválicas, o que talvez aponte para a inverosimilhança da ideia poética subjacente.

Na segunda parte da estrofe, decorrente da atitude mais reflexiva e interiorizada da *persona* poética, a música enlanguesce e a declamação torna-se mais pausada, ganhando clareza, no acompanhamento, um pulsar subtil. A premência do desejo e a angústia do beijo, estão patentes na repetição do texto em *for thy kiss*, quando a voz se eleva de forma dramática, num intervalo de 12ª, ficando em suspensão (no final, cc.41-42, a repetição de *from your kiss* acontece em *pp, calando...*). Transparece da frase seguinte um grau de confusão e de agitação interior, pela aceleração discursiva e pela compressão operada na textura pianística (*It does not matter if you're true to this*, cc.11-12). A perturbação do sujeito permanece no verso correspondente da segunda estrofe (cc. 27-28). Já na frase que antecede o final da canção, o compositor opta por destituir o cantor da sua vocalidade, e num gesto dramático, confronta-o com o vazio. O grau de exposição é total, até retomar, em tom monocórdico, obsessivo e alienado, o *leitmotiv* do poema — *what matters is just you*. No piano, a progressão harmónica desenha um trajecto ascendente até à voz, tocando-a, de leve.

⁸⁸ Ao longo da canção deparamo-nos com desvios circunstanciais na ordenação das variantes da série, que, exceptuando o caso do primeiro compasso, passível de explicação, poderão dever-se a erros de cópia (mesmo tratando-se de um autógrafo). O facto de não termos encontrado um outro manuscrito da canção impossibilitou a confrontação destas ocorrências, assinaladas nos cc.4, 5, 14, 25 e 32.

FIGURA 10



Na mesma linha dos três sonetos ingleses de Pessoa acima estudados, Filipe de Sousa recria nesta canção uma cena dramática miniatural, como se tratasse de um monólogo interior. Cantor e pianista transformam-se por completo em *dramatis personae*.

3. **BLUES, RAGTIME E CANTE JONDO**

O percurso composicional de Filipe de Sousa inclui algumas obras que reflectem a incorporação de elementos da música tradicional portuguesa, bem como uma incursão por aspectos das tradições musicais de outras culturas. No caso da música portuguesa, este trabalho consiste na utilização de material melódico de génese popular, por um lado, objecto de harmonização para vozes ou realizado com acompanhamento ao piano ou pela guitarra, por outro lado, desenvolvido segundo o princípio da variação livre. A mais representativa das suas obras baseadas no folclorismo português, é, quiçá, a

Suite de Danças “Lusitânia” (1956), reveladora de uma inspiração melódica com origem na nossa música popular.

No âmbito da música vocal em língua portuguesa, Filipe de Sousa harmoniza para coro uma série de melodias tradicionais, reunidas numa colectânea intitulada *Carmina*, publicada em Viena pela Universal Edition, provavelmente durante o período em que efectua estudos de direcção de orquestra nesta cidade. Para além de um arranjo para voz e guitarra de uma melodia tradicional do Pico (*Rema*)⁸⁹ e outro para voz e piano de uma canção da Beira Baixa (*Rapariga tôla*), não se conhecem outros exemplos influenciados directamente pela nossa música de tradição oral.

Filipe de Sousa parece, no entanto, querer trilhar outros caminhos que não os percorridos por compositores da geração anterior, cuja música estava suficientemente informada por uma ideia de procura de uma identidade musical, praticada na exploração mais ou menos sistemática do elemento popular e sua integração na música erudita. Numa primeira abordagem, as canções sobre poemas de Federico García Lorca (1898-1936) e de Langston Hughes (1902-1967), afiguram-se parte deste exercício de recriação de um espírito popular próprio, no caso, das culturas andaluza e afro-americana. Estamos em crer, no entanto, que a eleição destes poemas, se explica, antes do mais, pela atmosfera e conteúdo poéticos que lhe são próprios. Não menos relevante, é, em nossa opinião, a evidência de que se está em presença de dois autores seminais, de início, nas respectivas sociedades, mas desde logo abertos à Humanidade, o que significa que, no mínimo, Filipe de Sousa era um homem atento à mensagem de que a poesia é portadora e do impacto profundo que pode ter nos sistemas sociais⁹⁰.

3.1. *Two negro poems*

Neste contexto, a poesia de Langston Hughes, relaciona-se intrinsecamente com a identidade cultural da América negra, conotando-se com o movimento artístico dos anos vinte que ficou conhecido como *Harlem Renaissance*. Através da sua produção

⁸⁹ É possível que existam outros arranjos de “canções de remador” (referidas no plural por Filipe de Sousa, em entrevista à Revista *Macau*, II série, nº64, agosto de 1997, p.62), que, no entanto, não conseguimos localizar.

⁹⁰ Outro poeta identificado com uma postura de intervenção social, cuja poesia foi sempre portadora de uma mensagem de ânimo e de esperança (não apenas na França sob ocupação nazi), é Paul Éluard. Filipe de Sousa irá criar música para quatro dos seus poemas. Embora de temática amorosa e intimista, atravessa-os uma linguagem prenhe de um sentido de felicidade universal e, particularmente em *Si tu aimes...*, musicado cinco anos após os primeiros e retirado de *Force et Faiblesse (Le livre ouvert II, 1939-41)*, está patente na força das imagens a mensagem de incitamento à vida.

literária, de forte intervenção política e social, Hughes tornou-se “a voz da América negra”, dando expressão à problemática das questões raciais, manifestando, na primeira pessoa, o orgulho da raça negra. Os seus poemas tratam primordialmente do quotidiano, tal como é vivido pela sociedade negra norte-americana, na qual ele próprio se insere. Falam-nos das aspirações e dos sonhos de libertação do indivíduo comum, de que *Dream variations* é um exemplo relevante. Vivendo no bairro nova-iorquino do Harlem, abundante em clubes (alguns deles paradoxalmente restritos a brancos, como era o célebre *Cotton Club*) onde o jazz florescia enraizado na forte tradição do espiritual negro, Hughes deixa transparecer nos seus poemas a musicalidade característica deste género. Uma grande parte denota a expressividade sofrida e melancólica do *blues*, organizando-se de acordo com suas estruturas de rima e de repetição. *Prayer*, constitui um exemplo adequado destes procedimentos, e, é apenas natural que Filipe de Sousa confira um ar de *blues* e de cântico espiritual à sua canção⁹¹.

Prayer Oração

13 de Maio de 1948

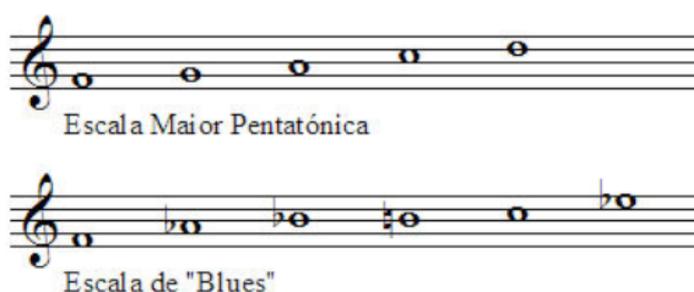
I ask you this:
Which way to go?
I ask you this:
Which sin to bear?
Which crown to put
Upon my hair?
I do not know, Lord God,
I do not know.

Pergunto-te isto:
Qual o caminho a seguir?
Pergunto-te isto:
Que pecado suportar?
Que coroa usar
sobre o meu cabelo?
Eu não sei, Deus meu,
Eu não sei.

⁹¹ A cópia autógrafa preparada para edição pelo compositor, constitui a 3ª versão de *Prayer* (em Fá, sem armação de clave) e é a versão em que nos baseamos. Nela é instituído o compasso *alla breve*, substituindo o 4/4 das versões iniciais (a primeira em sol b, com cinco bemóis, a segunda em fá #, sem acidentes na armação de clave). Filipe de Sousa faz alterações pontuais ao nível da estruturação interna dos acordes, melhorando a condução das vozes na escrita a 4 partes, e modifica a acentuação métrica no verso final, em 3/2, após o *point d'orgue* sobre *Lord God*. Em 1977, a 2ª versão, em fá #, foi oferecida, com uma dedicatória, ao fotógrafo Augusto Cabrita.

Nos dois compassos iniciais estende-se a sequência de quatro acordes, em valores longos e regulares, que, quase como um ostinato, estruturam toda a canção. O recurso à escala pentatônica confere-lhe a atmosfera do jazz, verificando-se uma oscilação entre a escala do *blues* (menor, com a adição da 5ª dim em relação à fundamental) e o modo maior (fig.11). Note-se ainda, nestes primeiros compassos, o paralelismo cromático existente entre cada par de acordes (fá-si bemol; fá sustenido-si natural) e o característico intervalo de 5ª diminuta que o encadeamento do quarto acorde forma com o primeiro.

FIGURA 11



Sobre este cadenciar arrastado, improvisa-se, em duas curtas intervenções, que são o mote para a escrita vocal, uma ideia melódica marcada inicialmente pela repetição sobre o lá bemol, e que acentua o carácter dolente da canção ao deter-se sobre duas apogiaturas. Após a entrada da voz, esta linha solista, no piano, mantém um dueto com os dois primeiros versos, sempre no tom inicial de improvisado. Com o avolumar da angústia e a insistência poética no questionamento, a voz eleva-se ao registo agudo em *Which sin to bear?*, atingindo o seu ponto de maior intensidade. Aqui, a marcha harmónica suspende-se sobre uma nota pedal e o solo instrumental já não se faz ouvir, concentrando a atenção na premissa do discurso vocal. Após este momento suspensivo, retoma-se a marcha, agora de forma ainda mais pesante, com a alternância de dois acordes de 7ª (menor e dominante) numa relação de 5ª. O salto ascendente de oitava, na exortação a *Lord God*, é usado como recurso expressivo. Ambos contribuem para o ambiente sofrido, num poema que é de questionamento pessoal e de incerteza quanto ao futuro.

Dream variations *Variações oníricas*

29 de Maio de 1948

To fling my arms wide
In some place of the sun,
To whirl and to dance
Till the white day is done.
Then rest at cool evening
Beneath a tall tree
While night comes on gently,
Dark like me —That is my dream!

To fling my arms wide
In the face of the sun,
Dance! Whirl! Whirl!
Till the quick day is done.
Rest at pale evening...
A tall, slim tree...
Night coming tenderly
Black like me.

*Lançar-me de braços abertos
num qualquer lugar ao sol
Rodopiar e dançar
Até findar o dia apressado
Depois descansar na tarde fresca
Debaixo de uma árvore alta
Enquanto a noite desce suavemente
Escura como eu — Eis o meu sonho!*

*Estirar os braços
Defronte do sol,
Dança! Gira! Gira!
Até acabar o dia apressado
Descansar na tarde que empalidece...
Uma árvore alta, fina...
A noite que desce suavemente
Negra como eu.*

trad. J. Brandão

Dream variations é habitualmente muito apreciada em recital. Salienta-se, no âmbito da sua produção para voz e piano, por ser uma das raras canções associada a um ritmo vivo⁹², que lhe é conferido pela alternância sincopada dos acordes com a linha cromática descendente no baixo. O padrão rítmico assim criado, ao qual se sobrepõe, inscrito a contratempo, um motivo sinuoso à base da escala de *blues*, remete-nos desta

⁹² *Alegria*, sobre um poema de Sebastião da Gama, é provavelmente a única canção que partilha com esta um andamento rápido. A maioria das suas canções revela uma predominância de andamentos moderados (conduzindo por vezes a uma espécie de ataraxia musical, como é o caso específico das Odes de Ricardo Reis) que favorecem o lirismo melódico e a intimidade da expressão

vez para a atmosfera de um *ragtime*. Utiliza-se um esquema formal do tipo ABACA, com esta figura musical a marcar, pela repetição, a secção inicial. O piano quase soa como uma banda de *Dixieland*, acentuando com brilhantismo, nos momentos de intervenção a solo (cc. 5-6, 15-16), o ambiente de euforia musical reinante. O tempo suspende-se, na parte C (cc. 17 a 19), com o sujeito poético de súbito deixando-se embalar pelo movimento sincopado, e perdendo-se nos meandros do seu sonho. Um curto momento de felicidade, imediatamente interrompido pelo retorno da ideia musical principal conduzindo à brusquidão do final.

A chave do poema reside na constatação da dificuldade e da impossibilidade do sonho (repare-se no aspecto de indeterminação decorrente do uso do tempo verbal em *to fling* e *to whirl* – infinitivo impessoal). Sonho, igual a libertação e igual a expressão do desejo. Apesar de estar imanente uma ideia de força colectiva e orgulho racial, sobressai, com maior evidência, o aspecto de desilusão, decepção e resignação, o que nos é revelado em dois momentos fulcrais: a substituição de *Dark* por *Black* no verso final, acentuando a condição de sujeição racial, e a omissão da repetição de *That is my dream!*, que faz calar o sujeito poético confrontado com a dura realidade.

É um poema com um subtexto evidente, de cariz social e político, expresso nos anseios de libertação da comunidade negra americana, ao qual nos parece que o compositor terá sido sensível. Identificamos isso pela forma como a música sublinha as expressões de maior força acima mencionadas, colocando-as em evidência através da acentuação e do contraste (forte súbito, em *Dark like me* e em *Black like me*). Para além disso, perante a ausência do último verso da primeira estrofe no final do poema, responde o compositor com uma clamorosa declaração no piano, em acordes sincopados, com as dissonâncias de 2ª m e 5ª dim: THAT IS MY DREAM!

Um aspecto da prática musical deve ser tido em conta pelos intérpretes que desejam abordar estas duas canções. Cantor e pianista devem experimentar e decidir sobre a qualidade do fraseio. Tratando-se de canções informadas pelas tradições do *blues* e do *ragtime*, julgamos necessário ponderar-se o uso do *swing*, e da sensação, que lhe está associada, de liberdade na frase musical, na medida em que possa contribuir para conferir uma propulsão ou movimento interno à linha de *Prayer* e uma qualidade “dançante” à melodia, vocal e no piano, de *Dream variations*.

3.2. *Dos poemas de la soleá*

Como variante do flamenco, o *Cante jondo* (à letra, “canto fundo”) empresta a sua voz a um ritual de significação trágica, na procura do “que de mais profundo encerra o espírito popular”⁹³ da cultura andaluza. Com raízes ancestrais, este canto primitivo, como lhe chamou Lorca, celebra de uma forma pagã, a essência da vida, do amor e da morte. Habitado por uma força dionísiaca intrínseca, “o *cantaor* esconjura com voz *de sangre* [...] as angústias que lhe assaltam a alma, crendo que quem o escuta comungará, por empatia, da sua dor e que esta será assim, mitigada”⁹⁴. Estabelece-se um autêntico ambiente de catarse à medida que se sucedem os sentidos *Ays!*, e se improvisa uma linha de canto melismática, ornamentada, que alterna com uma declamação mais ou menos entoada sobre uma mesma nota repetida. A guitarra acompanha este canto agonizante e doloroso, com os acordes *rasgueados*, que conferem a necessária acentuação rítmica e harmónica, e as linhas melódicas em *punteado*.

É Federico García Lorca, celebrado escritor, poeta e dramaturgo, vítima da guerra civil espanhola, que, juntamente com Manuel de Falla, vai operar uma renovação desta tradição. Em 1921, publica o seu *Poema del cante jondo*, sublimação estética do imaginário secreto e obscuro do povo andaluz. No ano seguinte, lançam juntos, em Granada, o primeiro *Concurso de Cante jondo*. Outros compositores espanhóis, nomeadamente Albeniz e Granados, acompanharam Falla no processo de estudo da música gitana, impregnando desta essência as suas próprias obras.

Dos poemas de la soleá
(in *Poema del Cante Jondo*)
26 de Abril de 1949

Sorpresa Sorpresa
Muerto se quedó en la calle
Con un puñal en el pecho.
No lo conocía nadie.
!Cómo temblaba el farol!
Madre.
!Cómo temblaba el farolito de la calle!
Era madrugada.
Nadie pudo asomarse a sus ojos
Abiertos al duro aire.

⁹³ cf. artigo de António Lopes, “Cante Jondo”, in *E-Dicionário de termos literários*, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>

⁹⁴ idem

Que muerto quedó en la calle
Que con un puñal en el pecho
Y que no lo conocía nadie.

*Morto ficou na rua
com um punhal no peito.
Ninguém o conhecia.
Como tremia o lampião!
Mãe.
Como tremia o lampiãozinho da rua!
Era madrugada.
Ninguém pôde espreitar seus olhos
abertos prò duro ar.
Que morto ficou na rua
com um punhal no peito,
Ninguém dele se lembrava.*

trad. José Bento

Sorpresa, é uma canção cuja estrutura tripartida reflecte o esquema de reiteração dos primeiros versos no final do poema. A secção inicial compreende os primeiros seis compassos, e organiza-se, no baixo, sobre um acorde de 5ª perfeita (pedal dupla), desenhando um movimento cromático descendente, interrompido, para recair num si grave, espécie de “corda solta”. Paralelamente, a alternância de duas dissonâncias (sobre intervalos de 2ª), em *staccatto*, com subdivisão ternária, confere um ritmo aparentado com o das danças andaluzas. Sobre esta figuração de acompanhamento, a voz, num registo de emoção intensa, surge sobre o arpejo de fá sustenido menor, denotando um tratamento policordal na organização sonora. Na secção central, o piano sugere o som da guitarra desenhando uma tripla *acciacatura* sobre um acorde “desafinado” mi bemol-sol-(si natural)-do-mi natural (acorde alpha), num processo de semantização da luz trémula do lampião (c. 7 e seguintes). A truculência discursiva irrompe a claridade matinal em *Nadie pudo asomarse a sus ojos...*, sobre um acorde de 9ª menor que resolve no acorde perfeito maior com a 6ª acrescida. Os últimos compassos recapitulam o cenário trágico do poema, com a voz a elevar-se de novo ao registo mais intenso, sacudida pela escrita sincopada e portamentada.

Puñal Punhal

El puñal,
Entra en el corazôn,
Como la reja del arado
En el yermo.

No.

No me lo claves.

No.

El puñal,
Como un rayo de sol,
Incendia las terribles
Hondonadas.

No.
No me lo claves.
No.

*O punhal
entra no coração,
como a relha do arado
no ermo.*

Não.
Não mo craves.
Não.

*O punhal,
como um raio de sol,
incendeia as terríveis
profundidades*

Não.
Não mo craves.
Não.

trad. José Bento

A segunda canção revela uma maior tensão discursiva, ao explorar os limites da retórica poética. Sobre dois acordes de 9ª percutidos em fortíssimo, primeiro na tónica, depois, na dominante (com a dissonância ré-ré bemol — c.6), a linha vocal descreve de forma eloquente dois longos recitativos, o segundo dos quais, em *crescendo molto*, mais atormentado na sua progressão ascendente, sinuosa, irá deter-se no grau da sensível (...*hondonadas*). As imagens contundentes do poema encontram-se plasmadas na escrita pianística, constante na utilização da *acciatura* e da *appoggiatura*.

