

JOAQUIM SIMÕES DA HORA: INTÉRPRETE, PEDAGOGO E DIVULGADOR

Tiago Manuel da Hora Fernandes

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
(Musicologia Histórica)**

SETEMBRO, 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais (Musicologia Histórica), realizada sob a orientação científica de Professor Doutor David Cranmer.

A meu Tio e meu Avô

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Manuela Simões da Hora e António Fernandes, por todo o apoio ao longo desta viagem de largos anos. À minha avó Maria da Hora Simões. A Vanessa Bessa Monteiro por toda a paciência e apoio. Um especial obrigado ao Jorge Simões da Hora e Bárbara Simões da Hora, por tudo quanto contribuíram para que este longo trabalho se realizasse. A minha tia, Maria da Conceição Simões da Hora, por toda a ajuda. Ao Mário Domingos pelo apoio. Um grande obrigado ao amigo David Cranmer pelos conselhos e encorajamento.

Estendo também os agradecimentos à Ana Paula Mendes, Rui Paiva, João Vaz, José Luís Uriol, Dinarte Machado, Alfredo Teixeira, João Teixeira Pinto, Pedro Crisóstomo, António Duarte, António Simões, Leonor Sibertin-Blanc e Antoine Sibertin-Blanc, pela disponibilidade e ajuda. Agradeço profundamente ao Manuel Morais e Rui Vieira Nery, por todo o apoio.

Por último, agradeço a meu tio, Joaquim Simões da Hora, e meu avô, Manuel Pereira da Hora, por tudo.

RESUMO

Joaquim Simões da Hora (1941-1996) destacou-se durante o último quartel do século XX como o maior intérprete português de Música Antiga ibérica para órgão. Neste domínio estendeu também as suas qualidades de grande intérprete em diversos países europeus e até nos Estados Unidos da América. Inserido na corrente da “nova” Música Antiga que surgiu na segunda metade do século XX, faz parte de uma geração de intérpretes que assentam as suas interpretações em técnicas e instrumentos históricos, tais como Jordi Savall, Ton Koopman ou José Luís Uriol. As suas interpretações encontram-se registadas em quatro álbuns que demonstram as suas grandes capacidades como intérprete.

A actividade profissional de Joaquim Simões da Hora estendeu-se também ao domínio da pedagogia, onde constituiu uma reformulação da classe de órgão do Conservatório Nacional, no qual foi professor entre 1977 e 1995.

Para além das actividades de intérprete e pedagogo, desenvolveu ao longo de toda a sua carreira um profundo trabalho na divulgação do património musical nacional, sobretudo organístico, bem como na produção e supervisão musical de grande parte das edições de música erudita feitas em Portugal nas três últimas décadas do século XX.

Joaquim Simões da Hora deixou o mundo dos mortais em Abril de 1996. No entanto, permanece como um dos grandes organistas da nossa história recente. O seu legado repercute-se no impulso que deu ao despoletar de novos intérpretes de Música Antiga para órgão, nos seus registos fonográficos e numa nova dinamização de vida musical organística em Portugal desde meados da década de 90, através da criação sistemática de festivais de música para órgão.

ABSTRACT

Joaquim Simões da Hora (1941-1996) stood out in the last quarter of the 20th century as the greatest Portuguese performer of Iberian Early Music for organ. In this respect his qualities as a performer came to be known in various European countries and even in the United States of America. Working within the ‘new’ Early Music current that arose in the second half of the 20th century, he was one of a generation of performers whose interpretations were founded on the use of historical techniques and

instruments, such as Jordi Savall, Ton Koopman and José Luís Uriol. His performances were recorded in four albums, which demonstrate his considerable capacities as a performer.

Joaquim Simões da Hora's professional activity also extended to the domain of pedagogy, in which he reformed the organ class of the Conservatório Nacional, where he taught between 1977 and 1995.

In addition to his activities as performer and teacher, throughout his career he was deeply involved in publicising the heritage of Portuguese music, especially in relation to the organ, as well as in producing and providing musical supervision of many of the sound recordings of classical music published in Portugal in the last three decades of the 20th century.

Joaquim Simões da Hora left this world in April 1996. He remains, however, as one of the great organists of recent history. His legacy is felt in the impetus he gave to awakening the interest of young performers of Early Music for organ, in his sound recordings and in his promotion of musical life in Portugal in relation to the organ from the mid 90s onwards, through the systematic creation of music festivals for organ.

JOAQUIM SIMÕES DA HORA: INTÉRPRETE, PEDAGOGO E DIVULGADOR

JOAQUIM SIMÕES DA HORA: PERFORMER, TEACHER AND PUBLICISER

TIAGO MANUEL DA HORA FERNANDES

PALAVRAS-CHAVE: Joaquim Simões da Hora, órgão, interpretação, pedagogia, divulgação, música antiga

KEYWORDS: Joaquim Simões da Hora, organ, performer, teacher, publicising, early music

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Biografia	4
I. 1. Formação musical e o início da actividade musical.....	4
I. 2. Formação em órgão e Música Antiga (1966-1971)	6
I. 3. A difusão nacional (1972-1989)	9
I. 4. Os anos da internacionalização (1990-1994)	13
I. 5. Os últimos anos (1995-1996)	20
Capítulo II: O Intérprete	24
II. 1. Formação.....	24
II. 1.1. Formação inicial com o pai	25
II. 1.2. Conservatório de Música do Porto	26
II. 1.3. Antoine Sibertin-Blanc	27
II. 1.4. Macário Santiago Kastner	28
II. 1.5. Kamiel d’Hoogue, Bélgica	30
II. 1.6. Influências relação com os grandes nomes do movimento da Música Antiga ibérica e europeia	31
II. 2. Repertório.	34
II. 2.1. Música Antiga Ibérica	36
II. 2.2. Música Antiga Europeia	38
II. 3. Referências teóricas	39
II. 4. As Partituras.....	42
II. 4.1. Dedilhação e Articulação	43
II. 4.2. “Tañer com buen ayre”	49

II. 4.3. Ornamentação	53
II. 4.4. Registação	62
II. 5. O intérprete em concerto	66
II. 6. O estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora	69
II. 6.1. O Produto Final – Fazer “Música Viva”	69
II. 6.2. O impacto no contexto organístico da época	73
Capítulo III: O Pedagogo.....	75
III. 1. A reforma do ensino na classe de órgão do Conservatório Nacional.....	75
III. 2. O Repertório.....	78
III. 3. As fontes teóricas e discográficas	79
III. 4. Os Alunos	81
III. 5. As metodologias e aspectos de interpretação	85
III. 6. Função pedagógica nas SAI e SIMA.....	87
III. 7. Escola e Legado.....	89
Capítulo IV: O Divulgador.....	91
IV. 1. Produção discográfica e Supervisão musical e artística	91
IV. 1.1. Valentim de Carvalho	91
IV. 1.2. Movieplay Classics	94
IV. 1.3. Phillips/Polygram	96
IV. 2. Divulgação discográfica de música erudita internacional.....	98
IV. 3. Os Mais Belos Órgãos de Portugal.....	99
IV. 4. Rádio e Televisão.....	101
IV. 5. Cursos de Música Antiga – Organização das SMAI e SIMA ...	103
IV. 6. Ciclo de Órgão Lisboa 94.....	105

Conclusão.....	110
Fontes	113
Apêndice I: Questionários	129
Apêndice II: Figuras	168
Apêndice III: Tabela de Programas de Concerto.....	187
Apêndice IV: Vídeo JSH - <i>Fórum Musical</i> , TV2, Dez. 1992.....	DVD-R



Joaquim Simões da Hora ao Órgão da Sé Catedral de Lisboa. 1993.