4. DOIS SONETOS DE CAMILO PESSANHA

Camilo Pessanha (1867-1926) viveu grande parte da sua vida em Macau⁹⁵, levando aí uma existência discreta, “marcada pela abulia e pela doença, pelo vício do ópio e pelo amor à arte”⁹⁶. Na metrópole, onde intercala curtas temporadas, os seus poemas circulavam de mão em mão entre os da geração do *Orpheu*, que consideravam o poeta “uma espécie de *figura mítica*, aureolada de uma glória de *poeta maldito*,

⁹⁵ O antigo território português também exerceu o seu fascínio sobre Filipe de Sousa, que o visitou mais do que uma vez.

⁹⁶ Isabel Pascoal, in Introdução a *Clepsidra*, (2ª ed.), Braga, Editora Ulisseia, Biblioteca de autores portugueses, 1996, p.11

*misterioso, uma espécie de Rimbaud, de quem se sabia que fumava ópio e que se encontrava tocado pelas asas do génio*⁹⁷. Constantemente rodeado por amigos e admiradores, é frequentador assíduo, nas suas estadias em Lisboa, dos cafés e da boémia nocturna, não se cansando de dissertar sobre Macau e o Oriente ou de recitar a sua poesia, que tinha por hábito memorizar, negligenciando a fixação por escrito. O seu reduzido conjunto de poemas acaba por ser publicado a instâncias de amigos, no volume que intitula *Clepsidra*, metáfora da transitoriedade temporal inscrita no correr da água⁹⁸, e que consubstancia o que de mais representativo se fez no contexto do Decadentismo e do Simbolismo na literatura portuguesa.

No seu conjunto, a poesia de Camilo Pessanha traduz o pensamento metafísico de uma alma errante, em que ocorrem de forma obsessiva imagens de confrontação com a morte e de manifestação da dor e da mágoa⁹⁹, porém, despojadas de intensidade romântica. Reflexo de uma “desagregação pessoal”, a sua poesia esvazia-se “em ténues e inúteis agonias [...]”. O desejo e o amor suspendem-se, e desistem, e fruem a música agri-doce da desistência, seguros de que a sua consumação seria o tédio¹⁰⁰. A versificação, fluida e leve, é dotada de uma qualidade musical própria, resultante do trabalho de combinação rítmica e de uma ponderação cuidada da palavra, que põe em relevo as suas características fono-simbólicas. A música para os dois sonetos de Pessanha corresponde a esta ideia de fluidez rítmica do verso. Não só a melodia vocal deambula, vaga e evanescente, mero veículo das imagens poéticas, como o acompanhamento pianístico, delicadamente arpejado, trai esta noção passageira e fugaz do tempo.

Floriram por engano as rosas bravas

(In *Clepsidra*, 1ª ed., 1920)

10 de Novembro de 1950

Floriram por engano as rosas bravas
No inverno: veio o vento desfolhá-las...
Em que cismas meu bem? Porque me calas
As vozes com que há pouco me enganavas?

⁹⁷ António Quadros e Maria José de Lancastre, citados por Christine Pâris-Montech in *L'Imaginaire de Camilo Pessanha...*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris, 1997, p. 80. Nossa tradução.

⁹⁸ Isabel de Pascoal menciona a existência de uma “consciência aguda e dilacerada do tempo e da sua transitoriedade”, contidos no símbolo “água”. Op.cit., p.24

⁹⁹ id., p.25

¹⁰⁰ António José Saraiva e Óscar Lopes in *História da literatura portuguesa*, 12ª ed., Porto, Porto Editora, 1982, pp. 1032-33

Castelos doidos! Tão cedo caístes!...
Onde vamos, alheio o pensamento,
De mãos dadas? Teus olhos, que um momento
Perscrutaram nos meus, como vão tristes!

E sobre nós cai nupcial a neve,
Surda, em triunfo, pétalas, de leve
Juncando o chão, na acrópole de gelos...

Em redor do teu vulto é como um véu!
Quem as esparze – quanta flor! – do céu,
Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?

Um motivo musical recorrente, percorre a primeira canção, em Si Maior. Descrito no contorno sinusoidal dos três primeiros compassos pelo movimento de mínimas na m.e. (si-lá-sol-lá-si-dó-si), esta espécie de ideia fixa, suspende-se num primeiro momento sobre os versos *Em que cismas meu bem? Porque me calas / as vozes...* (pedal sobre ré sustenido), aguardando a resposta que nunca será dada. Retomada no compasso que precede *Castelos doidos! Tão cedo caístes!...*, esta linha passará a ouvir-se na m.d. do pianista, num momento em que a simultaneidade dos arpejos em movimento contrário e o cromatismo interno sincopado, acentuam o desnorteio do sujeito poético, face à “desconcertante facilidade com a qual, mal são confrontados com a realidade, [os sonhos] se desvanecem como miragens”¹⁰¹. De volta à realidade, ainda que ilusória, restabelece-se o padrão de acompanhamento inicial, com a linha vocal variada, mas conservando o seu carácter diatónico. O motivo obsessional está de novo na base do movimento de arpejos, para, logo após, ser lançado, *como um véu*, para o topo da escrita pianística, cuja desinência suspensiva, se detém num momento de hesitação que antecede a formulação final. A canção patenteia um certo estatismo harmónico decorrente do seu carácter pandiatónico.

Passou o outono já, já torna o frio...

(*Paisagens de Inverno II*, 1895 ,1ª versão; in *Clepsidra*, 1ª ed., 1920)
26 de Fevereiro de 1950

Passou o outono já, já torna o frio...
Outono de seu riso magoado.
Álgido Inverno! Oblíquo o sol, gelado...
O sol, e as águas límpidas do rio.

¹⁰¹ Christine Pâris-Montech, op.cit., p.138. Nossa tradução.

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais, meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?
- E, refractadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias...

Este é um poema em que a metáfora do tempo que passa, materializada nas águas correntes, é confrontada com a ideia da morte. Em primeiro lugar, morte do Outro, na visão ofélica, decadentista, de uma figura feminina de cabelos ondulantes sob as águas *límpidas* e *claras*, que se interpõem como um écran, afastando o sujeito poético daquela a quem ele aspira reunir-se. Numa segunda instância, as águas, agora *fugidias*, são reflexo narcísico do *olhar cansado* do poeta, instigando-o a uma viagem sem retorno¹⁰².

No plano harmónico, a canção assenta numa noção de ambiguidade decorrente da adopção da escala menor melódica de Si bemol, que induz no compositor o jogo constante de leves dissonâncias, produzido pelas alterações do 6º e 7º graus. Este conceito prolonga-se na alusão permanente às harmonias sobre o grau da tónica, que não chega nunca a afirmar-se definitivamente no texto musical. O arpejo inicial, transitório, repousa na 1ª inversão do acorde, e a ocorrência da fundamental do acorde no terceiro compasso é também passageira, conduzindo à pedal sobre a dominante nos compassos seguintes. A permanente polarização tonal no grau da dominante, Fá M, constitui-se, em nossa opinião, indicador semântico da atmosfera poética de realidade suspensa. O único ponto em que a percepção da harmonia principal é mais manifesta, acontece já no final da canção (cc. 26-27), no movimento cadencial do V para o I grau. Contudo, mesmo aqui, o seu efeito é ilusório, desfeito que é o intervalo de 3ª menor, e breve, pois que, de imediato reincide na dominante, suspensiva, diluindo-se o final pela adição de uma 6ª ao acorde.

Facto saliente na secção central, é o movimento ondulatório traduzido pela figuração de arpejos, para o qual contribuem a aceleração do andamento e a alteração

¹⁰² Gilbert Durand, citado por Christine Pâris-Montech, afirma: "L'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour. [...]L'eau qui coule est la figure de l'irrévocable". op. cit., p.109

na acentuação rítmica, e que, enquanto imagem isomórfica da cabeleira feminina vogando nas águas correntes, contrasta com a aparente imobilidade temporal das secções extremas¹⁰³.

5. ENTWÜRFE AUS ZWEI WINTERABENDEN

Filipe de Sousa procede à orquestração dos *Dos poemas de la soleá* em 1951, ano de que datam também as duas únicas incursões em língua alemã. Em Março, detém-se sobre a canção de Wilhelm Tell que se inscreve na primeira cena do terceiro acto da peça homónima de Friedrich von Schiller (1759-1805). *Der Schütz* (O Caçador), em Ré maior, organiza-se de acordo com a forma ternária do Lied, distinguindo-se as dissonâncias acutilantes pelo uso da relação de 5ª diminuta, e uma secção central, enérgica e poderosa, na qual o pianista lhe vê atribuído um tema com carácter de marcha¹⁰⁴. A segunda escolha de poemas em língua alemã, sobre os quais trabalhará no mês de Dezembro, revela-se de natureza diferente, a começar pela maior complexidade interpretativa dos textos. Os três poemas de Rainer Maria Rilke (1875-1926) constam de uma selecção integrada numa edição bilingue (com tradução francesa) constante na biblioteca pessoal de Filipe de Sousa e, a partir da qual, verosivelmente, o compositor terá trabalhado¹⁰⁵. As três canções, foram objecto de uma revisão substancial em 1954. Ao mesmo tempo que procede à sua transposição para voz de barítono (alterando simultaneamente a relação “tonal” original entre cada canção), Filipe de Sousa corrige vários aspectos relativos à prosódia musical,

¹⁰³ Filipe de Sousa referiu-se a estas melodias na longa entrevista que concedeu em 1997 à Revista Macau (op.cit., p.56) por altura de um recital realizado com a soprano Elsa Saque. Caracterizou-as como “pecadilhos de juventude”, expressão que utilizava amiúde quando mencionava as suas obras dos tempos de estudante, apontando-lhes, então, um “certo academicismo”. Pelo que nos foi dado a conhecer do convívio com o Maestro nos últimos anos da sua vida, é nossa convicção que estas observações revelam mais da sua personalidade, do que qualificam as suas obras ou o seu processo criativo. Apesar de um indisfarçável sentido de orgulho, Filipe de Sousa frequentemente desvalorizava a importância das suas obras, mostrando-se reconhecido pelo interesse que outros poderiam demonstrar por elas.

¹⁰⁴ A canção de Filipe de Sousa tem adjacente a data de 4 de Março de 1951. Este texto foi também posto em música por Robert Schumann, integrando o seu *Liederalbum für die Jugend*, com o título *Des Buben Schützenlied* (op.79, nº26)

¹⁰⁵ Sob o título *Entwürfe aus zwei Winterabenden*, agrupa-se um conjunto de 9 poemas que fluem num contínuo. Abrem com um Prelúdio, ao que se seguem dois grupos com seis e dois poemas, respectivamente (cf. Rainer Maria Rilke, *Gedichte, 1906 bis 1926*, vol.I, *Sämtliche Werke*, tomo II, Insel Verlag, 1961)

conferindo-lhe um carácter definitivo¹⁰⁶. A versão orquestral de 1956, retomando o registo vocal agudo, integra as alterações prosódicas da versão para barítono.

Os *Esboços...* de Rilke constroem-se sobre as memórias de uma adolescência, e versam questões relativas à identidade masculina, na fase que precede a idade adulta. Ceder à atracção amorosa, à delicadeza das raparigas (*claridade suave e matinal*, no primeiro poema), ou *dizer não e permanecer orgulhosamente entre os rapazes* (segundo poema), deixando que a vida *ainda indecisa* se demore um pouco mais nos seus jogos viris (terceiro poema)?

A primeira e a terceira canções obedecem ainda a um esquema ABA, enquanto, a segunda, se compõe de duas secções profundamente contrastantes. Encontram-se unidas por uma formulação motivica comum, que tem por base a seguinte célula melódica: dó – (ré) - mi bemol – fá – sol bemol (sol natural) - (lá bemol). Com um centro tonal em Dó, o compositor explora nas três peças a ambivalência entre os modos menor e maior, num jogo cromático com ressonâncias de um Bela Bartók ou de um Paul Hindemith.

Entwürfe aus zwei Winterabenden¹⁰⁷ ***Esboços de dois serões de Inverno***
Dezembro de 1951 (voz aguda); revisão em 1954 (para barítono);
orquestração em 1957 (voz aguda)

I. Nein, ich vergesse dich nicht,
was ich auch werde,
liebliches zeitiges Licht,
Erstling der Erde.

Alles, was du versprachst,
hat sie gehalten,
Seit du das Herz mir erbrachst
ohne Gewalten.

Flüchtigste frühste Figur,
die ich gewährte:
nur weil ich Stärke erfuhr,
rühm ich das Zarte

Não, jamais te esquecerei,
seja o que for que me aconteça,
claridade suave e matinal,
a primeira da terra.

¹⁰⁶ Os nossos comentários referem-se à versão para voz aguda apresentada em recital com a soprano Teresa Gardner, na qual foram introduzidas as alterações prosódicas constantes da versão para barítono.

¹⁰⁷ Escritos por Rilke em Muzot (Suíça), em Fevereiro de 1924 e dedicados a Anton Kippenberg, seu amigo e editor na Insel Verlag.

*Tudo o que tu prometeste,
ela cumpriu
desde que tu forçaste o meu coração
sem violência*

*A mais furtiva e precoce figura
apareceu diante de mim:
só por ter experimentado a força
é que celebro a ternura*

Em *Nein, ich vergesse dich nicht*, a primeira secção apresenta linhas condutoras, no piano e na voz, derivadas da célula enunciada. O ritmo ternário assenta na alternância entre dissonância e consonância através do recurso reiterado à figura de uma dupla apogiatura. No centro da canção, desenha-se um início de cânone triplo entre voz e piano, a partir de uma linha melódica configurada pelo motivo inicial, que é de imediato retomada, transposta e em aumentação, sobre um paralelismo cromático descendente de acordes de 7ª. Refira-se que a reexposição da secção inicial se organiza a partir da estrutura do acompanhamento pianístico, não havendo lugar à repetição melódica.

II. Auch dies ist möglich zu sagen: Nein.

Und stolz bei dem Knaben zu bleiben;
statt eines Mädchens Widerschein
in sich zu übertreiben.

Sind die Jünglinge später vergleichbar
einer so sanften Gewalt?
Ach, auch der Freund bleibt im Hinterhalt,
rein unerreichbar.

Über dich schweigend am Zarten und Harten.
Manche, die dir leise begegnen,
werden dich segnen, wider Erwarten.
Werden dich segnen.

***Também é possível dizer-se não,
e permanecer orgulhosamente entre os rapazes
em vez de deixar crescer em si
o reflexo de uma rapariga.***

*Os adolescentes, mais tarde, saberão igualar
um poderio tão suave?
Ah! também o amigo se embosca no seu refúgio,
inacessível e puro.*

*Silencioso, consome-te na ternura e na amargura.
Alguns, vindos com doçura ao teu encontro,
abençoar-te-ão, contra as expectativas.
Abençoar-te-ão.*

A segunda canção anuncia-se com base num jogo contrapontístico, em estilo fugato, elaborado a partir do motivo acima enunciado. O ritmo incisivo, num andamento bastante rápido, denuncia um carácter enérgico e musculado, que culmina de forma dramática num *Ach* evanescente, conduzindo à atmosfera mais reservada dos últimos versos. A partir de *auch der Freund bleibt im Hinteralt, / rein unnerreichbar*, a textura contrapontística cede lugar a uma cadência harmónica oscilando entre dois acordes *alpha* (si-ré-sol-si bemol; mi-sol-dó-mi bemol), à distância de uma 5ª P. O estatismo harmónico mantém-se até ao final, sempre mais calmo, extinguindo-se num momento de silêncio que confere relevo à reiteração de *Werden dich segnen*.

III. Oh so war es damals schon genossen,
und das Herz nahm überhand, -
während noch das Leben unentschlossen
um die Knabenspiele stand.

Damals ward ihm Übermass gegeben,
damals schon entschied sich sein Gewinn;
ihn zu messen, später, war das Leben,
ihn zu fassen, reichte hin.

Denn du Gott, der Partnerin verschwiegen,
fühlte sich in diesem Kinde ganz,
da er in des Knaben Unterliegen
gründete das Überstehn des Manns.

Oh! nesse tempo ele experimentava o prazer
e o coração quebrava as suas barreiras
enquanto a vida ainda indecisa se demorava
em torno dos jogos infantis.

Então fora-lhe dado em excesso
e nesse instante já, se decidira o seu proveito;
medi-lo, mais tarde, seria toda a sua vida,
para o alcançar, bastava toda.

Pois, sem o conhecimento da companheira,
o deus naquela criança desvendou-se por completo,
ao instituir no rapaz que sucumbia
o poder que o homem tem de tudo ultrapassar.

traduções de Teresa Gardner (com J. Brandão)

Cada uma das secções na última canção encontra-se demarcada pela figuração motívica recorrente, que ensaia aqui um gesto exclamativo sobre dois acordes de 7ª organizados verticalmente (cf. cc.1-2; 23-24; 36-37). Na secção central, este motivo expande-se diatonicamente sobre os dois primeiros versos, num movimento divergente

da linha cromática descendente. A canção deixa transparecer uma textura fluida, refractada num movimento harmónico oscilatório condizente com o estado hipnótico de recordação em que se encontra mergulhado o sujeito poético. A metáfora da consumação na idade adulta é exposta de forma intensa na frase final, cuja progressão ascendente num âmbito de 5ªP, desfaz o intervalo diminuto que pontifica na célula motívica.

6. OS POEMAS DE PAUL ÉLUARD

No Verão de 1965, Filipe de Sousa compõe três melodias sobre poemas de Paul Éluard (1895-1952). Vista de relance, a literatura deste poeta francês, conotado com a Resistência e o militantismo político (nomeadamente durante a Grande Guerra e os anos que a precedem), é o espelho da sua vivência amorosa, celebrando permanentemente a figura feminina, consubstanciada nas 3 mulheres que preencheram a sua vida: Gala, que conhece no sanatório onde esteve internado ainda jovem, Nusch, morta tragicamente em 1946, e, já no final da vida, Dominique. Numa atitude comum à dos seus amigos surrealistas, Éluard elege a mulher como cerne da sua poesia, imputando-lhe uma força vital, e revestindo-a de poderes excepcionais. A sua poesia desdobra-se num contínuo de imagens verbais, que expandem o olhar, conferindo-lhe a dimensão do desejo e do acto de amar. A escrita é transparente, alheia a qualquer artifício de retórica. As imagens, sonoras ou visuais, sucedem-se, justapostas, apenas enunciadas, desafiando as regras de construção frásica, numa atitude quase anti-discursiva.

I. Et un sourire

(Le Phénix, 1951)

2 de Agosto de 1965; versão orquestral s.d.

La nuit n'est jamais complète
Il y a toujours puisque je le dis
Puisque je l'affirme
Au bout du chagrin une fenêtre ouverte
Une fenêtre éclairée
Il y a toujours un rêve qui veille
Désir à combler faim à satisfaire
Un coeur généreux
Une main tendue une main ouverte
Des yeux attentifs
Une vie la vie à se partager.

E um sorriso

*A noite nunca acaba
Há sempre pois que o digo
Pois que o afirmo
No extremo da mágoa uma janela aberta
Uma janela iluminada
Há sempre um sonho de guarda
Desejo a cumular
Fome a satisfazer
Um coração generoso
Uma mão estendida uma mão aberta
Uns olhos atentos
Uma vida a se repartir a vida.*

trad. Maria Gabriela Llansol

II. Même quand nous dormons

(Le dur désir de durer, 1946)

2 de Agosto de 1965; versão orquestral s.d.

Même quand nous dormons nous veillons l'un sur l'autre
Et cet amour plus lourd que le fruit mûr d'un lac
Sans rire et sans pleurer dure depuis toujours
Un jour après un jour une nuit après nous.

*Mesmo quando dormimos velamos um pelo outro
E este amor mais pesado que o fruto maduro de um lago
Sem riso e sem lágrimas existe desde sempre
Dia após dia uma noite a seguir a outra que somos nós.*

trad. Maria Gabriela Llansol

III. Marine

(Le Phénix, 1951)

30 de Setembro de 1965; versão orquestral s.d.

Je te regarde et le soleil grandit
Il va bientôt couvrir notre journée
Éveille-toi coeur et couleur en tête
Pour dissiper les malheurs de la nuit

Je te regarde tout est nu
Dehors les barques ont peu d'eau
Il faut tout dire un peu de mots
La mer est froide sans amour

C'est le commencement du monde
Les vagues vont bercer le ciel
Toi, tu te berces dans tes [les] draps
Tu tires le sommeil à toi

Éveille-toi que je suive tes traces
J'ai un corps pour t'attendre pour te suivre

Des portes de l'aube aux portes de l'ombre
Un corps pour passer ma vie à t'aimer

Un coeur pour rêver hors de ton sommeil.

Marinha Marinheira Maresia

*Eu olho para ti e o sol torna-se maior
Vai em breve cobrir-nos o dia
Desperta com o coração e a coloração em mente
Para dissipar o mal da noite*

*Eu olho para ti tudo está reduzido à sua expressão mais simples
Lá fora a fundura não é muita para os barcos
É preciso dizer tudo em poucas palavras
Quando não há amor o mar dá frio*

*É o começo do mundo
As vagas vão embalar o céu
E tu embalas-te nos teus lençóis
Puxas o sono para o teu lado*

*Acorda para que eu possa seguir-te os passos
Tenho um corpo para t'esperar p'ra ir atrás de ti
Das portas da aurora às portas da sombra
Um corpo para passar a vida a fazer-te amor*

Um coração para sonhar do lado de fora do teu sono.
trad. Maria Gabriela Llansol

IV. Si tu aimes

(*Livre ouvert II* – Force et Faiblesse, 1939-41)

1970; melodia não orquestrada

Si tu aimes l'intense nue
Infuse à toutes les images
Son sang d'été
Donne aux rires ses lèvres d'or
Aux larmes ses yeux sans limites
Aux grand élans son poids fuyant

Pour ce que tu veux rapprocher
Allume l'aube dans la source
Tes mains lieuses
Peuvent unir lumière et cendre
Mer et montagne plaine et branches
Mâle et femelle neige et fièvre

Et le nuage le plus vague
La parole la plus banale
L'objet perdu
Force les à battre des ailes
Rends les semblables à ton coeur
Fais leur servir la vie entière

*Se amas a intensa nuvem
Infunde em todas as imagens
O seu sangue de Verão
Dá aos risos os seus lábios de oiro
Às lágrimas os seus olhos sem limites
Aos grandes ímpetos o seu peso fugidio*

*Para o que queres aproximar
Acende a aurora na nascente
As tuas mãos atadoras
Podem unir luz e cinza
Mar e montanha planície e ramos
Macho e fêmea neve e febre*

*E a nuvem mais vaga
A palavra mais banal
O objecto perdido
Força-os a bater asas
Torna-os semelhantes ao teu coração
Fá-los servir a vida inteira*

trad. de Ana Paixão

O amor, a linguagem amorosa, preside continuamente à escrita de Éluard, mesmo quando a função desta se equipara a uma mensagem de libertação e de esperança, como acontece no *Livre ouvert*, de cujo segundo volume, publicado em 1942, Filipe de Sousa retira *Si tu aimes*, posto em música em 1970. Este poema aparece inscrito num conjunto intitulado *Force et faiblesse*, e a temática que lhe subjaz é a do apelo e do incitamento à vida, infundindo um sentimento de esperança pela força das imagens. Se nos três primeiros poemas, nos sentimos invadidos por uma sensualidade desnudada, em relação a *Si tu aimes*, impressiona-nos a vitalidade e a energia de uma mensagem que nos convoca directamente para a acção.

Nos poemas de Paul Éluard, a escrita musical confirma a fidelidade de Filipe de Sousa a procedimentos de base tonal, que se revelam, por exemplo, na cadência suspensiva que termina a primeira canção, ou nas relações de 5ª presentes na introdução de *Marine* (cc. 5-6, 8-9, 11-12). A organização sonora acontece pelo recurso a harmonias que sobrepõem intervalos de 5ª ou de 4ª (na segunda canção, por exemplo, os arpejos iniciais, ou o contorno da melodia vocal que assenta na progressão sol - dó suspenso – fá, mi – si bemol – fá; cc. 6 a 10), bem como pelo uso constante de combinações de acordes de 7ª, estando toda ela permeada pelo uso subtil de dissonâncias e sugestões de enarmonia.

As progressões harmónicas evidenciam paralelismos de escrita, aparentemente devedores da linguagem de um Debussy, e que revertem, no seu exemplo mais flagrante, no efeito de “planing” que actua em *Marine* a partir do compasso 14. São também recorrentes as movimentações por intervalos de terceiras cromáticas, nos cc. 9-11 da mesma canção e ainda, em *Si tu aimes* (cc.12-14 e 21-13).

Ao nível do trabalho prosódico, repare-se na forma admirável como, na segunda canção, Filipe de Sousa é sensível à rima interior do poema, sublinhando *dormons* e *veillons*, *amour* e *lourd* (e *mûr!*), ou, no último verso, em *Un jour après un jour*, quando evoca o primeiro tema da melodia inicial (transmutado em sucessão pentatónica, simbolicamente dia e noite).

Marine, introduz o prelúdio pianístico mais extenso de qualquer uma das suas canções, pintando numa grande tela, as cores da alba matinal e a ondulação suave do mar. Contribuindo desta forma para o estabelecimento da atmosfera poética, a escrita pianística confere, paralelamente, uma dimensão suplementar ao sujeito poético, sendo reflexo do seu olhar contemplativo e sonhador. Neste sentido, o verso-remate do poema é o único a ser “dito” (e repetido, acto verdadeiramente excepcional no procedimento de Filipe de Sousa) sobre esta secção, quando aparece reexposta no final.

Existe, no entanto, mais no acompanhamento pianístico do que aspectos descritivos de atmosferas, ainda que imbuídos de uma qualquer significação. Mário Vieira de Carvalho refere-se-lhe como sendo “portador autónomo de sentido e não mero sustentáculo da voz”¹⁰⁸. As constantes melodias que emergem da parte de piano, como temas que se cruzam e entrelaçam com a melodia vocal (compare-se, na primeira canção, o trabalho melódico nos cc. 9-12 com o dos cc. 19-22), são reveladores do lirismo envolvente com que Filipe de Sousa dotou estas canções.

¹⁰⁸ Mário Vieira de Carvalho, *in* material acompanhante do CD *Filipe de Sousa, Songs*, 2ª ed., Strauss, PortugalSom, 1995

III. CONCLUSÃO

No termo do estudo que empreendemos sobre as canções com acompanhamento ao piano de Filipe de Sousa, cremos ter deixado aberta uma via para um melhor conhecimento da sua produção nesta área. É ainda nossa aspiração que as perspectivas nele lançadas sobre as correspondências entre a sua música e os textos poéticos que a sustentam, contribuam para uma (re)avaliação do seu contributo para a história da canção de câmara portuguesa, de que se aguarda um estudo aprofundado.

Um primeiro momento da nossa investigação consistiu na realização de entrevistas exploratórias ao autor, que nos permitiram reunir um conjunto de informações indispensáveis para a subsequente recolha, selecção e tratamento de documentos — dos autógrafos manuscritos a toda uma série de fontes secundárias. Desta forma, procedemos à circunscrição do objecto do trabalho, e a uma definição dos objectivos a atingir e da metodologia a utilizar. Esta fase permitiu-nos tomar consciência da documentação disponível, conduzindo-nos ao levantamento, organização e análise das obras que designamos como fontes primárias. A produção para canto e piano de Filipe de Sousa integra-se num espólio musical bastante mais vasto e diversificado, conservado na sua casa de Alcainça, hoje sob a alçada da Fundação Jorge Álvares. O acesso a este acervo permitiu-nos formar uma ideia sobre a totalidade do legado artístico do autor, e criar uma base para o estabelecimento futuro de um catálogo definitivo da sua obra completa. Da organização dos autógrafos e cópias manuscritas, e da reunião de algumas cópias dispersas¹⁰⁹, resultaram a descoberta de uma segunda canção sobre um poema de Ribeiro Couto (*Solidão*) e o esclarecimento da génese de obras como a *Suite de Danças* ou do andamento central da segunda *Sonatina*. Paralelamente desenvolvemos, em pequena escala, por confinamento do nosso objecto de estudo, um esforço de recolha e confrontação de dados, que foram de início condensados num cronograma, a partir do qual ensaiamos um esboço biográfico inevitavelmente embrionário.

Filipe de Sousa deixou-nos trinta e três canções de câmara, sobre textos em português, espanhol, inglês, francês e alemão, que se definem como eixo central da

¹⁰⁹ Nomeadamente na posse da pianista brasileira Maria Clodes Jaguaribe e do professor João Pedro Mendes dos Santos.

sua obra. A sua importância é maior ainda, se levarmos em consideração que imaginou sonoridades orquestrais para dezassete dessas canções¹¹⁰. Fundamentalmente, trata-se de obras de juventude, excepção feita aos poemas de Paul Éluard, e aos de Fernando Pessoa, em inglês, nas quais, progressivamente, se consolida um estilo de escrita com uma identidade própria, assente num quadro de referências neo-clássicas. Os aspectos de modernidade encontram-se predominantemente no tratamento da dissonância, e na opção por passagens de escrita cromática, frequentemente associadas a um ritmo sincopado, ao ponto de, a comparação entre algumas canções, deixar entrever uma recorrência na elaboração dos “motivos” cromáticos que as percorrem (fig.12).

O processo de invenção melódica que preside ao trabalho das canções favorece a criação de um fraseio de contornos fluidos, explorando com subtilidade o uso da dissonância, e mostrando-se particularmente atento às necessidades de uma elocução clara do texto. A escrita, predominantemente silábica, modela-se de acordo com a prosódia poética, de forma transparente, o que faz sobressair aspectos relativos à entoação e à tessitura presentes no discurso oral, preservando a estrutura do verso no que toca às acentuações rítmicas, às cesuras, ou às sinalefas. O tom é essencialmente lírico, adequando-se às variadas atmosferas e motivações poéticas, sem renegar submeter-se ao *pathos* emocional que se desprende dos poemas de García Lorca, ou de organizar o trabalho vocal de forma mais dramática nos poemas ingleses de Pessoa.

De forma surpreendente, para quem havia denunciado nos movimentos de vanguarda a “abolição *contra natura* das funções tonais” e a esterilidade das discussões sobre “sistemas [musicais] traçados a partir de dados falsos”¹¹¹, nos *Three Sonnets* e em *The Happy sun...* de Fernando Pessoa, o compositor pratica uma aparente marcha atrás no seu procedimento compositório, ao adoptar uma linguagem dodecafónica¹¹². Não são, contudo, as suas primeiras obras a obedecer a este princípio de organização

¹¹⁰ No estado actual da investigação, ainda não foi possível localizar o manuscrito da orquestração de *Punãl*, a segunda canção sobre poema de García Lorca. A comparação dos originais para piano com as respectivas versões orquestrais, permitiu a constatação de que, não raras vezes, o compositor alterava aspectos da métrica e da prosódia musical. Há um estudo a fazer sobre este trabalho de orquestração, procurando as suas motivações, explicando a selecção das canções orquestradas, analisando as opções de instrumentação e procedendo à fixação definitiva do texto musical em partes que estão incompletas ou contêm correcções menos discerníveis da mão do compositor.

¹¹¹ Revista *O Tempo e o Modo*, nº6, Junho de 1963, p.109. Parece-nos provável que, com a expressão *dados falsos*, Filipe de Sousa se quisesse referir ao paradigma estruturalista iniciado na década de cinquenta, fortemente inspirado na linguagem serial de Webern. O compositor manifestava, desta forma, o alheamento do seu pensamento criativo face às vanguardas musicais emergentes, o que nunca foi impedimento a que estivesse bem informado sobre a criação musical contemporânea.

¹¹² Esta atitude faz-nos pensar em Igor Stravinsky, que nos anos 50-60 também reverteu o seu processo criativo no sentido de uma exploração do dodecafonicismo.

sonora. Quatro anos antes, em 1981, a experimentação desta linguagem “já com barbas, e barbas brancas...”¹¹³, tinha sido iniciada com duas obras para violino solo: *Caleidoscópico* e *Monólogo*. No entanto, este esforço de racionalização a partir de uma linguagem atonal, deixa perceptível, de forma velada, a manutenção de um sentido tonal/modal, patente em procedimentos de polarização harmónica ou no tratamento melódico da série.

FIGURA 12

Põe-me as mãos nos ombros



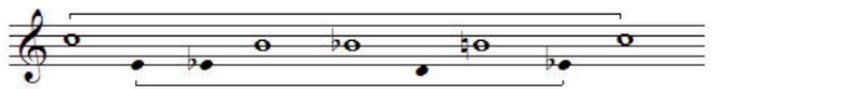
C. 1 e 2

Floriram por engano...



C. 6

Si tu aimes...



Dream Variations



Song



C. 1 etc. C. 4

Os caminhos que encetamos nesta dissertação são reflexo da nossa atitude individual de intérprete diante da obra musical e estiveram intimamente ligados ao processo de preparação do recital que dedicamos às canções de Filipe de Sousa. De

¹¹³ Revista *Macau*, II Série, nº 64, Agosto de 1997, p. 57.

tal modo, que gostaríamos de dizer, com Graham Johnson, que “in every preparation of a performance [...] there is an unwritten essay, an unpublished theory, a new hypothesis — in short, an ever-improvised do-it-yourself musicology without footnotes and bibliography, which is how music is made in the real world”¹¹⁴. O trajecto efectuado ao encontro dos poetas e da sua estética, foi a opção que permitiu uma aproximação à música de Filipe de Sousa, e influiu em inúmeras decisões no tocante a questões interpretativas, nomeadamente, na percepção do papel reservado ao piano no acompanhamento destas canções. Tendo sido ele próprio um pianista *accomplice*, e com uma carreira relevante na área do acompanhamento vocal, Filipe de Sousa faz da parte pianística um elemento significativo na canção¹¹⁵, ora veículo de ambientes poéticos específicos, ora *persona* poética que entra em diálogo com a outra voz, o cantor, ou que “fala” directamente ao ouvinte. Neste contexto, ficam na memória, os momentos em que, com a soprano Teresa Gardner, pudemos apresentar ao Maestro as suas canções e receber dele importantes indicações ou, tão simplesmente, um ar risonho de aprovação do nosso trabalho.

¹¹⁴ Graham Johnson, op cit., p. 330.

¹¹⁵ Referiu-nos algumas vezes a sua insatisfação face ao equilíbrio sonoro entre piano e voz na gravação das suas canções com Fernando Serafim, por considerar que relega demasiado para segundo plano o papel do piano.

FONTES DOCUMENTAIS

. FONTES PRIMÁRIAS

- . Espólio de Filipe de Sousa
- . Arquivo sonoro da RDP
- . Periódicos e programas de concertos
- . Discografia
 - Obras de Filipe de Sousa
 - Filipe de Sousa como intérprete

. FONTES SECUNDÁRIAS

- . Bibliografia geral
- . Monografias e artigos
 - Música portuguesa
 - Análise e teoria musical
 - Poesia e literatura
 - Bibliografia geral
 - Sobre Fernando Pessoa
 - Outros

. FONTES PRIMÁRIAS

. Espólio de Filipe de Sousa

Manuscritos musicais (Casal de S. Bernardo, Alcainça, Fundação Jorge Álvares)
Cf. Apêndice B - Para um catálogo da obra de Filipe de Sousa

. Arquivo sonoro da RDP

doc. audio AHD18820, “Entrevista com Filipe de Sousa”, Gabriela Canavilhas (entrev.), Prog. *A Quatro mãos*, Antena 2, 3 de Março de 2004

. Periódicos e programas de concertos

Boletim do Conservatório Nacional

vol. I, nºs 2-4, vol. II, nºs 1-10; anos de 1947 a 1960

Arte Musical

III série — nº15 (Dezembro 1961), p.54; nº16-17 (Julho 1962), p.607; vol.III, nº25-26 (Março 1967), p.122 ; vol.III, nº27-28, (Fevereiro 1970), p.113

IV série — vol.III, nº13 - 50 anos da JMP, (Outubro/Dezembro 1998)

Colóquio Artes série II, ano 13, nº2 (Abril 1971)

Colóquio Outubro 1963

Revista de Cultura “Três compositores e a poesia de Camilo Pessanha – Simão Barreto, Fernando Lopes-Graça, Filipe de Sousa”, série II, nº26, (Janeiro-Março 1996)

Macau “Conversando sobre música”, Veiga Jardim (entrev.), série II, nº64, (Agosto 1997)

O Tempo e o Modo, revista de pensamento e acção nº6, (Junho 1963), ed. conjunta CNC, BN, FMS e Seminário Livre de História das Ideias, dvd-rom, 1ª série, Lisboa, (Novembro 2006)

V festival Gulbenkian (programa)

Museu da Música Portuguesa (programa de recital, 30 de Setembro de 2000)

. Discografia

Obras de Filipe de Sousa

Filipe de Sousa, Songs

Fernando Serafim, tenor; Filipe de Sousa, piano

gravação: estúdio Jorsom, de 18 a 20/7/1983

1ª ed. 1987; 2ª ed. STRAUSS, PortugalSom, 1995

Caleidoscópio; Monólogo

Jack Glatzer, violino; “Scattered Sparks of Sound, works by Bloch, de Sousa and Bartók”; CD CHATSWORTH FCM 1006, Reino Unido, 1994

Sonatina nº1

in *Obras-Primas da Música Portuguesa e Romena para Piano*

Constatin Sandu, piano

Edição: NUMÉRICA; 2005

Sonatina nº2

in *XIII Festival de Música da Figueira da Foz*

Constatin Sandu, piano

Edição: NUMÉRICA, 1994

Quinteto de Sopros

Klang der Welt – Portugal, Deutsche Oper Berlin
CD MEMBRAN MUSIC 60167; 2006

Oito peças breves

Maria Clodes, piano; in *Maria Clodes ao piano interpreta composições clássicas portuguesas*,
edição: SINTER, SLP-1507; 1960 (LP)