INTRODUÇÃO

«Lá em casa havia um harmónio e a música nasceu, naturalmente...» Simões da Hora¹.

No dia 2 de Abril de 1996 lia-se em diversos jornais portugueses frases com esta: “Morreu Joaquim Simões da Hora – O melhor Organista Nacional” (Apêndice II, Fig. 1). Esta trágica perda para o mundo artístico e musical português (e internacional), que se verificou no dia 1 de Abril de 1996, pôs fim a uma carreira brilhante desse tão proclamado grande organista português.

Após quase 15 anos do seu desaparecimento acreditamos ser pertinente encontrar uma resposta para essa atribuição de valor – como melhor organista nacional – bem como delinear, pela primeira vez de uma forma sistemática, aquilo que foi o percurso em vida deste artista, nas diferentes vertentes profissionais que ocupou no domínio musical.

Além da importante carreira nas funções de intérprete e pedagogo que lhe é reconhecida, Joaquim Simões da Hora (JSH) teve um papel fundamental na divulgação musical nacional, quer ao nível do património organístico, quer ao nível da produção discográfica, nomeadamente de música e intérpretes portugueses.

Este trabalho de carácter historiográfico tem como objectivo elaborar uma biografia do músico JSH, bem como analisar e dar a conhecer de uma forma mais profunda a sua carreira nas diferentes actividades que desempenhou durante a sua vida profissional. Não procuramos aqui fazer um estudo de interpretação ou de pedagogia, uma vez que as nossas atenções assentam sobretudo no artista JSH e não nas ciências (teóricas e práticas) em que se desenvolveu. É também objectivo deste trabalho dar uma atenção primordial ao seu trabalho no domínio do repertório da Música Antiga ibérica. As razões para a escolha desse âmbito de estudo mais estrito prendem-se com dois factores principais: o facto de ser a esse património musical que JSH sempre deu maior atenção e pelo qual mais lutou; por todas as suas gravações editadas abordarem apenas este tipo de repertório.

¹ Citado em *Jornal de Notícias*, 2/04/1996. “Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional”.

Assim, iremos estruturar a dissertação que se segue em quatro secções principais, as quais irão contemplar uma biografia da sua carreira profissional nos seus diversos domínios, seguindo-se um estudo mais aprofundado do seu trabalho nas três áreas principais em que este se desenvolveu. Desta forma, iremos dedicar uma secção ao intérprete, outra ao pedagogo e, finalmente, ao divulgador. Ao longo destas secções pretendemos dar a conhecer o trabalho desenvolvido por JSH em cada uma dessas áreas e nos seus diversos contextos.

Desta forma, procuramos desenvolver uma investigação que nos permita responder a algumas questões de base deste trabalho: Terá sido JSH uma personagem singular no seu tempo? Teve, na verdade, uma função importante para o ensino de órgão em Portugal? Constituiu uma escola de interpretação organística ou foi, antes, um reformador? Teve uma função realmente importante como divulgador? O seu trabalho será ainda hoje uma referência para a interpretação de Música Antiga ibérica para órgão?

Alguns trabalhos foram já elaborados no intuito de testemunhar e dar a conhecer a obra de JSH. Aqui destacamos o pequeno livro *Joaquim Simões da Hora - In Memoriam*, que reúne um conjunto de testemunhos importantes, coligidos e editados aquando do concerto de Homenagem após 10 anos da sua morte, de um conjunto de personalidades que com ele contactaram de perto, quer como alunos, colegas ou amigos. A esse trabalho junta-se também a introdução de uma entrada biográfica ao seu nome na recente *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*.

Sendo este um trabalho de cariz biográfico, no que diz respeito a fontes sobre o nosso objecto de estudo, para além das duas já acima citadas, podemos dizer que é francamente pouca a informação referente a JSH que consta em artigos ou monografias. Aqui destacam-se alguns artigos por altura de seu falecimento, de teor biográfico, bem como alguns trabalhos de homenagem ao intérprete e pedagogo. No entanto, continua a ser reduzida a informação que permita estabelecer-se uma biografia consistente como este trabalho procura realizar. Para além dessas fontes, sobram ainda as gravações que o mesmo efectuou e outras em que esteve relacionado, bem como um conjunto de referências bibliográficas que o mesmo possa ter utilizado.

Assim, será alvo da nossa atenção um conjunto de fontes pessoais (do próprio JSH e família), tais como: correspondência, partituras utilizadas, programas de concerto, fontes bibliográficas utilizadas e apontamentos do próprio. Para além destas fontes

serão apresentados um conjunto de questionários elaborados a um conjunto de personalidades que de perto privaram com JSH, com o intuito de fazer uma recolha de testemunhos e informação que possa ser útil a este trabalho.

Procuramos aqui, através deste trabalho historiográfico, efectuar um estudo mais profundo sobre o intérprete, pedagogo e divulgador, não apenas dando a conhecer o artista mas também o contexto em que este se desenvolveu.

CAPÍTULO I. BIOGRAFIA

Joaquim Eduardo Simões da Hora (JSH) nasceu a 2 de Maio de 1941, em Vila Nova de Gaia, mais propriamente na aldeia da Madalena (hoje Vila). Nesta zona periférica da cidade vizinha do Porto, desenvolviam-se algumas actividades de relevo no âmbito musical, com grande destaque para o “Coro do Orfeão da Madalena”, com uma actividade de performance constante a nível nacional, a par de algumas apresentações em território internacional.

Outro género de acontecimentos musicais que tomavam acção regular na vida social madalenense dizia respeito aos bailes de música ligeira que tinham lugar no acima mencionado Orfeão da Madalena e no Ideal Clube Madalenense, associação de cariz desportivo e cultural que, a par da igreja local, se encontravam localizadas na vizinhança da casa onde JSH nasceu e cresceu.

I.1. Formação musical e o início da actividade musical

Manuel Pereira da Hora, pai de JSH, era director da companhia de seguros A Social e também regente coral certificado pelo Sindicato Nacional dos Músicos desde 1961 (Apêndice II, Fig. 2), função que exercia como segunda actividade em vários grupos corais da zona do Porto (com destaque para o “Coro do Orfeão da Madalena”, o “Coro Antoniano do Porto” e o “Grupo Coral Feminino Gaiense”) e Aveiro (destacando-se o “Coral Aleluia”). Foi presidente e maestro do “Coral da Madalena”, coro misto com cerca de 40 elementos por si fundado em 1957 - com concertos em locais de destaque como a Igreja do Bom Jesus em Braga e regulares presenças entre 1957 e 1961 em emissões na Rádio Clube Português - cujo nome lhe foi sugerido por Mário Sampayo Ribeiro², personalidade com a qual Manuel da Hora trocava alguma correspondência na troca de ideias sobre repertório coral e outras questões relacionadas com esse domínio.

Não será, assim, de menosprezar a importante influência que Manuel da Hora teve para o interesse cedo demonstrado por seu filho para a arte musical, tendo sido mesmo com seu pai que JSH começou os seus conhecimentos musicais (desenvolvendo

² CRT.REC.15: 30/10/1957, Lisboa, De: Mário Sampayo Ribeiro. Para: Manuel da Hora.

uma relação de constante troca de ideias acerca de questões musicais, que durou toda a sua vida).