Filipe de Sousa como intérprete

Filipe de Sousa, Songs

Fernando Serafim, tenor; Filipe de Sousa, piano
gravação: estúdio Jorsom, de 18 a 20/7/1983
1ª ed. 1987; 2ª ed. STRAUSS, PortugalSom, 1995

Fernando Lopes-Graça, Camões sonnets

Três Sonetos de Camões Op.27 (1939); Aquela Triste e Leda Madrugada Op.112 (1959); Seis Sonetos de Camões Op.215 ; Dez Novos Sonetos de Camões Op.231 (1984)

Fernando Serafim, tenor; Filipe de Sousa, piano
Gravação: Estúdio Jorsom, Dezembro de 1983 e Junho de 1989 edição:
STRAUSS SP 4050; 1995

Francisco de Lacerda, Trovas

Dulce Cabrita, mezzo-soprano; Filipe de Sousa, piano
edição: SPA; 1995

Francisco de Lacerda, 20 Histórias para divertir os filhos de um artista

Filipe de Sousa, piano
edição: TECLA; 1986 (LP)

Cláudio Carneiro, Sonata para violino e piano, a Bruma, A roda dos degredados

Jack Glatzer, violino; Filipe de Sousa, piano
edição: STRAUSS; 1995

Jorge Peixinho, Música I

Jorge Peixinho e Filipe de Sousa, 2 pianos
gravação: 22/2/71
edição: Nov 1994; Jorsom

Jorge Peixinho, "CDE"

Grupo de Música Contemporânea de Lisboa; (dir.) Jorge Peixinho; cl, vln, vlc, piano (Filipe de Sousa)
edição: LP SASSETI GUILDA DA MÚSICA (1974); CD STRAUSS ST2071 1995 (reedição)

. FONTES SECUNDÁRIAS

. Bibliografia geral

FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Les sons parlent et les mots chantent*, Paris, Buchet/Chastel, 1993

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, CANTAGREL, Gilles (dir.), *Guide de la mélodie et du lied*, Librairie Arthème Fayard, 1994

FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1999

JERPHAGNON, Lucien (dir.), *Dicionário das grandes filosofias*, Lisboa, Edições, 70, [1982]

- JOHNSON, Graham, "The Lied in performance", in *The Cambridge Companion to the Lied*, James Parsons (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- MARTIN, René (dir.), *Dictionnaire culturel de la mythologie gréco-romaine*, s.l., Nathan, 1998
- MORA, José Ferrater, *Dicionário de filosofia*, Lisboa, Dom Quixote, 1982
- MICHELS, Ulrich, *Atlas de música I*, 2ª ed., Madrid, Alianza editorial, 1985
- PASSERON, René, "Pour une poïétique de la respiration", in *Harmoniques*, Paris, Ircam/Centre Georges Pompidou/ Christian Bourgois, Juin 1989, pp.88-106
- PERSICETTI, Vincent, *Twentieth century harmony, Creative aspects and practice*, New York, Norton, 1961
- PETERS, F. E., *Termos filosóficos gregos – um léxico histórico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.
- PLATÃO, *A República*, Mem Martins, Europa-América, [1987]
- SOURIAU, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969
- STRUNK, Oliver, *Source readings in music history - Antiquity and the Middle Ages*, vol. I, London, Faber and Faber, 1981

. Monografias e artigos

Música portuguesa

- ALCAIDE, Asta-Rose, DELGADO, Alexandre, "Filipe de Sousa", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Second edition, vol.24, p.66
- AZEVEDO, Sérgio, *A invenção dos sons. Uma panorâmica da composição em Portugal hoje*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998
- BETTENCOURT DA CÂMARA, José, *A música portuguesa para canto e piano*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. essencial, 1999
- BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa, *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992
- DELGADO, Alexandre, TELLES, Ana, BETTENCOURT MENDES, Nuno, *Luís de Freitas Branco*, Alexandre Delgado (coord.), Lisboa, Editorial Caminho, 2007
- DELGADO, Alexandre, material acompanhante do CD *Integral das canções de Joly Braga Santos*, Elsa Saque (soprano), Nuno Vieira de Almeida (piano), Lisboa, Tradisom, 2007
- FERREIRA, Manuel Pedro (coord.), *Dez compositores portugueses*, Lisboa, Dom Quixote, 2007
- FERREIRA DE CASTRO, Paulo, material acompanhante do duplo CD *Integral das canções de Luís de Freitas Branco*, Elsa Saque (soprano), Nuno Vieira de Almeida (piano), Nella Maissa (piano), Lisboa, Tradisom, 2007
- FIEBIG, Matthias Wolfgang, "Fernando Pessoa na Canção Erudita Portuguesa", in *Revista ICALP*, vols. 22 e 23, Dez 1990/Mar 1991, pp 86-108
- FREITAS BRANCO, João, *Viana da Mota*, 2ªed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987
- IVO CRUZ, Manuel, "Óperas portuguesas no Trindade (IV)", in www.inatel.pt/tempolive/168/memoria.html
- MIRANDA, Gil, *Jorge Croner de Vasconcelos, Vida e obra musical*, Lisboa, Musicoteca, 1992
- NERY, Rui Vieira, FERREIRA DE CASTRO, Paulo, *História da Música*, col. Sínteses da cultura portuguesa, Lisboa, IN-CM, 1991

- NERY, Rui Vieira, material acompanhante do duplo CD *Canções de Fernando Lopes-Graça*, Elsa Saque (soprano), Nuno Vieira de Almeida (piano), Lisboa, Tradisom, 2007
- SANDU, Constantin, “Homenagem a Filipe de Sousa”, palestra proferida no 8º Congresso nacional da EPTA-Portugal, Porto, ESMAE, 21 Abril 2007
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário, *Estes sons, esta linguagem*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978
- _____, *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto, Campo das Letras, col. Campo da Música, 2006
- _____, *Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. essencial, 1989
- _____, material acompanhante do CD *Filipe de Sousa, Songs*, Fernando Serafim (tenor), Filipe de Sousa (piano), 2ª ed., Strauss, PortugalSom, 1995

Análise e teoria musical

- AGAWU, Kofi, “Theory and practice in the analysis of the nineteenth-century *Lied*”, in *Music Analysis*, 11:1, 1992
- HUSS, Manfred (ed.), *Defensa de la obra, Hans Swarowsky*, Madrid, Real Musical, 1997
- LESTER, Joel, *Analytic approaches to twentieth-century music*, New York, Norton, 1989
- OLIVEIRA, João Pedro Paiva de, *Teoria analítica da música do século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação, 1998
- OTTOMAN, Robert W., *Advanced harmony, theory and practice*, (4ª ed.), New Jersey, Prentice Hall, 1992
- REINACH, Theodore, *La musique grecque*, Paris, Éditions d’aujourd’hui, [1975]
- ROGNONI, Luigi, *The second Vienna school, Expressionism and dodecaphony*, London, John Calder Publishers, 1977
- SACHS, Curt, *La musica en la antigüedad*, Barcelona, Labor, 1927
- STEIN, Deborah, SPILLMAN, Robert, *Poetry into song. Performance and analysis of Lieder*, Oxford University Press, 1996
- STRAUS, Joseph N., *Introduction to post-tonal theory*, New Jersey, Prentice Hall, 1990

Poesia e literatura

Bibliografia geral

- IÁNEZ, Eduardo, *A Literatura contemporânea até 1945*, História da literatura universal, vol.8, Lisboa, Planeta editora, 1999
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar, *História da literatura portuguesa*, 12ª ed., Porto, Porto Editora, 1982
- VAILLANT, Alain, *La poésie. Initiation aux méthodes d’analyse des textes poétiques*, Paris, Éditions Nathan, 1992
- VILAR DE FIGUEIREDO, Maria Jorge, BELO, Maria Teresa, *Comentar um texto literário*, 6ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1999

Sobre Fernando Pessoa

- BRÉCHON, Robert, *Estranho estrangeiro, Uma biografia de Fernando Pessoa*, Maria Abreu e Pedro Tamen (trad.), Lisboa, Quetzal editores, 1996
- GARCEZ, Maria Helena Nery, “Análise de uma síntese perfeita” in *Agulha – Revista de Cultura*, São Paulo, <http://www.revista.agulha.nom.br/>

- GIL, José, “O analisador de sensações”, in *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Lisboa, relógio d’Água,
- LOURENÇO, Eduardo, *Pessoa revisitado*, Lisboa, Gradiva, 2000
- NORONHA, José, *Para uma leitura da poesia de Fernando Pessoa ortónimo*, Lisboa, Editorial Presença, 2000
- PESSOA, Fernando, *Ficções do Interlúdio, 1914-1935*, Fernando Cabral Martins (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 1998
- _____, *Poemas de Ricardo Reis*, edição crítica de Fernando Pessoa, vol.III, Lisboa, IN-CM, 1994
- _____, Fernando, *Páginas sobre literatura e estética*, António Quadros (org.), in *Obra em prosa de Fernando Pessoa*, 2ª ed., Mem Martins, Europa-América, s.d.
- _____, *Poemas ingleses*, Jorge de Sena (ed. e trad.), Obras completas de Fernando Pessoa, 4ª ed. Lisboa, Edições Ática, 1994
- _____, *Poesia Inglesa (II)*, Luísa Freire (ed. e trad.), Obras de Fernando Pessoa, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000
- SEABRA, José Augusto, *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988
- SENA, Jorge de, “Ela canta pobre ceifeira” in *Fernando pessoa & Cª heterónima, Estudos coligidos 1940-1978*, 3ª ed. Lisboa, edições 70, 2000
- _____, “O poeta é um fingidor (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)” in *Fernando pessoa & Cª heterónima, Estudos coligidos 1940-1978*, 3ª ed. Lisboa, edições 70, 2000
- _____, “Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa” in *Fernando pessoa & Cª heterónima, Estudos coligidos 1940-1978*, 3ª ed. Lisboa, edições 70, 2000
- _____, “O heterónimo Fernando Pessoa e os *Poemas Ingleses* que publicou” in *Fernando pessoa & Cª heterónima, Estudos coligidos 1940-1978*, 3ª ed. Lisboa, edições 70, 2000

Outros

- AAVV, *Langston Hughes*, Academy of American Poets, Poets.org, <http://www.poets.org/poet.php/prmPID/83>
- BARBAS, Helena (trad.), *Os Pré-Rafaelitas, antologia poética*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005
- CABRAL MARTINS, Fernando, “Camilo pessanha, 1920”, in *O trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon publicações, 2000
- _____, “Do símbolo em processo”, in *O trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon publicações, 2000
- _____, “A poética das intensidades: Cesário, Pessanha, Pascoaes”, in *O trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon publicações, 2000
- _____, “Pessanha e Sá-Carneiro: intersecções”, in *O trabalho das Imagens*, Lisboa, Aríon publicações, 2000
- ÉLUARD, Paul, *Últimos poemas de amor*, Maria Gabriela Ilansol (trad.), Lisboa, Relógio d’Água, 2002
- GARCÍA LORCA, Federico, *Antologia poética*, José Bento (trad.), Relógio d’Água, 1993
- JACQUES, Jean-Pierre, *Poésies, Éluard, Analyse critique*, Hatier, 1982
- LOPES, António, “Cante Jondo”, in *E-Dicionário de termos literários*, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>
- PÂRIS-MONTECH, Christine, *L’Imaginaire de Camilo Pessanha, Résonances Fin-de Siècle et Hantises Individuelles*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1977
- PARROT, Louis, MARCENAC, Jean, *Paul Éluard*, Paris, Seghers, 1982

PESSANHA, Camilo, *Clepsidra*, Isabel Pascoal (Introd.), Biblioteca Ulisseia de autores portugueses, Braga, Ulisseia, 1996
RILKE, Rainer Maria, *Gedichte, 1906 bis 1926*, vol.I, Sämtliche Werke, tomo II, Insel Verlag, 1961

FILIFE DE SOUSA (15 Fev 1927 – 22 Nov 2006)

ANO	IDADE a 15 Fev	OBRAS et al...	DADOS BIOGRÁFICOS	MISCELÂNEA
1927			. Nasce em Lourenço Marques, Moçambique, a 15 de Fevereiro, filho de Pedro Filipe e de Maria da Conceição de Sousa Filipe. Tem um irmão, Helder de Sousa Filipe. . Foi casado durante dez anos com Karoline Johanna Margarete Seitz.	Croner de Vasconcelos: 3 redondilhas de Camões
1933	6		. Com seis ou sete anos inicia a aprendizagem do piano. O avô tocava viola e escrevia música. A mãe tocava bandolim.	
1934				FL-G: <i>Põe-me as mãos nos ombros</i>
1936				Morte de Federico Garcia Lorca
1938	11		. Na sequência de doença do pai, vem para Lisboa pela mão do tio Bernardo de Sousa	LFB: ciclo <i>A Ideia</i> (1937-43)
1939	12		. Conclui Curso Geral de piano [1940?], com exame no mesmo dia e com mesma classificação que Sequeira Costa. Recebe elogio de Viana da Mota	
1947	20	. Song , nov	. Obtém diploma Curso Superior Piano (Conservatório; classe de João Abreu Mota)	Cláudio Carneiro:orquestração de 5 das <i>36 Histórias...</i> , de Lacerda
1948	21	. Dorme enquanto eu velo , 9fev . Two negro poems , 29,13mai . Solidão , 8out . Embaló , 22out . Duas peças para piano:I. [Siciliana]; II. [Fuga]	. Sócio-fundador nº5 da Juventude Musical Portuguesa . 4Jun: figura em audição da classe de Composição de Croner de Vasconcelos (curso superior), na qual são executadas obras dos alunos	

FILIPE DE SOUSA (15 Fev 1927 – 22 Nov 2006)

1949	22	<ul style="list-style-type: none"> . Não sei, ama, onde era, 22jan . Ao longe, ao luar, 10 abr . Dois poemas do Cante Jondo, 26abr . Põe-me as mãos nos ombros, s.d., [1949?] 	<ul style="list-style-type: none"> . Integra Direcção da JMP (tesoureiro); com Humberto d'Ávila e o violinista João Nogueira, representa a JMP no Congresso Internacional das JM (Haia) . 7mai: realiza recital no Conservatório (na qualidade de diplomado da classe de Abreu Mota), integrado na série "A nova geração" . Grau académico em Filologia Clássica, pela Faculdade de Letras (Lisboa). . Cumpre o serviço militar (1949/50), após o qual, padece de uma flebite, obrigando-o a um período de reclusão em casa que durará cerca de um ano 	
1950	23	<ul style="list-style-type: none"> . Dois sonetos de Camilo Pessanha, 26fev, 10nov . Cinco Odes de Ricardo Reis 	<ul style="list-style-type: none"> . Direcção da JMP . Serviço militar 	
1951	24	<ul style="list-style-type: none"> . Der Schütze, 4mar . Sonatina nº1, pf . Orquestração de Song, dezembro . Entwürfe aus zwei Winterabenden (voz aguda), dezembro . Orquestração de Dois poemas do Cante Jondo 	<ul style="list-style-type: none"> . Direcção da JMP . Secretário Círculo de Cultura Musical . 18jun: toca obra(s) sua(s) em audição da classe de Composição de Croner de Vasconcelos 	
1952	25	<ul style="list-style-type: none"> . Orquestração Cinco Odes Reis . Oito peças breves, pf [integradas na Suite de Danças <i>Lusitânia</i>, de 1956] 	<ul style="list-style-type: none"> . Secretário Círculo de Cultura musical . 23jun: Na 20ª audição de alunos de 51/52, Filipe de Sousa (aluno do 3º ano superior de Composição), acompanha Maria Fernanda Mella nos 3 poemas de Rilke, enquanto a sua Sonatina (I) é tocada por Elisa Lamas 	<ul style="list-style-type: none"> . Morte de Sebastião da Gama . Morte de Paul Éluard
1953	26	<ul style="list-style-type: none"> . Três peças*, para violino e piano 	<ul style="list-style-type: none"> . 2fev: é executada uma obra de FS por aluno(a) da classe de piano de Lúcio Mendes . 26mai: no Conservatório, em audição do curso especial de canto de Marietta Amstad, Irma Lagler ou Maria Adelaide Robert apresentam obra(s) de FS . 25 jun: audição da classe de Croner de Vasconcelos [o seu nome figura ainda como "aluno dos cursos ordinários"] . Diploma em Composição (Conservatório, classe de Croner) 	<p>FL-G: <i>Cuatro canciones de FGLorca</i>, inclui <i>Sorpresa</i> também posta em música por FS (rev.54 e em 64)</p>

FILIPPE DE SOUSA (15 Fev 1927 – 22 Nov 2006)

1953 (cont.)			de Vasconcelos) . Abandona funções de Secretário Círc. de Cultura Musical	
1954	27	. Sonata para pf . Entwürfe aus zwei Winterabenden , (barítono), versão revista	. Munique: estudos em Direcção de Orquestra com Adolf Mennerich Fritz Lehman (Bolsa do Governo de Moçambique), seguindo para Viena onde estuda com Hans Swarowsky na Staatsakademie	
1955	28		5Jan: FS interpreta obras suas no Conservatório Nacional, em recital da série “A nova geração”, como diplomado da classe de CV. Programa: Sonatina (1951); Oito peças breves (1952); Sonata (1954- 1ª audição); Two negro poems; Der Schütz; Redondilha; Embalo; Canção pop. da Beira Baixa (harm.); Cinco Odes de RR; Entwürfe aus zwei Winterabenden [com Maria Germana de Medeiros]	Morte de Luís de Freitas Branco
1956	29	. Suite de danças Lusitânia pf . Suite de danças , orquestra	Em Hilversum (Holanda), frequenta curso de Direcção com Albert Wolff	
1957	30	. Orq. Entwürfe... madeiras, cordas . Sonatina nº2 pf . Quinteto de sopros	. Obtém o Diploma em Direcção de Orquestra pela Staatsakademie. . 26Jul: dirige 1ª audição da Suite de danças (+ Rapsódia espanhola, Ravel) com Orq, Sinfónica nacional, no Pavilhão dos desportos . Regresso de Viena, com curta estadia em Paris . 5Dez, no CN: (estreia?) Quinteto de sopros, pelo Quinteto Nac. de Instrumentistas de Sopro	
1959	32		. <u>Chefe do serviço de Programas Musicais da RTP</u> (num primeiro período até 1969)	
1960	33	. L'amore industrioso. Abertura (1ª ed.)	. <u>Professor no Conservatório Nacional</u> [até 67?] [Composição, Música de Câmara, Leitura à primeira vista] . 22, 23, 25Fev (Porto, Coimbra, Lisboa): conferência sobre “A evolução da música orquestral”, org. FC-G, para alunos	