Manuel Pereira da Hora - filho de José Pereira Chalupa, o qual também tinha conhecimentos musicais (tocava violino, a família ainda tem em posse o seu último instrumento, um Sarasate de 1900) - possuía um conhecimento sólido do repertório litúrgico pré-Vaticano II (fruto da sua formação num seminário portuense), renascentista e barroco, que está patente quer nos programas de concertos de coros que dirigiu e pelo leque de partituras que colecionou e introduziu no repertório dos coros que regia. Entre esse repertório conta-se muita Música Antiga, mas também alguma do século XIX e XX, das quais destacamos as seguintes obras: *Ave Maria* de Arcadelt, *Eram quasi Agnus* de L.G. da Viadana, *Asperges Me* de Frei Manuel Cardoso, várias peças de G. Palestrina, O. Di Lassus, B. Ferrari, Victória e Joaquim Casimiro, reduções dos Corais de J. S. Bach para órgão, partitura completa do *Messiah* de G. F. Haendel para órgão e vozes, *Missa Pascalis* de J. van Nuffel, *Missa Gregoriana* de Ivo Montelmans, diversas partituras das Edizioni Carrara de Bergamo, entre outros exemplos. Destacamos aqui com especial atenção também a introdução de algumas peças compostas por Fernando Lopes Graça e enviadas pelo mesmo a pedido de Manuel da Hora, sendo elas: 4 canções populares portuguesas e três cantos da terra³.

Fazia muito uso também das reduções para piano ou instrumentos de tecla para tocar nas missas e em casa no seu piano ou num harmónio de marca *Busson-Paris* dos finais do século XIX que havia comprado nos seus tempos de aprendizagem musical, instrumentos ainda hoje em nossa posse e nos quais JSH estudou. Assim, JSH teve desde cedo contacto com os instrumentos de tecla e o repertório da denominada Música Antiga.

A par dos ensinamentos que seu pai lhe forneceu, ingressou em 1953 no Conservatório do Porto, tendo frequentado aulas de piano e solfejo até 1960.

³ Espólio Hora, CRT.REC.14: 04/08/1956, Lisboa, De: Fernando Lopes Graça. Para: Manuel da Hora. Nesta carta pode ler-se: «...seguem algumas composições corais que me pede: quatro canções populares portuguesas e três cantos da terra, originais. São para quatro vozes mistas. Os cantos da terra são um tanto difíceis [...] destinados a coros profissionais ou semi-profissionais. Não tenho muita pressa nos manuscritos, restituir-mos-á quando lhe for possível.». Este excerto da carta de Lopes Graça demonstra que a qualidade dos coros regidos por Manuel da Hora não seria de todo de desprezar, algo que demonstra também as suas qualidades musicais e como regente coral.

Para além dessa formação, o meio em que JSH cresceu permitiu que este desenvolvesse também os seus conhecimentos em outras duas vertentes musicais: ora acompanhando grupos de música instrumental e coral locais, ora tocando em bandas de música ligeira em bailes e festas os “hits” em voga nos anos 50 e 60 (ritmos latinos, bossa nova, jazz e as origens do rock n’ roll), chegando mesmo a gravar dois discos como membro da banda de *Toni Hernandez e seu Conjunto* nos primeiros anos da década de 60 (editados pela *Fábrica Portuguesa de Discos da Rádio Triunfo* e pela distribuidora *Alvorada*). Ainda nos anos 60, formou o *Conjunto Simões da Hora* que se apresentava em bailes e festas locais, com JSH ao piano e na direcção. Ainda na mesma década, em 1964 apresentou a solo a interpretar “hits” do Jazz, Bossa Nova e Música Latina ao piano em emissões rádio do *Emissor Regional do Norte*.

Após terminados os seus estudos de liceu no Colégio de Gaia (na altura denominado Colégio do Trancoso), no Colégio João de Deus e no Colégio Universal, mudou-se para Lisboa a fim de se formar em Direito (algo que não passou de uma mera ilusão). Outro dos seus objectivos, que depressa passou a ocupar o patamar mais alto das suas ambições, foi o de continuar e aperfeiçoar os seus estudos como intérprete musical.

I.2. Formação em Órgão e Música Antiga (1966-1971)

Tendo desistido do curso de Direito e após um interregno de alguns anos ao serviço da Força Aérea Portuguesa. Aqui desenvolveu também funções no âmbito musical, chegando mesmo a ingressar num programa televisivo denominado “Parada Musical”⁴ (Apêndice II, Fig. 3) da responsabilidade do apresentador Carlos Cruz que tomou lugar no Colisão dos Recreios e foi emitido pela RTP em 1965. Uma vez terminados os seus serviços na força aérea, JSH pode então prosseguir os seus estudos musicais em Lisboa.

Assim, em 1966 ingressou na classe de órgão do professor Antoine Sibertin-Blanc, no Instituto Gregoriano de Lisboa (na altura denominado Centro de Estudos

⁴ Espólio Hora, REV.1: “TV – Semanário da Radiotelevisão Portuguesa”, n.º116, 15 de Julho de 1965. Referencia à actuação de JSH ao piano no programa Parada Musical, com apresentação de Carlos Cruz e realização de Fernando Frazão. Para além do direito a uma imagem no artigo (Apêndice II, Fig. 3), pode também ler-se na respectiva legenda: «...O aspirante Hora da F. A. acompanhou ao piano um solo de violino pelo soldado José Ferreira do B. C. 5...»

Gregorianos), onde concluiu o respectivo curso. Ao mesmo tempo dava continuidade à sua actividade no âmbito da música ligeira, quer em bandas, quer como solista, em diversos “piano-bar” e bares com música ao vivo da capital e arredores.

Depressa Antoine Sibertin-Blanc vislumbrou um futuro promissor no seu discípulo “...já possuidor de uma boa formação musical consolidada...” (*In Memoriam* 2006, 34), apresentando já nessa altura muitas características de uma qualidade singular, ao ponto do próprio professor se ter deslocado ao Porto para convencer Manuel da Hora de que não fora um esforço em vão JSH ter deixado os estudos de Direito para se dedicar por inteiro à actividade musical.

Desenvolveu-se então um clima de amizade entre o professor e o aluno que, aliado à predisposição e vontade apaixonada de JSH para aprender cada vez mais, não tardou em dar frutos para o jovem organista. Assim, aquando do concerto da inauguração dos dois órgãos restaurados na Sé do Porto em 1971, Sibertin-Blanc não hesitou em quem convidar para tocar o segundo órgão. A 15 de Junho de 1971 tinha então lugar na Sé do Porto o concerto de inauguração dos órgãos restaurados (Apêndice III, PROG.2), que valeu a JSH as maiores congratulações do público e de todos os intervenientes presentes no evento.

Com os estudos com Sibertin-Blanc, JSH desenvolveu um maior rigor e segurança no plano técnico, apreendeu instrumentos de análise úteis e assimilou, sobretudo, um conhecimento alargado do repertório organístico antigo, incluindo o francês, de Titelouze a Couperin, que nunca deixou de cultivar ao longo de toda a sua carreira. Ainda no âmbito do repertório, Sibertin-Blanc possibilitou-lhe o contacto com a literatura organística romântica, tanto francesa como alemã (Reger, Widor, etc.), repertório que JSH deixou posteriormente de tocar mas que lhe alargou os seus horizontes de conhecimento musical.

Também neste período assume as funções de gestor de catálogos e vendas de “música clássica” na loja da Valentim de Carvalho, bem como de demonstração de órgãos electrónicos Yamaha na mesma casa (função para a qual foi enviado à Alemanha para fazer formação na marca) – uma realidade na época ainda em assimilação. Nas funções de demonstrador desses mesmos órgãos, JSH apresentou-se por todo o país, interpretando repertório de Música Antiga para Órgão, sobretudo europeia (Frescobaldi,

J. S. Bach, Couperin, Pachelbel e Carlos Seixas)⁵, contrapondo por vezes com alguma música ligeira (em partes distintas dos concertos). Para além dos concertos nos cinemas lisboetas (São Jorge, Mundial, Império e Tivoli), JSH também deu a conhecer estes “novos” órgãos electrónicos em Coimbra, Porto e Braga (Apêndice II, Fig. 4).