FILIPE DE SOUSA (15 Fev 1927 – 22 Nov 2006)

1960 1960 (cont.)	33	<p>. L'amore industrioso. Abertura (1ª ed.)</p>	<p>. <u>Professor no Conservatório Nacional</u> [até 67?] [Composição, Música de Câmara, Leitura à primeira vista] . 22, 23, 25Fev (Porto, Coimbra, Lisboa): conferência sobre "A evolução da música orquestral", org. FC-G, para alunos universitários . Jun: Conferência sobre Beethoven (IV Festival Gulbenkian; exposição sobre Beethoven, palácio Foz) . promove a realização da peça em um acto "A Intrusa" de M. Maeterlinck, (música de cena de Francisco de Lacerda) – gravação arquivo RTP</p>	
1961	34	<p>. Sinfonietta per orchestra . música para o filme "A ribeira da Saudade", João Mendes (real.), [7nov, data da gravação] . música para o documentário "As pedras e o tempo", Fernando Lopes (real.)</p>	<p>. execução (estreia?) da <i>Sinfonietta</i> a 20 de Junho, no V Festival Gulbenkian, pela orq. da EN, dirigida por Stanislaw Skrowaczewski (Coliseu dos Recreios). Concerto repetido no dia seguinte no Teatro Garcia de Resende, em Évora . Colabora na fundação do Grupo Experimental de Bailado e do Grupo Experimental de Ópera de Câmara, financiados pela FC-G (Dez, Tivoli: "Arlecchino", de Busoni, com tradução de FS e Germana de Medeiros)</p>	
1962	35		<p>. No início da década de 60, consequência de uma "crise de consciência estética", destrói algumas das suas obras</p>	
1963	36	<p>. Bomtempo, Sinfonia nº1 (ed.) . <i>A propósito de ópera de câmara</i> (artigo, in Colóquio) . estreia filme "Pássaros de asas cortadas", Artur Ramos (real), Filipe de Sousa (mús)</p>	<p>. Em 24 de Dezembro, dirige abertura de "La Spinalba", de F.A. Almeida + Concerto p/ orgão op.4, Haendel (Igreja S.Vicente de Fora)</p>	
1964			<p>. Dirige no Tivoli, a 4 de Novembro, a Orquestra de Câmara Gulbenkian, com Jack Glatzer (violino); obras de Francesco António Bonporti, Francesco Durante, António Vivaldi, Samuel Adler, John Ireland . Júri no Concurso Internacional de Música Viana da Mota</p>	

FILIPE DE SOUSA (15 Fev 1927 – 22 Nov 2006)

1966	39		. Júri no Concurso Internacional de Música Viana da Mota	
1967	40	As Variedades de Proteu (revisão do manuscrito)	. <u>Deixa de ensinar no Conservatório</u> . 7abr: dirige a Missa de Requiem em memória de Camões, de João Domingos Bomtempo; Orquestra e Coro Gulbenkian, Raquel Botelho S, Dulce Cabrita Ms, João Afonso T, José Aguiar B . 13jul (dat no arquivo RDP): dirige A vingança da cigana, de António Leal Moreira, no Teatro da Trindade	FL-G: 3 primeiros poemas da <i>Clepsidra</i> , de Camilo Pessanha
1968		. Penélope. Abertura (ed.)	. 26 de Julho, estreia moderna, no Trindade (Companhia Portuguesa de Ópera, c/ direcção de FS e encen. de Artur Ramos) de “As Variedades de Proteu”, cuja redescoberta e reconstituição se deve a FS (arquivo RDP, gravação de 31Jul) . Responsável pelo Catálogo da exposição comemorativa do centenário de Viana da Mota (FC-G). (Existe na RTP documentário sobre VM, realizado por Filipe de Sousa)	
1969	42		. <u>Abandona RTP</u> . <u>Serviço de música da FC-G</u> . Digressão de um mês pela U.R.S.S., tendo como solista num dos concertos que dirige, a pianista Elizabeth Leonskaja.	
1970	43	. Si tu aimes , jan	. Serviço de música da FC-G	
1971	44	. colab. musical (?) em “A vida do grande D. Quixote de la mancha e do gordo Sancho pança” (António José da Silva) enc. Jorge Listopad (RTP) . <i>Quem foi António Pereira da Costa?</i> (art. in Colóquio. Artes)	. <u>Abandona Gulbenkian</u> . Em 22 de Fevereiro, grava com Jorge Peixinho <i>Música I</i> (reed. 1994)	
1972	45		. Dirige no S. Carlos a estreia moderna de “Guerras do Alecrim e da Mangerona”, partitura que redescobriu (arquivo RDP, 28 Jan)	

FILIFE DE SOUSA (15 Fev 1927 – 22 Nov 2006)

1973	46	. Lacerda, Trovas (ed.)		
1974	47		. Pela Sasseti /Guilda da Música, é editada em LP, a obra "CDE", de Jorge Peixinho, para cl, vln, vlc,e pf (com Filipe de Sousa ao piano) . <u>Professor na Universidade de Luanda</u>	. Morte de Croner de Vasconcelos
1975	48	Quatro canções da Lunda (harm) fev, mar	. Professor na Universidade de Luanda	
1976	49			FL-G: Passou o Outono já (e outros 3 poemas da Clepsidra)
1978	51	. Loto musical (consultor)		
1980	53	. Bomtempo, obras p/ pf (org)		
1981	54	. Caleidoscópico , vn . Monólogo , vn, banda magnética		
1983	56		. De 18 a 20 Julho, grava uma selecção das suas canções com o tenor Fernando Serafim (1ª ed.1987; 2ªed. 1995) . Em Dezembro, ainda com F. Serafim, grava uma série de Sonetos de Camões, de Lopes-Graça (os Dez sonetos op. 231, de 1984, seriam gravados em Junho de 1989)	
1984	57		. Assume, por herança do tio Bernardo de Sousa, a gestão comercial da Casa Sousa, no Chiado [apenas a partir da morte do irmão?]	Morte Bernardo de Sousa, seu tio [1983?]
1985	58	. Three sonnets (set, out) . Suite para viola . Prelude to a Manitoba Spring vn		
1986	59	. Orquestração dos Three Sonnets . <i>Mitos e temas virgilianos na música portuguesa</i> (ensaio)	. É editada a sua gravação de (20) <i>Histórias para divertir os filhos de um artista</i> , de Francisco de Lacerda (FS realizou a orquestração de 29 das <i>Histórias...</i> ; 10 peças da mesma colecção, foram transcritas para quinteto de sopros) . Em Macau, nas comemorações do 25º Aniversário da Academia de Música S. Pio X, recital dedicado à música portuguesa sobre poesia de Camilo Pessanha	23 dez: morte de Helder de Sousa Filipe, seu irmão
1987	60			FL-G: <i>Nove Odes de Ricardo Reis</i> (dedicadas a FS)

FILIPE DE SOUSA (15 Fev 1927 – 22 Nov 2006)

1988	61		Em 3 de Maio, com Oliveira Lopes, dá , em Washington, a primeira audição dos <i>Cantos de mágoa e desalento</i> , de Lopes-Graça / Pessoa	
1990	63			FL-G: <i>Tríptico de D. João</i> (bar, pf)
1992	65	. The happy sun... (12mar)		
1994	67	Croner de Vasconcelos, Obras para pf; Obras para vn e pf (rev., com Gil Miranda)	. Orienta os trabalhos de organização do espólio musical de Lopes-Graça, em colaboração com Museu da Música Portuguesa	Morte de Fernando Lopes-Graça
1995	68		. É editado o seu disco com o violinista Jack Glatzer, com obras de Cláudio Carneiro . Também é editado o disco das Trovas, de Lacerda, em que acompanha, ao piano, Dulce Cabrita	
1996	69	. Orquestração de Tríptico D. João (Lopes-Graça / Saramago) . Lopes Graça, 24 prelúdios (rev.) . Croner de Vasconcelos, Canções (rev. c/ Gil Miranda)		
1997	70	. Gravura em papel de música cl	. Macau, Abril, recital com Elsa saque, interpretando obras suas e de Lopes-Graça . Júri no Concurso Internacional de Música Viana da Mota (Macau)	
1998	71	. Quatro Haïkaï , vc		
1999	72		. Júri no Concurso Internacional de Música Viana da Mota	
2001	74	. Peça em forma de alba , vn		
2002	75	. Quatro anamorfoses , vc		
2004	77	. (alfa) Beta , vn		
2005	78		. trabalha no restabelecimento da partitura de “Precipício de Faetonte”, ópera de António Teixeira e António José da Silva, cujas partes se encontram na Bibl. Univ. Coimbra (trabalho inacabado)	
2006	79		. Morre em Lisboa, a 22 de Novembro, dia de Santa Cecília. Está sepultado no cemitério de Alcainça	

FILIPE DE SOUSA (15 Fev 1927 – 22 Nov 2006)

OBRAS SEM DATAÇÃO

- . Alegria
- . Intervalo
- . Redondilha de Camões
- . Põe-me as mãos nos ombros [1949?]
- . Orquestração de 29 das “36 Histórias...”, de Lacerda
- . Orquestração parcial do ciclo “A Ideia” (LFB), inacabada
- . Transcrição para quinteto de sopros de 10 das “36 Histórias...
- . Duas peças cl em lá; s.d.
- . Orquestração de Trois poèmes d’amour, de Paul Éluard (Si tu aimes..., não será orquestrada)

* OBRAS NÃO LOCALIZADAS (possivelmente destruídas por Filipe de Sousa)

- . Cantata “Mar Português”
- . Sonata para orquestra
- . Concerto para cordas
- . Melodias sobre poemas de Jean Moréas, Manuel Bandeira
- . 3 peças para violino e piano, 1953
- . Sonata para violino e piano
- . 3 Sonatas para piano

OBRAS EM PROJECTO NOS ÚLTIMOS ANOS

- . *Poemas possíveis* (ciclo de 10 canções sobre poemas de José Saramago)
- . orquestração para cordas de uma série de Toccatas de Carlos Seixas
- . recupera um libreto seu para uma sátira musical, intitulada *O Cavalo de Tróia*
- . concerto para violino

OUTROS DADOS BIOGRÁFICOS (não datados):

- . Fundador da associação Pró-Arte
- . Membro fundador do Conselho Português da Música; Membro da Academia de Belas Artes de Lisboa
- . Presidente da Direcção e, depois, da Assembleia Geral do Sindicato Nacional dos Músicos;
- . Membro de Júri do Concurso Gulbenkian de Composição (1974 [?])
- . Membro de júri do Prémio de Composição Fernando Lopes-Graça
- . É o dedicatário da Sinfonia nº6, de Camargo Guarnieri, das *Nove Odes de Ricardo de Reis*, de Lopes-Graça; e de *Clepsidra I*, de Simão Barreto

APÊNDICE B

PARA UM CATÁLOGO DA OBRA DE FILIPE DE SOUSA

- I. VOZ E PIANO
- II. VOZ E ORQUESTRA
- III. INSTRUMENTO SOLO E MÚSICA DE CÂMARA
- IV. MÚSICA ORQUESTRAL
- V. MÚSICA PARA CINEMA E DOCUMENTÁRIOS TELEVISIVOS
- VI. REVISÃO E ESTUDO/EDIÇÃO
- VII. TRANSCRIÇÕES/ARRANJOS/HARMONIZAÇÕES
- VIII. ENSAIOS E OUTROS TEXTOS
- IX. OBRAS INACABADAS
- X. OBRAS NÃO LOCALIZADAS

I. VOZ E PIANO

1. Alegria

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Alegria : canção sobre poema de Sebastião da Gama : para voz e piano

2. Intervalo

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Intervalo : canção sobre poema de Orlando de Carvalho : para voz e piano

3. Redondilha

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Redondilha : canção sobre poema de Luís de Camões : para voz e piano

4. Song

Local, data: Lisboa, 1947/11

Song : canção sobre poema de Christina Georgina Rossetti : para voz e piano

Autógrafo com correcções a lápis. - [Primeira versão] em 3/4. - Versão definitiva em 9/8. - Orquestrada entre 19 e 21 de Dezembro de 1951. - Primeira audição a 4-VI-48

5. Dorme enquanto eu velo

Local, data: (s.l.), 1948/02/09

Dorme enquanto eu velo : canção sobre poema de Fernando Pessoa : para voz e piano

Revisão em Dezembro de 1988

6. Solidão

Local, data: (s.l.), 1948/10/08

Solidão : sobre texto de Ribeiro Couto : para voz e piano

Autógrafo : a lápis. - Datado de 8-10-48. - Incluído no final de um caderno com cópias manuscritas de canções : pp. 57, 58

7. Embalo

Local, data: (s.l.), 1948/10/22

Embalo : canção sobre poema de Ribeiro Couto : para voz e piano

8. Nao sei, ama, onde era

Local, data: (s.l.), 1949/01/22

Nao sei, ama, onde era : canção sobre poema de Fernando Pessoa : para voz e piano

Revisão em Dezembro de 1988

9. Dois poemas de Fernando Pessoa

1. Ao longe, ao luar; 2. Põe-me as mãos nos ombros

Local, data: (s.l.), 1949/04/10

Dois poemas de Fernando Pessoa : duas canções sobre poemas de Fernando Pessoa : para voz e piano

10. Dos poemas de Cante Jondo

1. Sorpresa; 2. Puñal

Local, data: (s.l.), 1949/04/26

Dois poemas de Cante Jondo : duas canções sobre poemas de Federico García Lorca : para voz e piano

Orquestradas em 1951

11. Cinco Odes de Ricardo Reis

1. As rosas amo; 2. Segue o teu destino; 3. Como se cada beijo; 4. Ao longe os montes; 5. Coroai-me de rosas

Local, data: (s.l.), 1950

Cinco Odes de Ricardo Reis : ciclo de canções sobre poemas de Fernando Pessoa : para voz e piano

Versão orquestral em 1952

12. Der Schütze

Local, data: (Lisboa), 1951/03/04

Der Schütze : (a Ana de Brito Aranha) : canção sobre poema de Schiller : para voz e piano

“Para Ana de Brito aranha com a muita admiração pela sua Arte of. o Filipe de Sousa Lisboa, 15-IV-51”

13. Dois Sonetos de Camilo Pessanha

1. Floriram por engano; 2. Passou o Outono já

Local, data: (s.l.), 1950/11/10; 1950/02/26

Dois Sonetos de Camilo Pessanha: duas canções sobre poemas de Camilo Pessanha : para voz e piano

14. Entwürfe aus Zwei Winterabenden

1. Nein, ich vergesse Dich nicht; 2. Auch dies ist möglich zu sagen: Nein; 3. Oh, so war es damals schon genossen

Local, data: (s.l.), 1951/12

Entwürfe aus Zwei Winterabenden: canções sobre poemas de Rainer Maria Rilke : para voz aguda e piano

Local, data: (s.l.), 1954/12

Entwürfe aus Zwei Winterabenden: canções sobre poemas de Rainer Maria Rilke : para barítono e piano

A versão para barítono tem a prosódia modificada. - Orquestração em Abril de 1957 para voz aguda

15. Two Negro Songs

1. Prayer; 2. Dream variations

Local, data: 1951/12

Two Negro Songs: (Prayer, a Augusto Cabrita, em 1977) : sobre textos de Langston Hughes : para voz e piano

“Para o Augusto Cabrita, estas duas sobreviventes de um auto-de-fé, [...], no entusiasmo das descobertas dos meus anos vinte, e agora dedicada[s], com o calor da boa[?] amizade do Filipe de Sousa 27-6-77”

16. Quatre Poèmes d'Amour

1. Et un sourire; 2. Même quand nous dormons; 3. Marine; 4. Si tu aimes

Local, data: (s.l.), 1965/08/02; 1965/08/09; 1965/09/30; 1970/01

Quatre Poèmes d'Amour: quatro canções sobre poemas de Paul Éluard : para voz e piano

Versão orquestral das três primeiras canções : s.d.

17. Three Sonnets

1. As to a child; 2. We are born at nightfall; 3. The edge of the green wave

Three Sonnets : canções sobre poemas de Fernando Pessoa : para voz e piano

Local, data: (s.l.), 1985/09

Versão para barítono e orquestra efectuada de Março a Abril de 1986

18. The happy sun is shining

Local, data: Alcaínça, 1992/03/12

The happy sun is shining : canção sobre poema de Fernando Pessoa : para voz e piano

II. VOZ E ORQUESTRA

1. Dos poemas de Cante Jondo

1. Sorpresa; 2. Puñal

Local, data: (s.l.), 1951

Dos poemas de Cante Jondo : canções sobre poemas de Federico Garcia Lorca : para voz e orquestra : partitura

Autógrafo : a tinta preta : incompleto e com correcções a lápis. - Na capa designado a lápis : Puñal (Garcia Lorca) [trata-se, na verdade, de Sorpresa]. - fl, ob divisi, 2 cl em si b, fg divisi, 2 trpt, 2 trp em fá, vl I, II; vla divisi, vlc divisi, cb.

Autógrafo : a tinta preta : completo, com correcções a lápis e primeira página cancelada. - Na capa, a tinta preta: 'Filipe de Sousa, dois poemas de Garcia Lorca (partitura)'. - Os instrumentos são apresentados em divisi : fl divisi, ob divisi, cl divisi, fg divisi, trpt divisi, trp divisi, vls 1 e 2, vla divisi, vlc divisi, cb.

2. Song

Local, data: 1951/12/21

Song : canção sobre poema de Christina Georgina Rossetti : para voz e orquestra : partitura

Original para voz e piano s.d.. - Orquestrada de 19 a 21 de Dezembro de 1951. - "1ª aud. 4-VI-48" [primeira audição da versão original para voz e piano]

3. Cinco Odes de Ricardo Reis

1. (a Lídia); 2. (a Cloé); 3. Coroai-me de rosas; 4. Segue o teu destino; 5. (a Neera)

Local, data: (s.l.), 1952

Cinco Odes de Ricardo Reis : canções sobre poemas de Fernando Pessoa : para voz e orquestra : 1 fl, 1 ob, 1 cl em sib e em lá, 1 fg, 1 trpa em fá, hrp, cordas : partitura e partes

Versão para voz e piano 1950

4. Entwürfe aus Zwei Winterabenden

1. Nein, ich vergesse Dich nicht; 2. Auch dies ist möglich zu sagen: Nein; 3. Oh, so war es damals schon genossen

Local, data: (s.l.), 1957

Entwürfe aus Zwei Winterabenden : três canções sobre textos de Rainer Maria Rilke : para voz e orquestra : fl, ob, cl em si b, fg, trp em fá, cordas : partitura

5. Three Sonnets, para barítono e orquestra

1. As to a child; 2. We are born at nightfall; 3. The edge of the green wave

Local, data: (s.l.), 1986/04

Three Sonnets : para barítono e orquestra : picc, 2 fl, 2 ob, corne inglês, 2 cl, cl baixo, 2 fg, cfg, 4 trp, 4 trpt, 4 trbn, celesta, harpa, pratos, bombo : partitura

6. Trois Poèmes d'Amour

1. Et un sourire; 2. Même quand nous dormons; 3. Marine

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Trois Poèmes d'Amour: canções sobre poemas de Paul Éluard : para voz e orquestra : 6 vla, 4 vlc, 2 cb : partitura

III. INSTRUMENTO SOLO E MÚSICA DE CÂMARA

1. Duas peças para clarinete

1. Andante; 2. Andante scherzoso

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Duas peças : (a Jorge Trindade) : para clarinete em lá

2. Dança

Local, data: (s.l.), 1948

Dança : para piano

3. Duas peças para piano

I. [Siciliana], II. [Fuga]:

Local, data: (s.l.), 1951/12/21

Duas peças para piano

4. Sonatina nº1

Local, data: Lisboa, 1951

Sonatina nº1 : Duas Sonatinas : para piano

Música impressa : Zwei sonatinen für Klavier : München : Edition Modern

Música impressa : Duas sonatinas para piano : Lisboa : Musicoteca : 1998

5. Sonata para piano

1. Allegro; 2. Tema e (3) variações; 3. Tempo di marcia; 4. Toccata

Local, data: (s.l.), 1954
Sonata : para piano

6. “Lusitania” : Suite de danças

1. Moderato; interlúdio I; 2. Vivo; Interlúdio II; 3. Vivo giocoso; Interlúdio III; 4. Lento; Interlúdio IV; 5. Tempo di Siciliana; Interlúdio V; 6. Allegro vivace

Local, data: (s.l.), 1956

Lusitania : Suite de danças : para piano

Manuscrito contendo no frontispício : München : Edition Modern

7. Sonatina nº 2

Local, data: Wien, 1957

Sonatina nº2 : Duas Sonatinas : para piano

Música impressa : Zwei sonatinen für Klavier : München : Edition Modern

Música impressa : Duas sonatinas para piano : Lisboa : Musicoteca : 1998

8. Quinteto de sopros

1. Allegro; 2. Adagio; 3. Tempo di marcia

Local, data: Paris, 1957/11/03

Quinteto : para fl, ob, cl, fg, trp : partitura e partes

9. Caleidoscópico

Local, data: (s.l.), 1981

Caleidoscópico : (a Jack Glatzer) : para violino solo

Música impressa : Lisboa : Musicoteca : 1994

10. Monólogo

Local, data: (s.l.), 1981

Monólogo : (a Jack Glatzer) : para violino solo e gravador

Música impressa : Lisboa : Musicoteca : 1994

11. Suite nº1 para viola solo

1. Entrada; 2. Folia; 3. Ária; 4. Chacona com 5 variações; 5. Giga

Local, data: (s.l.), 1985

Suite nº1 : (a Anabela Chaves) : para viola solo

12. Prelude to a Manitoba Spring, for violin solo

Local, data: Winnipeg, 1985/03/25

Prelude to a Manitoba Spring : para violino solo

13. Gravura em papel de música para clarinete (si b)

Local, data: (s.l.), 1997/03

Gravura em papel de música : (a David de Almeida) : para clarinete em sib

“Ao David, Mestre de Gravura, nos seus 25 anos de criação artística”

14. Quatro Haikai, para violoncelo solo

1. Grave; 2. Agitato; 3. Molto lento; 4. Tempo di tango

Local, data: Alcainça, 1998/03/10

Quatro Haikai : (1. para a Irene Lima 2. para o Giancarlo 3. para a Carmélia 4. para o Pablo)
: para violoncelo solo

15. Peça em forma de alba para violino solo

Local, data: (s.l.), 2001/07/01

Peça em forma de alba : (a Miguel Oliveira e Silva) : para violino solo

“Para o Miguel Oliveira e Silva, com um abraço muito cordial do Filipe de Sousa”

16. Quatro Anamorfozes para violoncelo solo

1. Andante; 2. Andante; 3. Lento; 4. Furioso

Local, data: Alcainça, 2002/01/01

Quatro Anamorfozes : (a Irene Lima) : para violoncelo solo

17. (alfa) Beta

Local, data: Alcainça, 2004/06/21

(alfa) Beta : (a Jack Glatzer) : para violino solo

IV. MÚSICA ORQUESTRAL

1. Lusitania - Suite de Danças para orquestra

1. Moderato; (Interlúdio I); 2. Vivo; (Interlúdio II -Largo); 3. Vivo giocoso (Interlúdio III - Andante); 4. lento (Interlúdio IV - Largo); 5. Tempo di siciliano (Interlúdio V - Energico); 6. Allegro vivace

Local, data: Wien, 1956

Suite de Danças : (à cidade de Lourenço Marques) : para orquestra : Fl picc, 2 fl, 2 ob, 2 cl em sib, cl baixo em sib, 2 fg, 4 trp em fá, 3 trpt em dó, 3 trbn, tb, timp, gran cassa, pratos, tambor basco, tambor militar, triângulo, cordas : partitura e partes

Música impressa : Partitura encadernada : edition modern München, copyright 1956. - Nos programas dos concertos sinfónicos esta obra será designada apenas por “suite de danças” : Filipe de Sousa (citação no verso da primeira folha, a lápis. assinatura original)

2. Sinfonietta per orchestra

1. Allegro; 2. Andante; 3. Vivo

Local, data: Lisboa, 1961

Sinfonietta : para orquestra de câmara : fl, ob, cl em si, fg, trp fa, trpt, trbn, timp, cordas : partitura e partes

V. MÚSICA PARA CINEMA E DOCUMENTÁRIOS TELEVISIVOS

1. A ribeira da saudade/João Mendes (real.)

Local, data: (s.l.), (s.d.)

A ribeira da saudade/João Mendes (real.) : música de Filipe de Sousa

Partitura incompleta. - "gravado em 7/9/61 na Tobis : Luís Boulton-flauta; Marcos Romão-clarinete; Ilídio Ribeiro-trompa; Cecília Borba-harpa; João Nogueira-violino; Alberto Nunes-viola; Filipe Lorient-cello"

2. As Pedras e o Tempo/ Fernando Lopes (real.)

Local, data: (s.l.), 1961

As Pedras e o Tempo/ Fernando Lopes (real.) : música de Filipe de Sousa

Documentário sobre a cidade de Évora

3. Pássaros de Asas Cortadas/ Artur Ramos (real.)

Local, data: (s.l.), 1963

Pássaros de Asas Cortadas/ Artur Ramos (real.) : música de Filipe de Sousa

Première a 3 de Maio de 1963 nos cinemas Condes e Roma, Lisboa

VI. REVISÃO E ESTUDO/EDIÇÃO

1. Concerto de Flauta/Fr. Manuel de Santo Elias : estudo e reconstrução da partitura de Filipe de Sousa : partitura inacabada e algumas partes

Local, data: (s.l.), (s.d.)

2. Guerras do Alecrim e da Mangerona/António José da Silva/ António Teixeira : ópera : estudo e reconstrução da partitura de Filipe de Sousa

Local, data: (s.l.), (s.d.)

3. Paixão/João Pedro de Almeida Mota : revisão de Filipe de Sousa

Local, data: (s.l.), (s.d.)

4. Serenata a una muerta/Francisco de Lacerda : para guitarra : reconstrução de Filipe de Sousa

Projecto de edição da Musicoteca MUS 013

5. Sinfonia n. 1, op. 11/João Domingos Bomtempo : revisão e estudo de Filipe de Sousa : para orquestra

Música Impressa : Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian : Portugaliae musica : 1963

6. L'amore industrioso : Abertura/João de Sousa Carvalho

Música Impressa : Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian : 1964

7. As Variedades de Proteu/António José da Silva/ António Teixeira : ópera : estudo e reconstrução da partitura de Filipe de Sousa

Manuscrito da primeira revisão da partitura de orquestra : 1967. - Várias cópias da redução para piano, com texto inglês de Peter Campbell. - Fotocópia da partitura manuscrita com libreto de Filipe de Sousa sobre o texto de António José da Silva : revisão e reorquestração de FS (1983-1984)

8. Penelope : Abertura/João de Sousa Carvalho : revisão e estudo de Filipe de Sousa

Música Impressa : Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian : Portugaliae musica : 1968

9. Trovas/Francisco Lacerda : revisão e prefácio de Filipe de Sousa

Música Impressa : Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian : Portugaliae musica : 1973

10. Loto musical : consultor musical Filipe de Sousa : ilustrações Eugénio Silva

Soc. Editorial, 1978

11. Obras para piano/João Domingos Bomtempo : coligidas por Filipe de Sousa : prefácio de J.-P. Sarraut

Música Impressa : Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian : Portugaliae musica : 1980

12. Obras para violino e piano/Jorge Croner de Vasconcelos : revisão de Filipe de Sousa e Gil Miranda

Música Impressa : Lisboa : Musicoteca : 1994

13. Obras para piano /Jorge Croner de Vasconcelos : revisão de Filipe de Sousa e Gil Miranda : prefácio de Gil Miranda

Música Impressa : Lisboa : Musicoteca : 1994

14. Obras para canto e piano/ Jorge Croner de Vasconcelos : revisão de Filipe de Sousa e Gil Miranda

Música Impressa : Lisboa : Musicoteca : 1996

15. Vinte e quarto prelúdios/Fernando Lopes-Graça : revisão de Filipe de Sousa

Música impressa : Lisboa : Musicoteca : 1996

16. Precipício de Faetonte/António José da Silva/António Teixeira : revisão de Filipe de Sousa

Três manuscritos : trabalho incompleto. - Primeira capa, sem conteúdo : "partitura restabelecida, completada e revista por FS 2005". - Interior de outra capa : "partitura restabelecida sobre os materiais de orquestra conservados na Biblioteca da Universidade de Coimbra : completada nas partes de canto inexistentes e corrigida nos erros de copista dos mesmos materiais por FS"

VII. TRANSCRIÇÕES/ARRANJOS/HARMONIZAÇÕES

1. Adagietto da 5ª sinfonia/Gustav Mahler : redução para violino e piano de Filipe de Sousa

Local, data: (s.l.), (s.d.)

2. A Ideia/Luís de Freitas Branco : ciclo de canções sobre poemas de Antero de Quental : Pois que os deuses antigos; Deus tapou com a mão; Pálido Cristo; Força é pois; Se nos negam aqui o pão e o vinho : orquestração incompleta de Filipe de Sousa : 2 fl, 2 ob, 2 cl em si b, 2 fg, 2 trp em fá, 2 trpt, 3 trbn, timp, hrp, cordas

Local, data: (s.l.), (s.d.)

3. Canções populares da Europa : (para o Opus Ensemble) : para va, cb e pf : arranjo de Filipe de Sousa

Local, data: (s.l.), (s.d.)

“Vertidas por FS para viola, contrabaixo e piano segundo os arranjos originais de Beethoven para voz, violino, violoncelo e piano (1816)”

4. Canções populares da Finlândia : harmonização de Filipe de Sousa

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Manuscrito incompleto

5. Carmina : para coro : portugiesische volkslieder : arranjo de Filipe de Sousa

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Música impressa : Wien : Universal edition : nr. 13122

6. Go down, Moses : harmonização de Filipe de Sousa

Local, data: (s.l.), (s.d.)

7. Histórias (29)/Francisco de Lacerda : orquestração de Filipe de Sousa

1. O velho lobo cinzento, 2. duas pombas no alto da torre, 3. o despertar da marmota, 4. quando os animais têm frio, 5. lamentação da cabra, 6. certa raposa, 7. a foca ciumenta, 8. os passaros que se vao para sempre, 9. a galga russa, 10. canto e dança nupcial das morsas, 11. a mamã otária adormece o seu bebé, 12. anacleto-o-simples, 13. o pato que comeu rãs, 14. oração dominical dos castores, 15. o meu cão sonha, 16. gansa, 17. macacos, 18. o cordeiro tresmalhado, 19. rolas, 20. o macaco que sonha, (falta pág 40-41), 22. o pequeno elefante chora, 23. o galo e a sua sombra, 24. o meu cão e a lua, 25. ladainhas para os animais doentes, 26. pinguins, 27. o pombo torcaz ferido

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Histórias (29)/Francisco de Lacerda : orquestração de Filipe de Sousa : 2 fl, 2 ob, 2 cl em sib e lá, 2 fg, 2 trp, 1 trbn, 1 tb, perc: sistros, chocalho, woodblock, pratos (pequena percussão)

8. Rema : harmonização de canção tradicional por Filipe de Sousa: para voz e guitarra

Local, data: (s.l.), (s.d.)

9. Canção popular da Beira Baixa : canção para voz e piano : harmonização de Filipe de Sousa

Local, data: (s.l.), 1949/12/24

Revista em 1999 para Solo, S, Ms, T, B

10. Quatro canções da Lunda

1. Txicué-cué; 2. Mariana; 3. Sácaua; 4 Muchito

Local, data: Luanda, 1975/03

Quatro canções da Lunda : (Ao Orfeão Universitário de Luanda) : (2 Para o Manuel Sampaio):
(3 Para o Jorge Purificação) : para SATB

11. Tríptico de D.João

1. Orgulho de D.João no inferno; 2. Lamento de D.João no inferno; 3. Sarcasmo de D.João no inferno

Local, data: 1996

Tríptico de D.João /Fernando Lopes-Graça : orquestração de Filipe de Sousa : canções sobre poemas de José Saramago : para barítono e orquestra : 2fl, 2 ob, 2 cl em si b, 2 fg, 2 trp em fá, 2 trpt, perc, celesta, hrp, cordas

12. 10 Histórias : para Quinteto de Sopro

1. Le ramier blessé; 2. Chant et danse nuptiale des morses; 3. Anacleto le simple; 8. Le phoque jalou; 5. maman Otarie endort son bébé; 9. La Pie volée; 6. Singe; 4. Le conq et son ombre; 10. Deux coques, une poule... et se qui s'ensuit; 7. Le canard qui a mangé des grenouilles

Local, data: (s.l.),1996

10 Histórias : para Quinteto de Sopros/Francisco de Lacerda : orquestração de Filipe de Sousa : para fl, ob, cl em si b, trp, fg

VIII. ENSAIOS E OUTROS TEXTOS

1. Filipe de Sousa (tradução), Germana de Medeiros (tradução), *Arlecchino* - Ferruccio Busoni, libreto Lisboa, 1961. Não encontrado.

2. Filipe de Sousa, *Mitos e temas virgillianos na música portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986, pp. 223-229.

3. Filipe de Sousa, "Quem foi António Pereira da Costa?", in *Colóquio. Artes*, Lisboa, Série 2, ano 13, nº 2, Abril de 1971, pp. 50-53.

4. Filipe de Sousa, "A propósito de ópera de câmara", in *Colóquio*, Lisboa, Outubro de 1963, pp. 62-64.

5. Filipe de Sousa, "O In memoriam Bela Bartok", in *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça*, Matosinhos, Edições Afrontamento, 1995.

IX. OBRAS INACABADAS

1. **Deus quer, o homem sonha, a obra nasce** : para coro e orquestra : 4 trp, 4 trpt, 3 trbn, tb, tim, coro

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Poderá tratar-se da cantata "Mar Português".

2. **Erros meus, má fortuna, amor ardente** : sobre poema de Camões

Local, data: (s.l.), (s.d.)

Manuscrito a lápis incompleto : contendo série e suas transposições

3. O cavalo de Tróia: esboços musicais e de um libreto para uma ópera
Local, data: (s.l.), (s.d.)

4. The elephant : para voz e piano : sobre texto de Justin Campbell
Local, data: (s.l.), (s.d.)
Manuscrito contendo esboços para a canção.

X. OBRAS NÃO LOCALIZADAS

1. Águas furtadas : peça de teatro em um acto : autoria do texto Filipe de Sousa
Referenciado no site da JMP

2. Concerto : para cordas
Referenciado no site da JMP

3. Diálogos...: Filipe de Sousa
Referenciado no site da JMP

4. Mar Português : cantata sobre texto de Fernando Pessoa

5. Melodias/Manuel Bandeira e Jean Moréas
Referenciado em programas de concerto e notas biográficas de FS

6. Poemas vários de Filipe de Sousa
Referenciado no site da JMP

7. Sonata para orquestra
1950
Referenciado no site da JMP

8. Três peças : para violino e piano
Referenciado no catálogo particular de João Pedro Mendes dos Santos

APÊNDICE C

POEMAS DAS CANÇÕES NÃO ANALISADAS

Sebastião da Gama (1924-1952)

Alegria

[s.d., 1948?]

Nas capelas todas os sinos todos toquem
Que digam Minh'alegria
(Eu não preciso dizê-la
Ai! a mim sinos, basta-me vivê-la)

Os sinos todos toquem
E rosas silvestres nasçam onde ninguém as
sonhasse
E o rouxinol se esqueça cantando minha alegria
Do que o levou a cantar

E os sinos todos toquem
E que eu por fim ao som dos sinos cante
Mas não perceba que o faço mandado
Por minha clara Alegria

Que julgue que vou cantando
As rosas bravas nascidas
E os rouxinóis enlevados
E os sinos todos cantando

Luiz de Camões

Redondilha

Rimas: 1ª edição, 1595

[s.d.]

*Quem disser que a barca pende
Dir-lhe-ei, mana, que mente.*

Se vós quereis embarcar,
E p'ra isso estais no cais,
Entraí logo; que tardais?
Olhai que está preamar

E se outrem por vos fretar,
Vos disser qu'esta que pende
Dir-lhe-ei mana que mente
Esta barca é de carreira,
Tem seus aparelhos novos,
Não há como el'outra em
Povos boa de leme e veleira.

Mas se por ser a primeira
Vos disser alguém que pende
Dir-lhe-ei, mana que mente

Orlando de Carvalho

Intervalo

[s.d.]

Trémula cera na luz indecisa
Que dor se gera e se eterniza?
Pétala solta de luz na treva...
Que mágoa volta e se conserva?

Sombra indistinta...de uma inquietude
Que a esperança minta, já não ilude!
Raio furtivo de vão socorro,
Digam que vivo... eu sei que morro...

Ribeiro Couto (1898-1963)

Solidão

8 de Outubro de 1948

E chove... uma goteira fora,
Como alguém que canta de mágoa
Canta, monótona e sonora,
a balada do pingo d'água
Chovia quando te foste embora

Ribeiro Couto

Embaló

22 de Outubro de 1948

Cantando e ninando
A mãe adormece
Que regaço brando!
A sombra parece
Tutú Marambaia coa a sua boca enorme!
Que regaço brando!
O menino esquece que tem medo e dorme.
Mas o anjo da guarda que à noite não dorme
No quarto não tarda
Anjo ou capitão?
Espada na cinta, ginete na mão.
Põe junto da saia
Da mãe do menino
A espada a brilhar.
Que espada medonha
É para matar Tutú Marambaia?
O menino dorme.

Christina Georgina Rossetti (1830-1894)

Song

Novembro de 1947

When I am dead, my dearest,
Sing no sad songs for me;
Plant thou no roses at my head,
Nor shady cypress tree:
Be the green grass above me
With showers and dewdrops wet;
And if thou wilt, remember,
And if thou wilt, forget.