Paralelamente aos estudos com Sibertin-Blanc, JSH frequentava o *Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga*, regido por Macário Santiago Kastner no Conservatório Nacional. Depressa aluno e mestre desenvolveram uma relação de profunda amizade, relação essa que é comprovada pelo facto de Kastner ter sido padrinho de casamento de JSH, posição que o próprio mestre sempre salientou quando se dirigia a JSH: “...meu querido amigo, colega e afilhado...” (Apêndice II, Fig. 5).

A sede insaciável de conhecimento no âmbito da Música Antiga e o conhecimento do mestre Santiago Kastner, aliado ao ambiente que o mesmo criava nas suas aulas e no contacto com os alunos foram factores importantes que permitiram a JSH ter ainda mais certezas de que era no âmbito da Música Antiga que queria desenvolver a sua carreira.

Para além de todos os elementos que JSH colheu da frequência deste curso, outro factor de que o mesmo beneficiou foi o contacto com outras personalidades, nomeadamente Maria Ester Sala, Isabel Ferrão, Cremilde Rosado Fernandes e, principalmente, Manuel Morais e José Luís González Uriol, contactos esses que cultivou durante toda a sua vida, fruto de um conjunto de pessoas com ideais musicais na sua base idênticos e também devido à sua personalidade intensamente viva.

Assim, ao mesmo tempo que utiliza os concertos nos órgãos Yamaha e pontuais recitais em órgãos históricos da capital (sobretudo na Sé Catedral, como recém-formado discípulo de Sibertin-Blanc) como meio para dar a conhecer alguma da Música Antiga para órgão, JSH centra as suas atenções no estudo dos tratados teóricos de interpretação musical, no novo repertório e nos elementos técnicos de interpretação histórica,

Em finais de Outubro de 1970 a Fundação Calouste Gulbenkian, após verificar as qualidades indiscutíveis do jovem organista concede-lhe uma bolsa de estudo de 3 meses em Bruxelas, no Conservatoire Royal Flamand de Musique de Bruxelles, onde, com Kamiel d’Hooghe, estudou aprofundadamente aspectos de registação,

⁵ Exemplo em Apêndice III: PROG.1.

ornamentação, articulação e dedilhação com base nas fontes históricas e nos conhecimentos dos instrumentos originais.

I.3. A difusão nacional (1972-1989)

Regressado da Bélgica, JSH dá seguimento, de forma mais sistemática, à sua carreira de organista e, paralelamente, assume o cargo de responsável das edições discográficas de música erudita da *Valentim de Carvalho*, deixando de exercer as funções de demonstrar dos órgãos electrónicos Yamaha. Passa então a assumir as funções de Consultor musical da *Valentim de Carvalho* e, por outro lado direcciona definitivamente a sua carreira para a interpretação de Música Antiga para órgão e para a defesa do património histórico inerente.

Assim, em Fevereiro de 1972 têm lugar as suas primeiras inserções nos programas das temporadas de música da Fundação Calouste Gulbenkian (presença que se tornou regular ao longo de toda a sua carreira), em dois concertos com a soprano Rachel Yakar e o tenor Michel Lecocq, ora acompanhando os dois cantores, ora em momentos de interpretações a solo (Apêndice III, PROG.3 e 4). Este tipo de concerto em “parceria” com outros intérpretes tornou-se habitual na actividade concertista de JSH até meados de 1981, com maior regularidade na primeira metade da década de 70, nomeadamente concertos de órgão e trompete ou trombone. Paralelamente, JSH começa a afirmar-se individualmente com diversos concertos a solo, centrados no repertório da dita Música Antiga.

Dá-se assim neste período (década de 70) início a uma actividade de concertista onde JSH, maioritariamente a convite da Fundação Calouste Gulbenkian e da Secretaria de Estado da Cultura, expande a sua carreira em recitais nos principais órgãos históricos restaurados em Portugal (maioritariamente nas Sés do Porto e Lisboa, bem como na Capela da Universidade de Coimbra), com grande incidência no repertório ibérico, mas sempre contrabalançando com o repertório internacional renascentista e barroco para órgão.

Assim, JSH foi tomando contacto e conhecendo cada vez mais o património organológico português e desenvolvendo uma familiaridade com o mesmo, que resultou, como refere Rui Nery, «ao mesmo tempo numa linguagem interpretativa cada vez mais idiomática e mais natural para estes instrumentos» (*In Memoriam* 2006, 11).

Como consequência do valor evidenciado nos seus diversos concertos, grava três discos neste período, inseridos na colecção *Lusitana Musica*. O primeiro dos três álbuns foi gravado em Maio de 1975 no órgão da Sé Catedral de Évora (LM.E.75)⁶ e lançado no mercado discográfico nacional em 1975. Seguiram-se as gravações nos órgãos da Igreja de Santa Maria em Óbidos em 1979 (LM.O.81)⁷, lançado apenas em 1981, e da Sé Catedral do Porto em 1985 (LM.P.85)⁸.

Após o lançamento do álbum de 1975 no órgão de Évora, a sua actividade de concertista intensifica-se ainda mais, reduzindo-se o número de concertos acompanhados, e dando lugar a uma acção a solo ainda mais activa (Apêndice III).

Como responsável da *Valentim de Carvalho* assumiu as funções de Direcção de Produção dos discos da já mencionada colecção *Lusitana Musica*, que constituiu a primeira série fonográfica produzida em Portugal com discos dedicados aos compositores ibéricos dos séculos XVI, XVII e XVIII. Aqui, o papel de JSH foi preponderante para a produção e inserção no mercado desta colecção que ainda hoje se apresenta como um documento de enorme valor na história da discografia musical nacional.

Também neste período, devido às funções que exercia na *Valentim de Carvalho*, acompanha, ora como produtor musical, ora na supervisão e direcção artística, diversos projectos, entre os quais se destacam os primeiros lançamentos da *Discografia Lopes Graça*, da *Discoteca Básica Nacional* (introduzida no mercado em 1978), que consistiu na gravação do repertório orquestral português dos séculos XIX e XX de autores como João Domingos Bomtempo, Freitas Branco, Fernando Lopes Graça e muitos outros, contando este projecto com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura.

Participou também nesta altura, quer como intérprete, quer como director de produção, nas gravações feitas pelos *Segréis de Lisboa*, tomando um papel importante na produção e direcção artística, dando avanço com o seu amigo Manuel Morais aos seus projectos na divulgação da Música Antiga ibérica.

⁶ *Órgãos históricos portugueses, Obras para órgão dos séculos XVI e XVIII: Évora*, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono. 1975. 1403911. LP. (LM.E.75)

⁷ *Órgãos históricos portugueses, Obras para órgão do século XVI ao século XVIII: Óbidos*, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono. 1981. 11 CO 75-40566. LP. (LM.O.81)

⁸ *Órgãos históricos portugueses, Obras para órgão dos séculos XVI e XVI: Porto*, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica: Valentim de Carvalho/A Voz do Dono. 1985. HMV 7497301. LP. (LM.P.85)

É também neste período de finais da década de 70 que se torna organista titular da Igreja da Pena (1977), em Lisboa, fruto do valor já evidenciado, quer através da sua emergente actividade concertista, quer do lançamento do seu primeiro álbum (LM.E.75), o qual atestou e consolidou todo esse valor.