I shall not see the shadows,
I shall not feel the rain;
I shall not hear the nightingale
Sing on, as if in pain:
And dreaming through the twilight
That doth not rise nor set,
Haply I may remember,
And haply may forget.

*Quando estiver morta, querido amor,
Não cantes canções tristes por mim,
Não plantes rosas sobre a minha cabeça,
Nem um ombroso cipreste:
Que nasça a verde erva sobre mim
Regada de gotas e orvalho;
E se te apetecer, recorda,
e se te apetecer, esquece.*

*Eu não mais verei as sombras,
Não sentirei a chuva,
Nem ouvirei o rouxinol
A cantar como se sofresse:
E sonhando num crepúsculo
Que não nasce nem se põe,
Talvez possa recordar
Talvez possa esquecer.*

*trad. Helena Barbas, in Os Pré-Rafaelitas,
Antologia poética, Assírio & Alvim*

Schiller

Der Schütze

[extraído de *Wilhelm Tell*]

4 de Março de 1951; “para Ana de Brito Aranha,
com a muita admiração pela sua Arte
of. o Filipe de Sousa, Lx-15-IV-51”

Mit dem Pfeil [, dem] und Bogen
Durch Gebirg und [Tal] Thal
Kommt der Schütz gezogen
Früh [im] am Morgenstrahl.

Wie im Reich der Lüfte
König ist der Weih,
Durch Gebirg und Klüfte
Herrscht der Shütze frei.

Ihm gehört das Weite;
Was sein Pfeil erreicht,
Das ist seine Beute,
Was da Kreucht und fleugt

*Com o arco e a flecha,
Por montanhas e vales,
O caçador vem cedo
Ao nascer do sol.*

*Tal como no império da atmosfera
O falcão é rei,
Através de montanha e precipícios,
O caçador reina livre*

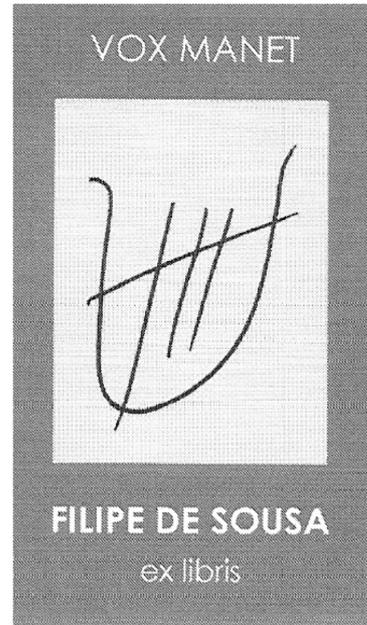
*A ele pertence a distância;
Que aquela seta atinge
Daquela que é a sua presa,
Que rasteja e voa*

APÊNDICE D

ILUSTRAÇÕES



1. Filipe de Sousa com Fernando Lopes-Graça



2. Ex libris de Filipe de Sousa



3. Filipe de Sousa com Elsa Saque, em Macau



4. Filipe de Sousa
ao piano

5. Filipe de Sousa com
Maria Fernanda Mella



6. Viena 1957.
(da esq. p/ dir.)
Silva Pereira
Filipe de Sousa
Zubin Mehta
Claudio Abbado
Hans Swarowsky

missão de
Alfredo de Souza

Dorme enquanto eu velo...

poesia de
Fernando Passos

Canto

piano

2

5

8

11

14

7/4 *Muito decayer* 16

A tu a caracice gal ima
fir a am men pu

18

ser
Os meus dese jos são can

20

sa cor
Nun quero ter mo ra cor
meu do - nhy a pe

22

ser
rall. molto
Muito lento
M.M. 5.

25

Mais depressa
Do - me, do - me,
do - me,

28

va ga em tu cor
rio

31

So - nho - te des a - ten - to (a) *And. so* - nho e in - can - ta - m -

34

so *rall.* *allegando molto* *fin*

len so - nho len sen -

Não sei, ama, onde era

*Poesia de
Fernando Pessoa*

Andante (♩. = 150)

Não

sei, ama, on-de-e-ra,

Nunca o sa-be-rei

Sei que era prima ve-ra

Éo jardim do rei.

(Fi-lha, quem o sabe - ra!...)

Que a gente não se esqueça do azul do céu! *Seu não se esqueça a minha, Porque era tudo*

man? (Filha, quem o adi-vi — nha?) *Éo jardim tinha flores De que não me sei lem-*

-bar... Flores de tantas cores... Puro e fico a chorar... (Filha, os sonhos são do — res...)

Qualque dia vi-rá-a-Quidqu coisa a fazer De toda a quella alegria Mais alegria nunca... (Filha, o

rall. *a tempo* *p*

resto i' mores...) *a tempo* *Con - ta - me con - to, a - ma,*

Todos os con - tos são *Essa dia, e jardim e a da - ma que eu fui*

nessa soli - dás.

22 - I - 199

revisão de 82

AO LONGE, AO LUAR 1

F. PESSOA

Molto largo

Ao longe, o luar, Ao risoma ve-la, Sessua a pas-

-sar, Que é que me re-ve-la? Não vi, mas um ser formoso e branco,

Em sonho um ver Os sonhos que tanto. Que angústia me entoga? Que amor não

-placa? É a vela que passa Na noite que fi-ca.

para a Emilia e o Carlos

Põe-me As Mãos Nos Ombros 2

F. PESSOA

Andantino (♩ = 88-92)

Põe-me as mãos nos ombros... Beijame as

fronte... Minha vida é escuras, A minha alma inson- - - te.

Eu não sei porquê, Mas sei de onde venho, Sou o ser que vê, E vê tudo es-

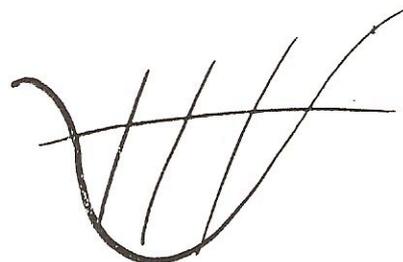
-ta - nho. Põe a tu-a mão sobre meu ca-

filipe de souza

cinco odes

de

ricardo reis



I

Sereno (J. 266)

5

mf

As rosas a-mo dos jardins de A-do--nis,

mf

legato

10

Essas volucres amo, li-dia, ro-sas, Quem o di-a me que na--

15

-scum, Em esse di-a mor---rum.

venit la

20

luz para e-las e' eterna porque Nasum nascido ja' o sol, da--cabam

cruc. - - - - f

25

Antes que A - po - lo dei-xe O seu curso vi - si - - - - - vel.

cruc. - - - - f *dim. - -*

30

As-sim faça-mos nona vi-da um di-a,

f

35

Inscientes, lídica, voluntariamente - - - - - te

f *cruc. - - - - f* *dim. - -*

41

Que há noite antes e após O paucos que duramos.

II

Sempre vivo

Segue o teu desti -- no, Regostas plantas, Amas as tuas

no -- sas. O resto á sombra De árvores a -- thei -- as.

A reali da - de Sempre é mais nememor Do que nós queremos.

mf Só nós somos sempre iguais a nós pró -- pios.

mf *more.* *sim.*

25

Handwritten musical score for measures 25-29. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

30

Sua vi-va só. Grande noite é sempre Viver simpl-

Handwritten musical score for measures 30-35. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

36

smente. Deixa do mes

Handwritten musical score for measures 36-41. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature changes to two sharps (F#, C#) and the time signature is 4/4. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

42

a-ras Como exoto as dancas. a tempo Vê de lon - ge a vida.

Handwritten musical score for measures 42-46. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The piano part consists of chords and arpeggiated figures.

47

Nunca a interro — gues. Ela nada pode dizer-te.

52

A resposta Está a — léis dos deu — ses. Mas sermamente

Tempo

rall.

57

Imita o O — lim — po No teu coração. Os

62

deuses são deuses Porque não se pen — sam.

III

Simples

Co-mo se cada beijo fo - - ra

expressivo e ligado

sim.

de despa - di - da, Minha Clo-i, lei - jimo-nos, a -

-man - - - do. Tal - vez que ja' nos

To - que No ombro a mão, que chama a bar - ca que não

IV

lento (♩.=92)

Ao longe os montes. Bem

nave ao sol, Mas é suave

já o frio calmo Que alisa e apudera Os dedos do sol

al-to. Ho---je, Não---na, não nos mon

25

- da - mos, Nada nos falta, porque nada so - mos.

30

Não esperamos nada E temos ficas sol.

34

Mustal como é, go - zemos o momen - to, So -

39

- lens na legui - - a levemente, E aguardan - - do a

42

mor - te Como quem a conta - ce.

rall.

lento ($\text{♩} = 40$)

Coro ai me de ro - sas, Coro ai me munda de ro - sas

6

12

- Rosas que se apagam Em fronte - - te apagar-se Tão cedo!

mf *dim.*

18

Coro ai me de ro - sas E de fôlhas breves.

f *mf*

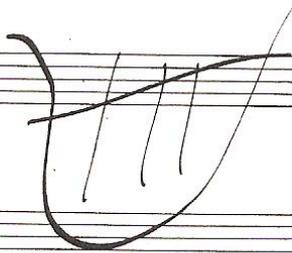
Handwritten musical score for three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "E la - - - sta,". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings like "f" and "p", and various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Filipe de Sousa

3 Sonnets

by

Fernando Pessoa



Very slow (♩=60)

Voice

As to a child, I talked my heart as-

Piano

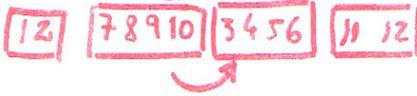
Handwritten piano accompaniment for the first system, including chords and fingerings.

- sleep With empty promise of the coming day,

And it slept rather for my words made sleep than from a thought of

what their sense did say.

ORDENACHT SERIE:



(♩=64) 0...

f - 0 9 5

For did it care for sense, would it not

Ia

mf 05

10 8 7 10

p cresc.

wake and question closer to the morrow's pleasure? Would it not

25

ff R

f R

FRAGMENTO OF *f*

12

p 8 10 *p* 5 14

edge nears my words, to take the promise in the making of its

cresc.

ff R

pp

9 0 0

measure? So, if it slept, 'twas

f 0

pp 0...

(♩=50)

16

Handwritten musical notation in red ink at the top of the page, showing rhythmic patterns: a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note with a triplet bracket underneath it.

18

That it cared but for the present she — by use of promised

20

joy, thanking the fruit but for the for come flower which the less active senses best

22

joy Thus with de-icit do

SINE TRIA *AUMENTAÇÃO* *molto cantabile*

24

I detain the heart Of which de-icit's self

Handwritten musical score for measures 25-26. The top staff is a vocal line with lyrics: "knows it-self a part." The second staff is the right-hand piano accompaniment, and the third staff is the left-hand piano accompaniment. A red box highlights a note in the second staff with an arrow pointing to it. A fermata is written above the vocal line in measure 26. The number "26" is written in the top right corner.

Handwritten musical score for measures 27-28. The top staff is a vocal line with a fermata. The second staff is the right-hand piano accompaniment, and the third staff is the left-hand piano accompaniment. The number "28" is written in the top right corner. The piece concludes with a double bar line and the handwritten text "Fin. 85".

Five sets of empty musical staves, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs).

Flour and light (♩.=69)

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The lyrics are "We are born at night - fall" and "and we die we". There are handwritten annotations: a red box with '0' above the first measure, a red box with 'RK2' above the second measure, and a red box with 'K' above the first measure of the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *mf*.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand). The lyrics are "and the whole darkness of the world we". There are handwritten annotations: a red box with 'IK4' above the second measure of the vocal line, and a red box with 'IK2' above the first measure of the piano accompaniment. Dynamics include *mf*.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand). The lyrics are "Know, How can we guess its truth, To darkness born,". There are handwritten annotations: a red box with 'I' above the second measure of the vocal line, and a red box with 'I' above the second measure of the piano accompaniment. Dynamics include *mf*. A red vertical line is drawn between the first and second measures.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of three staves: vocal line, piano accompaniment (right hand), and piano accompaniment (left hand). The lyrics are "The ob-scure course - quence of ab-sent glow?". There are handwritten annotations: a red box with 'I' above the first measure of the vocal line, and a red box with 'I' above the first measure of the piano accompaniment. Dynamics include *mf*. A red vertical line is drawn at the end of the system.

Very slow (♩ = 40)

♩ (odd) K1

Only the stars do teach us light We task

pp legato O1

I1

their scattered smallness with thoughts that stray, And, though their

cres. poco - - - *mf*

mf RK1

K4

eyes look through night's complete mask, yet they speak not the

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

features of the day.

mf *p*

pp

Agitato O6

mf

Handwritten musical score for measures 27-29. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure 27 features a melodic line in the treble clef with notes G4, A4, B4, C5, and a bass line with notes G2, B1, C2, D2, E2, F2, G2. A red box labeled "RIK7" is drawn around the treble clef staff. Measure 28 has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a bass line with notes G2, B1, C2, D2, E2, F2, G2. A red box labeled "0711" is drawn around the treble clef staff. Measure 29 has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and a bass line with notes G2, B1, C2, D2, E2, F2, G2. A red box labeled "RIK" is drawn around the treble clef staff. Dynamics include *mf* and *f*.

Handwritten musical score for measures 30-32. Measure 30 is a vocal line with the lyrics "Why should these high de" and a piano accompaniment. A red box labeled "I" is drawn around the vocal line. Measure 31 has a vocal line with the lyrics "mi-als of the whole more than the black whole the" and a piano accompaniment. A red box labeled "06" is drawn around the piano accompaniment. Measure 32 has a vocal line with the lyrics "pleased eyes at tract?" and a piano accompaniment. A red box labeled "RIK7" is drawn around the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

Handwritten musical score for measures 33-35. Measure 33 is a vocal line with the lyrics "mi-als of the whole more than the black whole the" and a piano accompaniment. Measure 34 has a vocal line with the lyrics "pleased eyes at tract?" and a piano accompaniment. Measure 35 has a vocal line with the lyrics "pleased eyes at tract?" and a piano accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

Handwritten musical score for measures 36-38. Measure 36 is a vocal line with the lyrics "pleased eyes at tract?" and a piano accompaniment. A red box labeled "RIK" is drawn around the piano accompaniment. Measure 37 has a vocal line with the lyrics "pleased eyes at tract?" and a piano accompaniment. A red box labeled "0111" is drawn around the piano accompaniment. Measure 38 has a vocal line with the lyrics "pleased eyes at tract?" and a piano accompaniment. Dynamics include *ff*.

RI

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Why what it calls 'worth' does the ca-p-tive soul". Measure numbers 6, 8, 2, 4, 9, and 39 are indicated. The piano part includes a dynamic marking 'p' and the instruction 'p subito'.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "Add to the small And from the large de-tract?". Measure numbers 10, 11, 1, 5, 7, and 42 are indicated. A red vertical line is drawn after measure 7. To the right of the line, there are tempo and performance markings: "Vivo (J. = 88)", "simile cc. 1", and "42". Below these, there are handwritten notes: "RK2 IK4" and "K IK2". The piano part has a dynamic marking 'p' and a fermata over a chord in measure 7.

Handwritten musical score for the third system, consisting of piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a long melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure number 45 is indicated at the top right.

Handwritten musical score for the fourth system, also consisting of piano accompaniment. It continues the grand staff notation from the previous system. Measure number 48 is indicated at the top right. A red vertical line is drawn at the end of the system.

Slow (♩ = 60)

mp 0

So,
out of light's love
wishing it might's

11 7 1/2

51

p
stretch,
A mighty thought of
day we darkly

6 3 4 3 8 10

rall. molto

54

reach.

9 b

Andante (♩=88)

→ 10

3

The edge of the green

sim.

0 →

10 3

6

wave whitely doth hiss Upon the wetted sand.

4 R 0

9

I look, yet dream. Surely re-

P →

4 R I P 7

12

-ally can not be this!

4 R 0

mf

Some-how, some-where this sure-ly doth but

RIP₃

mf

seem! The why, the

ER10

sea, This great ex-act dis-cord of outward

I₄

f

joy, This bulk of world we feel, is not some-

→ RIP₁₁

thing, but something in her — proud. 27

On — by

what in this is not this is

real if this be to have sense, it to be a —

wake, be but to see this bright, great deep of things,

Fa the rare potion
 mine own dreams
 I'll Take And for Truth com-

- me - ne with a - maginings,
 Holding a dream too

[FALSO INICIO]

bit - ter, too fair
 curse,
 This com - mon

p cresc. poco a poco

sleep of men,
 The uni - verse.
f rall.

(spoken)

at - 85
 John Andrews

Filipe de Souza

The happy sun is shining

(Fernando Pessoa)



The happy sun is shining (Fernando Pessoa)

Música de
Filipe de Sousa

Andante (♩ = 84)

mf 0 → ?

The happy sun is shining, The fields are green and gay, But my poor heart is pining

For something far away.

It's hi-ning

just for you, It's hi-ning for thy kiss, for thy

Kiss. It does not matter if you're true to this.

mf sempre f

15

p What matters is just you.

a tempo *f*

ad lib?

ad lib?

mf

R7

O2

18

I know the sea is beaming Under the summer sun.

f

O5

21

I know the waves are gleaming, Each one and every one.

f

I5

I9

RI9

R9

24

But I am far from you, And so far

f

B

R5

RI9

R9

11 mai?

from your kiss, from your kiss!

And That's all I get that's really true on

*RI*₅

7 10 6 11 9 27

*R*₉ *I*₉

sf

this. What matters is just you.

sf

ad lib

*R*₉ *O*₉

30

a tempo

Oh, yes, The sky is splendid,

*R*₂ *RI*₂

33

So blue as it is now, The air and light are blended, Oh, yes, not any-how.

*RI*₁₀ *crus.*

crus.

*R*₂

36

39

Nothing of this is you,

ff *I₂* *0* *meno* *p* *I₂*

42

I am absent from your kiss, from your kiss.

0 *hp*

Spoken:

That's all I get that's sad and true in this.

Slower ($\text{♩} = 50$)

45

What matters is just you.

p *I* *10* *cedendo molto* *hp*

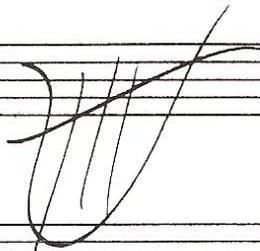
Filipe de Sousa

Two Negro Poems:

I - Prayer

II - Dream Variations

Poems of
Wade by Langston Hughes



mf *f*

I ask you this: Which sin to

mp

bear? Which crown to put upon my hair?

I do not know, Lord

f

God, I do not know!

13-V-948

Quick

DREAM VARIATIONS

LONGSTON HUGHES

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C), starting with a piano (p) dynamic marking and a 7-measure rest, followed by a bass line of eighth and sixteenth notes. Both staves feature large, sweeping slurs over the first two measures of the music.