Para além de todas as actividades que JSH acumulava neste período, em 1977 concorre ao cargo de professor da classe de órgão do Conservatório Nacional de Lisboa e é o candidato escolhido (Apêndice II, Fig. 6) - já lá dava aulas desde meados de 1976, mas só em 1977 foi oficializado a candidatura e o contrato. É nesse mesmo período que, já como professor do Conservatório, conhece Rui Vieira Nery (na altura membro da Comissão Directiva da Escola de Música do Conservatório Nacional), personalidade com a qual JSH e Manuel Morais viriam a construir uma relação de profunda amizade e um triângulo que constituiu até ao fim dos seus dias uma força imbatível na defesa e divulgação, quer da Música Antiga Ibérica em Portugal, quer do património artístico nacional.

Com a sua entrada para os quadros docentes do Conservatório Nacional JSH, a par de Santiago Kastner, foi um dos maiores responsáveis por uma “reforma” que se verificou a nível, quer do programa da classe de órgão, quer da actualização do regime de admissão e avaliação dos alunos para a mesma classe, à imagem do que se fazia pelas melhores escolas da Europa.

Neste período (a partir de 1977 e ao longo de toda a década de 80) organiza, juntamente com Santiago Kastner (apenas até 1978), Rui Vieira Nery, Manuel Morais e Maria Fernanda Cidrais, as *Semanas de Música Antiga Ibérica*, mais tarde denominadas *Semanas Internacionais de Música Antiga*, que viriam a constituir a par dos *Cursos de Mateus*, o principal ponto de aprendizagem especializada nesse âmbito musical.

JSH tratava de todos os elementos da produção e organização destes eventos que para além da vertente pedagógica (onde JSH se ocupava dos aspectos organológicos, históricos e interpretativos do órgão e da Música Antiga ibérica para o mesmo instrumento), contavam também com uma vertente de concertos, onde foi possível pela primeira vez trazer a Portugal nomes como o de Jordi Savall, Montserrat Figueras, Ton Koopman e René Jacobs, bem como a presença constante de José Luís Uriol.

Estes encontros, e a dedicação empregue por JSH aos mesmos, permitiu-lhe estabelecer contactos e fortes laços de amizade com as personalidades acima referidas,

constituindo também uma forte troca de influências entre todas estas personalidades, algo que deixou marcas evidentes em JSH e nas suas interpretações.

Paralelamente a todas as actividades já mencionadas, também neste período, toma um papel preponderante de “classical manager” da *Nova*, editora e distribuidora onde trabalhou com António Sérgio, Hugo Lourenço, Paulo de Carvalho e Fernando Morais na dinamização das várias vertentes musicais no mercado discográfico português. Mais tarde, já nos inícios dos anos 80, a *Nova* viria a ser adquirida pela *Dacapo* (editora e distribuidora musical alemã), continuando JSH com as funções já exercidas na anterior empresa até a *Dacapo* cessar funções nos finais da mesma década. Na *Dacapo*, entre as diversas responsabilidades que conciliou, foi responsável pelas primeiras prensagens em Portugal dos discos da *Erato*, contribuindo para o enriquecimento e desenvolvimento do mercado discográfico nacional, num período em que os catálogos internacionais de música erudita eram ainda muito raros e de difícil comercialização no nosso país.

No final da década de 70 e ao longo da seguinte, com os 3 álbuns da *Lusitana Musica* lançados, JSH aumenta o âmbito de órgãos e locais onde tomam lugar os seus concertos em território nacional (Mafra, Braga, Viseu, Oliveira do Bairro, Lamego, Faro, Guimarães, Madeira, Açores, entre outros), apresentando-se no final dos anos oitenta em alguns concertos em Espanha e numa série de concertos em Boston (Estados Unidos da América) em 1987 onde realiza também uma palestra sobre Música Antiga Ibérica para órgão numa conferência na Universidade de Harvard.

Assim, na década de 80 JSH estabelece-se em definitivo como um dos grandes organistas no panorama nacional e ibérico, de tal maneira que no início do ano de 1989 o amigo Rui Vieira Nery propõe-lhe a possibilidade de gravação de um disco dedicado ao órgão português do século XVI e início do XVII⁹, que seria incluído nas edições fonográficas das *Comemorações dos Descobrimentos Portugueses* (manifestações onde JSH esteve presente num concerto na Sé de Faro), projecto esse que acabaria por não ir para a frente.

Também ao longo desta década teve uma função preponderante no programa radiofónico *Em Orbita*, na Rádio Comercial, programa esse dedicado à Música Antiga e produzido por Jorge Gil, no qual JSH teve um papel fundamental no apoio à escolha de

⁹ CRT.REC.2: 04/01/1989, Lisboa, De: Rui Vieira Nery (Consultor Musical da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses). Para: Joaquim Simões da Hora.

repertório, discografia a utilizar, elaboração de guião de programa, bem como através de algumas presenças nas próprias emissões.

Em Abril de 1989, após o término das suas funções na recém cessada *Dacapo*, recebe o convite de José Marques Serafim (presidente da *Movieplay Portuguesa*) para ingressar na sua editora e distribuidora, mais uma vez com as funções de “classical manager”, produtor e supervisor musical, a fim de elaborar um projecto de produção discográfica de “música erudita” interpretada por artistas e orquestras nacionais, onde se viria a destacar a *Nova Filarmónica Portuguesa* sob a direcção de Álvaro Cassuto. O projecto *Movieplay Classics* iniciou os seus lançamentos discográficos no mercado em 1990 e teve continuidade nos quatro anos seguintes, chegando a atingir um número total de 32 CD's produzidos (alguns destes só lançados no mercado depois de 1994) até ao momento em que JSH ficou gravemente doente, cessando também, pouco depois, o dito projecto.

I.4. Os anos da internacionalização (1990-1994)

A década de 90, nomeadamente nos anos anteriores a 1994 (devido às responsabilidades da coordenação do *Ciclo de Órgão da Lisboa Capital Europeia da Cultura 94* aliada à intensa actividade que desenvolvia nas outras responsabilidades profissionais que acarretava) constituiu-se como o período da internacionalização da carreira de JSH. Apesar de não termos em posse todos os programas de concerto, bem como outros documentos que permitam definir uma data para outros possíveis concertos para além dos que constam dos programas de concerto e cartas, se consultarmos o catálogo de programas de concerto (Apêndice III) podemos, com o pouco a que tivemos acesso, constatar que realmente este período é de grande actividade nacional e internacional. E, é sobretudo em dois pontos que os anos de 1990 a 1994 se diferem dos anteriores: na difusão internacional através da presença em alguns dos mais prestigiados festivais de órgão europeus (e uma grande actividade concertista em Espanha); na expansão do património nacional a tocar, não deixando para trás os órgãos onde marcou sempre uma presença habitual e que eram mais conhecidos (como os das Sés de Lisboa, Porto e Évora, bem como na Capela da Universidade de Coimbra), mas também continuando um trabalho que já havia começado no final da década anterior, de alargar o âmbito de locais a tocar, com base no intuito de divulgação do património organístico português.

No ano de 1990 faz uma “tournee” tocando em vários órgãos do país, conciliando os concertos da Temporada Gulbenkian (recorrentes em todos os anos da sua carreira), os concertos nos órgãos de Lamego e Viseu (concertos inseridos nas *Jornadas de Música dos Descobrimentos Portugueses*), o concerto de inauguração do órgão restaurado da Basílica de Mafra, e outros concertos por todo o território nacional, como está explícito em carta de 1992¹⁰.

Depois de um ano de “tournee” nacional, contando apenas com uma “fuga” para Espanha em Maio para um concerto em Tordesilhas, no ano de 1991 reduz a quantidade de concertos nacionais devido a uma maior frequência de concertos no estrangeiro, onde JSH toma destaque em alguns dos mais prestigiados festivais europeus de música para órgão. Após concertos por terras espanholas na primeira metade do ano de 1991, nomeadamente na Sé Catedral de Málaga, em Salamanca e na Igreja de São Salvador de Sevilha, é convidado a 26 de Junho de 1991 para participar no *II Festival Internacional de Organo das Astúrias*, que teve lugar em Oviedo no mês de Novembro do mesmo ano. O Concerto dá-se a 29 de Novembro de 1991 e JSH perfila-se como um dos organistas “cabeça de cartaz” do dito festival, ou não tivesse sido escolhido para encerrar o mesmo evento e não fosse notícia o dito concerto no jornal das Astúrias *La Nueva España* (Apêndice II, Fig. 7).

Entretanto, a 25 de Outubro de 1991, apresentara-se num concerto na Sint-Pieterskerk em Bruxelas, inserido no *Internationale Orgelweek Brussel* (Semana Internacional do Órgão em Bruxelas).

Dando seguimento a esta “maré” de concertos internacionais, a 3 de Dezembro de 1991 é convidado por parte da associação *Les Amis du Grand Orgue de la Cathédrale de Bourges* para dar um concerto inserido nas *VIIèmes Riches Heures de l’Orgue en Berry*¹¹. O concerto ficaria então agendado para o ano seguinte e a 14 de Julho de 1992 tem lugar o certame na Catedral de Berry (Bourges, França).

Meses antes, a 13 de Janeiro de 1992, JSH apresenta uma proposta em carta endereçada ao Doutor Mário Abreu, responsável pelo *Fundo Fomento Cultural* da

¹⁰ Espólio Hora, CRT.ENV.9: 13/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutor Mário Abreu (Fundo Fomento Musical da Secretaria de Estado da Cultura).

¹¹ Espólio Hora, CRT.REC.7: 03/12/1991, Bourges, De: Anne Pagenel (Les Amis du Grand Orgue de la Cathédrale de Bourges). Para: Joaquim Simões da Hora.

Secretaria de Estado da Cultura, com o intuito de garantir algum apoio por parte desta entidade para uma série de concertos de órgão por todo o país¹².

Constam desta carta¹³, para além do programa tipo e de uma lista de locais para os concertos, um conjunto de ideias que dão a entender as bases pelas quais JSH regia o seu pensamento em relação ao património organístico nacional e ao estado da música para órgão no nosso país:

...foram restaurados recentemente alguns instrumentos, que apesar das suas reduzidas dimensões, possuem uma sonoridade muito bonita, encontrando-se em perfeitas condições para serem tocados. Restaurar não basta, e, ao contrário do que pensam alguns responsáveis (clero e não só), estes instrumentos devem ser muito tocados, sob pena de se estragarem muito rapidamente. Além disso, se estes instrumentos não forem frequentemente tocados e não forem “mostrados” às populações das respectivas localidades, corre-se o risco de se perder, definitivamente, a tradição de ouvir a música de órgão.

Como podemos comprovar, quer pelas palavras de JSH acima citadas, quer pela própria lista de locais para possíveis concertos anexa a esta carta, JSH estava muito interessado em divulgar órgãos menos tocados, menos vistosos e menos conhecidos de forma aos restauros nos mesmos não serem em vão e com o intuito de uma divulgação do património organístico nacional mais abrangente. Assim, constam dessa mesma lista os seguintes instrumentos: órgão da Capela-mor da Basílica de Mafra, órgãos das Igrejas do Seminário e da Misericórdia de Viseu, órgão da Igreja de São Vicente de Abrantes, órgão da Igreja Matriz de Ponte de Lima e o órgão da Sé de Castelo Branco. Para além destes órgãos que aparecem nesta carta listados com a informação da sua localização, dimensões e dos mais recentes restauros efectuados nos mesmos até à época, encontra-se também anexa outra lista de “Outros instrumentos em bom estado de conservação”, que contempla órgãos de Santarém, Lamego, Vila do Conde e das Sés Catedrais de Braga, Évora, Faro, Porto, e da Capela da Universidade de Coimbra.

Apesar de apenas termos em posse um programa de concerto em Portugal desse mesmo ano de 1992, que teve lugar na Sé Catedral de Lisboa, o conteúdo programático desse concerto é idêntico ao programa tipo que consta da carta mencionada e sabemos

¹² Este procedimento já havia sido por si tomado desde 1990, como o próprio JSH relata no início do documento. No entanto, só temos em posse a carta do ano de 1992.

¹³ Espólio Hora, CRT.ENV.9: 13/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutor Mário Abreu (Fundo Fomento Musical da Secretaria de Estado da Cultura).

por informação de correspondência que a maior parte desses órgãos fizeram parte do leque de instrumentos tocados por JSH em território nacional nesse ano.

Dando seguimento à considerável actividade internacional já evidenciada no ano anterior, apresenta-se então em França, para o já mencionado concerto na Catedral de Berry, em Bourges durante o mês de Julho.

Havia aceite a 21 de Maio de 1992¹⁴ um convite por parte de Jean Wolfs, recebido dias antes, para participar no conceituado *L'Europe & L'Orgue: Europees Orgel Festival* em Maastricht, na Holanda. Esse concerto teve lugar a 14 de Agosto de 1992 na Lutherse Kerk. Voltado da Holanda, faz “uma pequena tournée pelo norte do país” (explicita em carta a aceitar concerto em Tarragona)¹⁵ no início de Setembro e, após o término da mesma, viaja novamente, agora para França, para participar na *X Semaine Internationale de l'Orgue* em Toulon, onde se apresenta em dois concertos, a 14 e 19 de Outubro, na Catedral local.

A 22 de Novembro de 1992, após convite do amigo Josep M. Mas i Bonet¹⁶ dá um concerto na Catalunha, mais propriamente no órgão da Prioral de Réus de Tarragona.

Paralelamente às actividades de produção musical, pedagogia e intérprete, durante os anos de 1991 e 1992 JSH dá continuidade à sua participação em programas radiofónicos de divulgação de música erudita participando no programa da Rádio TSF “Allegro ma non troppo” da autoria de António Macedo, onde toma parte indispensável através da sua participação nas emissões em directo, bem como na estruturação do programa.

No que diz respeito às suas funções de “classical manager”, entre 1991 e 1993 continua na *Edisom Portugal* e na *EMI* o trabalho, antes desenvolvido na *Dacapo*, de manutenção dos catálogos internacionais, sobretudo da *Collins* e *Virgin*, para além do intenso trabalho que desenvolvia na *Movieplay Classics*.

Também durante os anos de 1991 a 1992 desempenha funções de supervisão e direcção musical num projecto da *Phillips/Polygram Portuguesa* que consagrava a

¹⁴ Espólio Hora, CRT.ENV.12: 21/05/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Jean Wolfs (Maastricht, Holand).

¹⁵ Espólio Hora, CRT.ENV.16: 17/09/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Josep Mas i Bonet (Réus - Tarragona).