The second system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with lyrics written below it. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C), containing a bass line. A piano (p) dynamic marking is present at the start of the lower staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The lyrics are: "To fling my arms wide in some place of the sun," and "To whirl and to dance till the white day is done".

The third system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C), featuring a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C), featuring a bass line with slurs. The music continues with eighth and sixteenth notes.

The fourth system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with lyrics written below it. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C), containing a bass line. A piano (p) dynamic marking is present at the start of the upper staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The lyrics are: "Then rest at last". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'm. rec.'.

evening beneath a tall tree

while night comes on quietly, dark like me

That is my

a tempo

dream!

a tempo

FF

To fling your arms wide in the face of the sun
Dance! whirl! whirl! till the quick day is

done

marc.

Much slower

Slowly

Rest at pale evening...

And-tes - with ties and appoggiato

rit. - - - - -

arr. PP **Tempo I**

A tall, slim tree... **Tempo I**

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a half note 'A', followed by quarter notes for 'tall,' and 'slim', and ending with a dotted quarter note 'tree...'. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, with a piano (p) dynamic marking. It features a series of chords and moving lines, with some notes beamed together. The tempo marking 'Tempo I' is written below the vocal line.

Night coming tenderly Black like me!

The second system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, with lyrics 'Night coming tenderly Black like me!'. The notes are: 'Night' (quarter), 'coming' (quarter), 'tenderly' (quarter), 'Black' (quarter), 'like' (quarter), and 'me!' (quarter). There are circled question marks under 'like' and 'me!'. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, with a piano (p) dynamic marking. It features a series of chords and moving lines, with some notes beamed together. The tempo marking 'Tempo I' is written above the vocal line.

molto

The third system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, which is mostly blank. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef, with a piano (p) dynamic marking. It features a series of chords and moving lines, with some notes beamed together. The tempo marking 'molto' is written below the piano line.

DOS POEMAS DE LA SOLEA'

Sorpresa

G. LORCA

f

Muse — To se quedó en la ca — lle

p siso

f

ff

con un pu — ñal en el pe — — — cho.

(4)

f

ff

Res.

No lo cons-ú-a na — — die.

mf

sf = p

f

¡Cómo Tam - blat - bla el farol! Ma - du. ¡Cómo Tam -

- bla - ba el fa - ro - li - to de la ca - lle!

This system contains a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment includes a bass line with a low register and a treble line with chords and melodic fragments.

E - ra ma - dru - ga - da.

This system continues the musical piece. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a bass line with a low register and a treble line with chords and melodic fragments. There are some handwritten annotations above the vocal line, including a 'p' and a '4/4' time signature.

Na - die pu - do a so - mar - se a sus o - jos abier - tos al duro

This system continues the musical piece. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a bass line with a low register and a treble line with chords and melodic fragments. There are some handwritten annotations above the vocal line, including a 'ff' dynamic marking.

ai - - - re. Pue - nes - to quie - do en la

This system continues the musical piece. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment features a bass line with a low register and a treble line with chords and melodic fragments. There are some handwritten annotations above the vocal line, including a 'p' dynamic marking.

ca - lle que con un pu - ñal en el pe - cho

Rec. *p* 3
y que no lo cons - u - a ma - ña.

Puñal G. LORCA

Rec. *lento*
El puñal, entra en el corazón, como la reja del ara - do en el yermo.

No. No me lo clava. No.

f *mus. mod. 6* ←

El puñal, como un rayo de sol, incendia las territas hondo

ff *pp*

- na-das. No. No me lo claus. No.

26-49

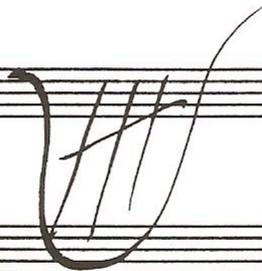
Filipe de Sousa

Dois sonetos de

Camilo Pessanha

I - Floriram por engano as rosas bravas

II - Passou o outono já, já torna o frio



(DE 50-60)

P

Floriram por enganosas rosas bravas No in-ver-no: veio o vento desfo-lhá-las...

P

mf

Em que cismas, meu bem? Porque me calas As vozes com que há pouco me engana-

mf

mf

-vas? Castelos doi-dos! Tão cedo ca-is-tes!...

P

mf

mf

f

Onde vamos, a lheiro pensamento, De mãos da-das?

mf

f

lento
pp

vêu! Quem as esperze - quanta flor! - do céu,

dim. e rall. molto - - - - - *pp*

Sobe más doís, sobe os mones ca - be - - - - los?

rall. - - - - -

10-XI-950

$\frac{3}{4}$ (d=50)

P

Pas - sou o outo - no já, já torna o



ri - o... - Ou - To - no de seu ri - so magoa - do.



$\frac{2}{4}$ Um pouco più vivo

mf

P

Algo de inver - no! Obli - quos sol gela - do... - O sol e as águas límpidas do



mf

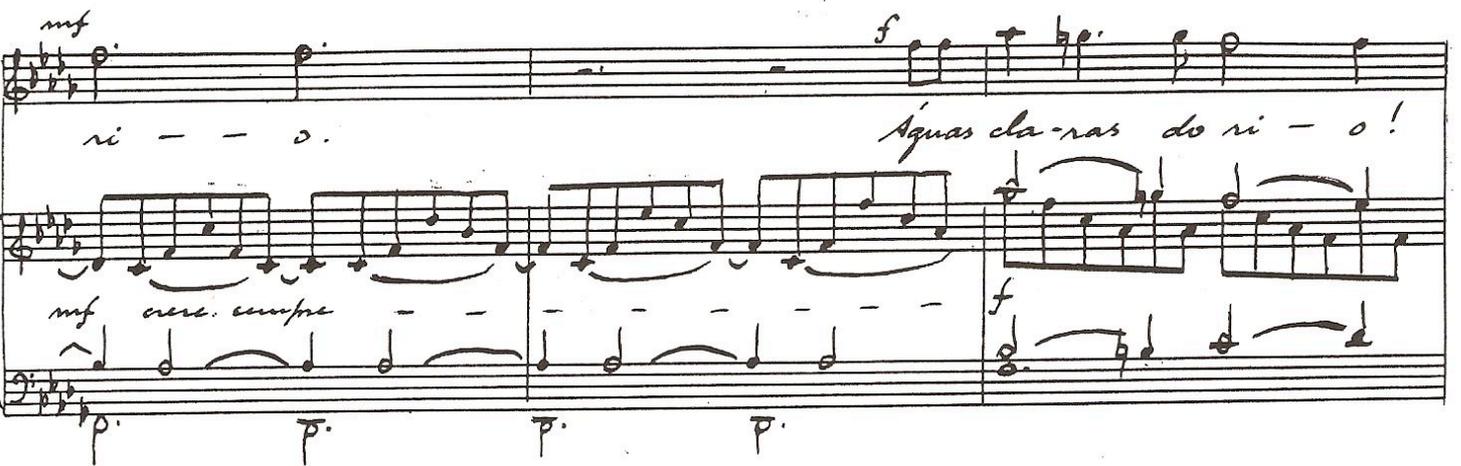
f

ri - - o. águas cla - ras do ri - o!

mf cresc. sempre

f

p. *p.* *p.* *p.*



p

Aguas do rio, Fugindo sob o meu olhar causa - do, Era onde me levais meu vao cui-

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of two flats. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

cres.

f p.

mf

- da - do? Aonde vais, meu coração va - zi - o? Fi-

The second system continues the musical piece. The vocal line shows a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with some changes in the bass line to support the vocal dynamics.

- cai, cabelos dela, flutu - an - do, E, de baixo das a - guas fugidi - as, Os

The third system shows the vocal line with a piano (p) dynamic. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment, providing a steady harmonic background for the vocal melody.

$\frac{3}{4}$ Tempo I

p

sus o-lhos aber - tos e cis-man - do... On-de ides a cor -

rall. molto

The fourth system concludes the piece. The tempo is marked as 'Tempo I' with a 3/4 time signature. The vocal line ends with a piano (p) dynamic. The piano accompaniment features a 'rall. molto' (rhythmically slowing down) section, with the piano part playing a series of sustained chords in the right hand.

f $\frac{4}{4}$ *p* *pp* *Largo* ($\text{♩} = 42$)

- ver, mi-lan-co-li-as? - E, re-pac-tas, longamente on-dean-

f *allargando* *cant.*

- do, As su-as mãos trans-lúcidas e fri-as...

26-II-950

ENTWÜRFE AUS ZWEI WINTERABENDEN (I)

Ruhig R. M. RILKE

mf *acc.* *f* *f* *bf* *b* *6*

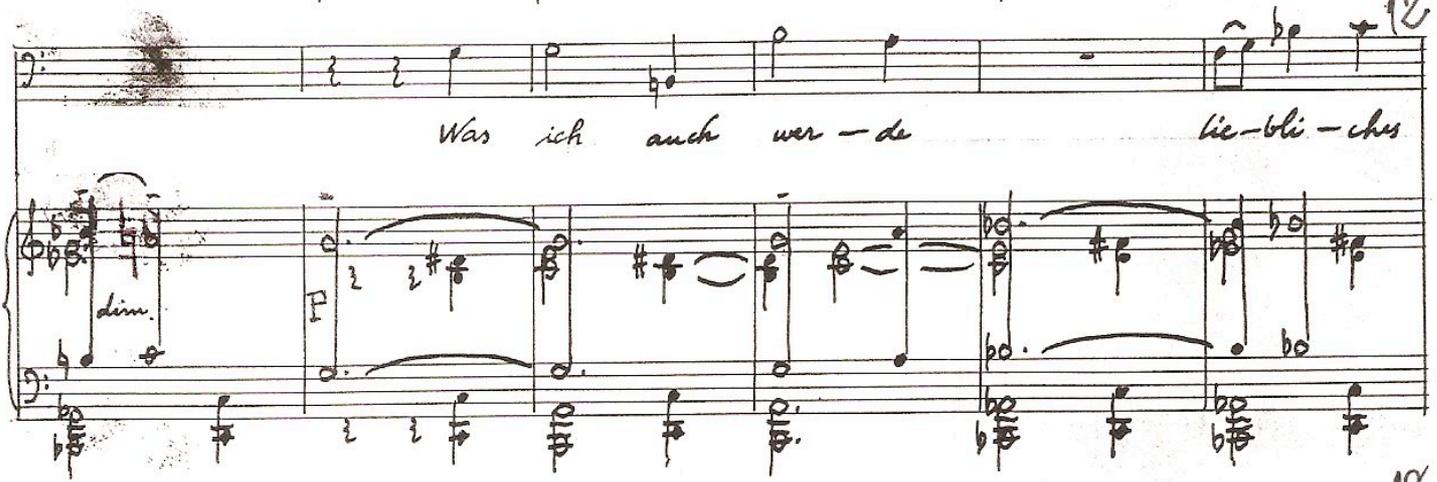
Nimm, ich ver-ges - se Dich nicht,



acc. *f*

Was ich auch wer - de lie - bli - ches

din.



pp.

zei - ti - ges licht, Ers - tling der Er - de.



8^a *24*

Al - les was Du vers - prachst, hat Sie ge - hal - ten.



30

seit Du das Herz mir er-brachst ohne Ge-wal - Ten.

36

Flüch-tigste frü-hste Fi-gur, die

42

Ich ger-wah-nte: - nur weil ich Stärke er-

48

kehr, rühm ich das Zar - - - Te.

Schnell (♩=152)

3

6

Auch dies ist mö-glich: zu sa-gen: Nein. Und stolz bei den Knaben

9

zu blei-ben; statt eines Mädchens Wider-stein in sich zu

13

ff

ü-ber-frei-ken. Sind die Jünglinge spä-ter ver-

16

-gleich-bar einer so sanft-ten Ge-walt?

cresc.

19

sf *dim.* *pp*

Ach...

23

Ruhig *♩=152 Schnell*

auch der Freund bleibt im Hinter-halt,

pp

26

Ruhig

Schneller

30

reim unerreich-bar. Übe Dich schwingend am Zartem und

Har-ten. Manche, die Dir lei-se be-ge-gnen, werden Dich

se-gnen, wider Er-war-ten. Werden Dich seg-nen

larga *sehr ruhig*

M

Langsam

f

6

Oh

so war es damals schon ge-nossen,

12

und das Herz

nahm über-hand, -

wäh-rend noch das

18

le-ben

unent-schlos-sen

um die Kra-ten-spie-le

f

Langsam

24

stand.

mf

29

Damals ward ihm übermass ge - ge - ben, damals schon ent-

mf marc.

34

-schied sich sein Ge - winn; ihm zu messen, später, war das

39

le - ben, - ihm zu fassen, reichte hin.

45

Denn der Gott, der Part - me - rin ver -

51

wie gen, fühlte sich in diesem Kin-de gang, da er in des

57

Knaben, unter-liegen gründete das ber-

62

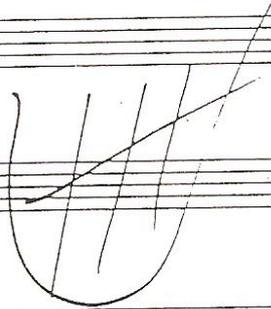
stehn des Namms.

Filipe de Sousa

"*Poemes d'amour*

de Paul Eluard"

Chant et piano



(original 1 ton ↑)

"Et un sourire"

lent (♩=54)

la mit

Il

la
ment d'ait jamais accompli — te

p doux

di. Les paroles est
y a toujours puis je le dis, puis pas je te faire — me, sur tout des choses une femme ou —
une petite ou —

— ser — te, une je — me —
t'abandonne —
ja toujours une sans puis — en

qui — la
Dites à combler
cresc.
Faisons à satisfaire
les cour grâces — sont — une

dim. a rall.

mais tendre une main ouverte, des yeux attendris
 une vie, la vie à se parta-

Et dans l'existence
 la nuit ne s'est jamais couchée
 Il y a toujours peut-être
 l'espérance l'indifférence
 les bêtises les obligations
 les peccates séculiers
 Il y a toujours un rien qui vaille
 l'air à l'oublier l'air à s'effacer
 les amours éphémères
 les vaines ambitions
 les yeux attendris
 une vie la vie à se partager.

(original 1/2 tom 4) "Même quand nous dormons"

librement

Tempo (♩=)

Même quand nous dormons
 nous visitons l'un sur l'autre

Et cet amour plus lourd que le poids même d'un
 cœur.

lac sacri si - net sans pleurer deux de puis trois - jours

Un jour après un jour une nuit après nous

"Morceau grand avec beaucoup"

*Morceau grand avec beaucoup de notes, nous sommes l'un sur l'autre
Et est assés plus lourd par la grand caissé et dans lac
Un jour après un jour une nuit après nous.*

"Marine"

cant.

surf les lié

Piano accompaniment for the first system, consisting of two staves. The right hand features a series of chords and arpeggios, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment. Handwritten notes include "dim." and "il m'entraîne".

Vocal line and piano accompaniment for the third system. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Je te regardais et le soleil grandit et va bientôt couvrir notre jour-". The piano accompaniment is on two staves below, with a "rall." marking.

Vocal line and piano accompaniment for the fourth system. The vocal line continues with lyrics: "-née Et visite-toi comme et comme on te pour dire les conclusions de la". The piano accompaniment is on two staves below, with a "rall." marking.

Vocal line and piano accompaniment for the fifth system. The vocal line starts with the word "voilà" and continues with lyrics: "Je te regardais tout est muet". The piano accompaniment is on two staves below, with a "rall." marking and a "a tempo" marking above the system.

pour l'eau *3/4 m*

Dehors les berges ont peur d'eau Il faut tout dire au peu de

pour l'eau

mot la mer est po-i- le sans a-mour

dim. *ral.*

a tempo *très - et* *agressif*

C'est le commencement du monde les vagues vont bercer le ciel

très *très*

Foi, sur la berge dans les draps les li-res le souvenir à

Foi E- vai-ble-foi que je suivrai tes pas

The first system of the handwritten musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "Foi E- vai-ble-foi que je suivrai tes pas". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a complex, flowing texture with many sixteenth and thirty-second notes. There are some handwritten annotations above the vocal line, including "1" and "2" over certain notes, and "tr - sus" at the end.

J'ai un corps pour attendre pour te sui- vre Des portes de l'aube aux portes de

The second system of the handwritten musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "J'ai un corps pour attendre pour te sui- vre Des portes de l'aube aux portes de". The piano accompaniment continues with its intricate texture. There are handwritten annotations above the vocal line, including "tr - sus" and "vivo".

l'aube Un corps pour fermer ma vi- sà l'ai-mer

The third system of the handwritten musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "l'aube Un corps pour fermer ma vi- sà l'ai-mer". The piano accompaniment continues with its intricate texture. There are handwritten annotations above the vocal line, including "vivo" and "rit.". There are also some handwritten annotations in the piano part, including "rit." and "f".

Exemple I

The fourth system of the handwritten musical score is a piano accompaniment piece. It is labeled "Exemple I" and "cours.". The piece is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex, flowing texture with many sixteenth and thirty-second notes. There are handwritten annotations above the staff, including "p. sus sus".

Un cœur pour ré — ve *hors de toi son soleil*

Un cœur pour ré — ve *hors de toi son soleil*

"Morceaux"
de tes regards et de celui qui promet
d'un bonheur comme notre jeunesse
Essille-toi cœur et cœur au lit
l'un d'écouter les nouvelles de la nuit

de tes regards tout est rose
Qu'on les heures ont peur d'être
Il pleure tout près son cœur de nuit
La peur est grande dans la jeunesse

30-9-65

C'est le commencement des paroles
Les paroles sont brèves le ciel
Les deux de bonheur dans un instant
Tu finis le commencement à toi

Essille-toi que je aime les fleurs
d'un cœur ouvert pour l'un d'écouter
Les paroles de l'ombre sont paroles de l'ombre
Un cœur pour paroles de vie à l'écouter

Un cœur pour paroles de vie à l'écouter

V - Si tu aimes

Andante

Si tu

Andante

aimes l'intense nue Im-puise à toutes les i-ma - ges Son sang d'été

Donne aux rires ses lè-vres d'or Aux larmes ses yeux sans li - mi - tes Aux grands é-lans son poids fuy -

- ant Pour ce que tu veux rappro - cher Allou me

3

6

9

12

Detailed description: This is a handwritten musical score for a piece titled "V - Si tu aimes". The score is written in a single system with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Andante". The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 9, and 12 indicated. The lyrics are written in French and are placed below the vocal line. The piano accompaniment features a mix of chords and melodic lines, with some dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, such as "(b)" and "p".

Agitato

15

l'eau - ve dans la sour - ce

Les mains li - eu - ses

peuvent u - nir

lumière et cendres) mer et mon -

de canal I

- ta - - -

grie) plaine et branches) mâle et femelle) nei - ge et

Tempo giusto

fi - ce

Ad. molto

VAGUE

ET le ma-ge le plus Xque la pa-ro - le la plus bana -

- le l'objet perdu force les à battre des ai - - les rends-les semblables à ton

coeur fait-leur servir la vie en - tie' - - na.