¹⁶ Espólio Hora, CRT.REC.11: 31/08/1992, Tarragona, De: Josef Mas i Bonet. Para: Joaquim Simões da Hora.

criação de uma nova colecção de CD's com o registo de alguns órgãos lusitanos, denominada *Monumenta Orgânica – Órgãos Históricos de Portugal*. As interpretações musicais estavam a cargo, entre outros, de João Vaz e Rui Paiva, e o facto de ambos os organistas terem sido seus alunos constituiu para JSH “o privilégio” (como relata o próprio JSH numa carta de Junho de 1992)¹⁷ de apoiar a emergência dos novos valores no que dizia respeito à interpretação organística em Portugal na época, consequência da profunda generosidade de JSH e das suas preocupações no que se referia ao futuro da cultura musical organística em Portugal. Esta postura e forma de estar viriam também a estar na base do seu último projecto musical que acabaria por não se realizar por completo, do qual mais tarde nos ocuparemos.

Aceita, ainda no ano de 1992, colaborar com a *EMI-Valentim de Carvalho* como supervisor artístico na conversão para CD dos LP's da já mencionada colecção *Lusitana Musica* e da colecção *Discografia Lopes Graça*, onde se ocupou de toda a supervisão e revisão técnica musical, bem como da escolha do material musical e bibliográfico.

O ano de 1993 segue o caminho dos anteriores e JSH conjuga concertos em órgãos menos tocados e conhecidos a nível nacional, como o de Matosinhos (Igreja do Bom Jesus) e de Setúbal (Igreja de São Sebastião), com os concertos da Temporada Gulbenkian, em Sés mais preponderantes como Évora e Faro, na Capela da Universidade de Coimbra, bem como concertos além fronteiras, sobretudo em Espanha.

No que diz respeito aos concertos no estrangeiro destaca-se a apresentação em Espanha a 1 de Agosto, com um concerto na Iglesia de la Assunción de Nuestra Señora, inserido no *VIII Festival de Organo de Jaialdia*, em Labastida, no País Basco.

Também neste ano, dá continuidade à sua já longa colaboração com os *Segréis de Lisboa*, voltando a acompanhar no órgão o ensemble liderado por Manuel Morais, em concertos intercalados com momentos a solo por parte de JSH, que tiveram lugar em Lisboa (Igreja de São Roque) e Óbidos (Santuário Senhor Jesus da Pedra), inseridos nas *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga*.

Ainda no ano de 1993 JSH é nomeado para as funções de coordenador do *Ciclo de Órgão* que se viria a organizar para ingressar na agenda das manifestações da *Lisboa*

¹⁷ Espólio Hora, CRTENV.14: 22/06/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para. Antonio Corveiras (Oviedo, Astúrias).

Capital Europeia da Cultura 1994 (Lisboa 94). Tinha, então, a seu cargo a responsabilidade de projectar, organizar e produzir todo o *Ciclo de Órgão*.

Inserido num projecto da *Movieplay Classics* que pretendia gravar e editar alguns CD's no âmbito das manifestações da *Lisboa 94* foi proposto em Fevereiro de 1993 a José Carlos Megre, responsável pela área de música da *Sociedade Lisboa 94*, a hipótese desta entidade subsidiar a produção deste projecto. Daí surgiu a hipótese de gravar o que viria a ser o álbum *Batalhas e Meios Registos (BMR.94)*¹⁸ (dando finalmente seguimento ao projecto proposto por Rui Vieira Nery que ficara em “standby” em 1989) nos órgãos da Sé Catedral de Faro e da Capela da Universidade de Coimbra e, que teve a co-produção da *Sociedade Lisboa 94* para as questões logísticas (financeiras e de inserção do mesmo no mercado), ficando à responsabilidade da *Movieplay Classics* a produção técnica, gravação, edição, distribuição e comercialização. As gravações estavam previstas iniciar-se em Setembro de 1993 e concretizarem-se até ao final do mesmo ano, mas só se viriam a finalizar na Capela da Universidade de Coimbra a 18 e 19 de Março de 1994, sendo pouco depois lançado o álbum em formato CD.

Uma vez aceite o cargo de coordenador do *Ciclo de Órgão da Lisboa94*, como em tudo o que estava empenhado, JSH entregou-se de corpo e alma a essas responsabilidades de forma a garantir que este *Ciclo de Órgão* e todas as atenções que cairiam sobre o nosso país pudessem levar a uma maior divulgação e crescente corrente de admiração do património organístico nacional.

Apesar de todas as responsabilidades e carga de trabalho que estas funções trouxeram a JSH durante o ano de 1993 e 1994, este nunca descorou as suas outras actividades, quer no Conservatório Nacional, quer na *Movieplay Classics*, e muito menos como intérprete concertista (reduzindo a actividade no estrangeiro mas aumentando em Portugal).

Devido ao grande número de obrigações burocráticas, reuniões e planificação que a *Lisboa 94* requeria, bem como os retoques finais de edição e lançamento do seu álbum *Batalhas e Meio Registos*, só a partir de meados de Março de 1994 é que a actividade de JSH como concertista se torna regular nesse ano. Assim, logo nesse

¹⁸ *Batalhas e Meios Registos: Música Ibérica para Órgão do Séc. XVII (Órgão histórico da Capela da Universidade de Coimbra & Órgão histórico da Sé Catedral de Faro)*, Joaquim Simões da Hora, MoviePlay Classics, 1994, 3-11036. CD. (BMR.94)

mesmo mês, depois de alguns concertos nos Açores, dá dois concertos em Zaragoza, a convite do seu amigo José Luís González Uriol¹⁹, a 26 e 27 de Março nas igrejas de San Pablo e Sadaba, inseridos nas *XIII Jornadas Internacionales de Organos de Zaragoza, Huesca y Teruel*.

Após a chegada de Zaragoza, concentra as suas atenções em concertos por todo o país, e continua a sua intensa actividade na organização do *Ciclo de Órgão da Lisboa94*.

Depois de todo o trabalho na projecção do *Ciclo de Órgão*, que contou com o profundo restauro a cargo de Claudio Rainolter do órgão de São Vicente de Fora, no qual JSH actuou como consultor e supervisor da “obra” (entre outros restauros na Igreja da Pena e no Órgão da Igreja da Madalena, ambos em Lisboa), e após todas as complicações de orçamentos em constantes alterações, a 19 de Junho de 1994 tinha então início o *Ciclo de Órgão Lisboa 94*, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

O *Ciclo de Órgão*, com concertos em alguns dos grandes órgãos nacionais e contando com a participação de grandes nomes do contexto organístico internacional (tais como Ton Koopman, Harald Vogel e José Luís Uriol) e nacional (o próprio Joaquim Simões da Hora e outros nomes do contexto organístico nacional como João Vaz, Sibertin-Blanc e Rui Paiva), viria a terminar no mês de Outubro desse ano, com o concerto de encerramento ao cargo de JSH no dia 23 do dito mês no “seu” Órgão de São Vicente de Fora.

A 18 de Dezembro de 1994 tem lugar um concerto para órgão na Igreja de São Vicente de Fora, transmitido em directo e gravado pela rádio Antena 2 (RDP), que viria a ser o último concerto que JSH deu neste órgão por si tão amado. Este concerto viria posteriormente, em 2002, a ser editado em CD (IM.02)²⁰ pela “label” *Portugaler*, e constituiu o primeiro álbum de lançamento desta editora, consistindo numa homenagem *In Memoriam* ao organista.

A editora foi formada em meados de 2000 por Manuel Morais, João Vaz e Paulo Jorge Ferreira, e constituía um dos sonhos que sobreviveram na mente de JSH durante

¹⁹ CRT.ENV.26: 22/02/1994, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: José Luís González Uriol (Zaragoza).

²⁰ *In Memoriam – S. Vicente de Fora, 18.XII.1994*, Joaquim Simões da Hora, Portugaler, 2002, DDD 2002-2 SPA. CD. (IM.02)

toda a sua a vida, partilhado com, e pelos seus fundadores e pelo amigo Rui Vieira Nery, e consistia em criar uma editora de Música Antiga ibérica com grande predominância de música portuguesa, projecto esse que veio a tomar vida após a sua morte.

I.5. Os últimos anos (1995-1996)

Uma vez terminado o trabalho de coordenação do *Ciclo de Órgão da Lisboa94* e com o álbum *Batalhas e Meios Registos* lançado no mercado, as atenções de JSH centraram-se cada vez mais na vontade de concretizar num fim prático documental os esforços que desenvolvera ao longo de toda a sua vida na divulgação do património organístico nacional, aliado à divulgação dos melhores intérpretes da Música Antiga para órgão em Portugal. Surge, assim, em meados de 1994 o projecto baptizado por JSH com o nome *Os mais belos órgãos de Portugal*, que consistia na gravação dos instrumentos de maior relevo dentro do nosso património organístico, projecto esse que se apresentaria numa caixa com um conjunto de CD's (inicialmente seriam 5, depois 10 e 11) com gravações dos melhores intérpretes nacionais, nos instrumentos escolhidos para o efeito. Apesar dos grandes esforços para que este projecto tomasse forma, e após feitas algumas gravações nos órgãos dos Açores, com interpretações de João Vaz e Rui Paiva, a produção foi interrompida no início de 1995.

Tal como fora interrompida esta produção, foi neste período interrompida para sempre toda e qualquer actividade musical de JSH, por motivos de doença. No início do ano fora-lhe diagnosticado um tumor cerebral em fase evoluída que viria no período de um ano e alguns meses, após todas as tentativas de contrariar o destino e após momentos que transmitiram aos mais próximos uma falsa esperança de melhoria, a terminar com a vida de JSH.

Apesar de se ter visto obrigado a terminar todas as suas funções quer como intérprete, pedagogo e divulgador, JSH nunca deixou, mesmo durante a doença que dele se apoderou, de cultivar o estímulo pelo pensamento dos fenómenos musicais. A título de exemplo, nos momentos em que os seus ex-alunos o visitavam em sua casa, procurava manter vivo o pensamento musical, como relata Pedro Crisóstomo:

...ou da última vez que o vi, em sua casa, em Março ou Abril de 1995, já ele estava doente mas ainda com sentido de humor e com vontade de nos dar aulas

teóricas a partir do tratado de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) sobre a arte de tocar instrumentos de tecla... (*in Memoriam* 2006, 25).

Foi ainda no ano de 1995, a 10 de Junho, nas comemorações do “Dia de Portugal”, condecorado pelo Presidente da República Mário Soares com o título de “Comendador da Ordem do Infante Dão Henrique” como exaltação de mérito pelos serviços prestados ao país e pela “art de bien faire”, transportando-se o seu filho Jorge Simões da Hora em sua representação ao Porto para receber a dita homenagem.

Na madrugada do dia 1 de Abril de 1996, num quarto do Hospital da Cruz Vermelha em Lisboa, JSH deixava-nos, após uma luta de ano e meio, infelizmente tão intensa como foi, a todos os níveis, a sua vida. Jorge Sampaio, nessa altura Presidente da República Portuguesa, não deixou passar este fatídico acontecimento sem prestar a sua homenagem a JSH, enviando uma mensagem à esposa do mesmo. Nesse texto pode ler-se:

Apresento sentidas condolências pela morte de seu Marido, o grande organista Joaquim Simões da Hora, cujo desaparecimento representa uma grande perda para a nossa música. Simões da Hora, era um intérprete excepcional, rigoroso e exigente, um homem generoso e íntegro. Presto sentida homenagem, nesta hora de luto, À sua memória. (Ribeiro 1997, 29).

Já após sua morte, ainda no ano de 1996, foram completadas as gravações nos Açores e a *Movieplay* lançou uma caixa de 3 CD's com o nome de *Os mais belos órgãos de Portugal*, com interpretações de João Vaz, Rui Paiva e António Duarte.

Após 10 anos do seu desaparecimento foi-lhe dedicado um concerto de homenagem com interpretações do seu professor Antoine Sibertin-Blanc, dos amigos e colegas António Duarte, José Luís Uriol, João Vaz, João Paulo Janeiro e Gerhard Doderer, e dos ex-alunos Ana Paula Mendes, Rui Paiva e Pedro Crisóstomo. A esta homenagem viria também a juntar-se a do Conservatório Nacional, o qual lhe dedicou uma placa de homenagem afixada nas instalações desta instituição para a qual JSH tanto se empenhou.

Ao longo dos anos JSH desenvolveu relações muito profundas, fruto da sua grande paixão, antes de mais, pela vida e pelos ideais musicais (e não só) pelos quais lutava e nos quais acreditava. Desde os contactos com os colegas da *Valentim de Carvalho*, da *Nova*, *Dacapo* e posteriormente da *Movieplay*, passando pelos locais onde

tocou, até aos programas na rádio e a todas as suas actividades, JSH deixou sempre relações de amizade, sendo sempre admirado quer pelas virtudes profissionais, quer pessoais.

Desenvolveu relações de amizade e contacto muito próximo a nível prático com organeiros como António Simões, Dinarte Machado e mais tarde Claudio Rainolter, que sempre cultivou e que lhe permitiram, num plano estritamente organológico, alimentar e complementar ainda mais os seus conhecimentos do instrumento e seu funcionamento.

Também com os seus alunos desenvolveu uma relação que ultrapassava o limite da aula da classe de órgão para se complementar com um teor mais pessoal e de profunda amizade, onde se destacam as relações com Rui Paiva e Ana Paula Mendes, e mais tarde João Vaz.

Estabeleceu contactos com personalidades como Ton Koopman e Jordi Savall, quer no foro musical, quer no convívio pessoal, que consistiram sobretudo numa grande reciprocidade de admiração e amizade.

E, sobretudo, para além da grande relação de amizade e cumplicidade que desenvolveu com seu pai Manuel da Hora, passando pelas relações com Sibertin-Blanc e principalmente com Santiago Kastner e José Luís González Uriol, construiu ao longo dos anos uma relação com Manuel Morais e Rui Vieira Nery que viria também a constituir-se como uma pedra basilar para a sua constante crença nos seus ideais como músico, pedagogo e divulgador.

Acerca desta questão Rui Vieira Nery testemunha:

...Criámos ao longo dos anos uma cumplicidade que nos fazia partilhar automaticamente todos os nossos projectos musicais (para não falar já da esfera estritamente pessoal), mesmo com plena consciência e respeito da autonomia essencial de cada um. Nesse sentido, como já disse, influenciámo-nos todos uns aos outros, e muito. Julgo que nenhum de nós teria feito aquilo que fez profissionalmente na Música Antiga, da maneira como o fez, sem esta interacção entre todos, e por isso admito que a grande experiência musical do Manuel e a minha formação musicológica, por exemplo, tenham tido igualmente algum peso na definição do perfil artístico do Joaquim, e suponho que o triângulo terá funcionado da mesma maneira a partir de qualquer dos seus ângulos. Ouvi muitas vezes o Joaquim conversar com Manuel sobre semelhanças e diferenças entre os problemas de dedilhação e ornamentação na tecla e nas cordas dedilhadas, por exemplo, e conversámos nós próprios muito sobre a estética

do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco na Música e na Cultura, em geral, ou sobre os tratados de Teoria musical. Quero crer que todas estas conversas, em geografia variável, ora a três ora dois a dois, nos foram marcando a todos, e portanto também ao Joaquim como intérprete e pedagogo. [...] Aprendi com ele muito no campo da Música Antiga, desde o meu primeiro contacto com a discografia então ainda relativamente recente de grandes intérpretes como Leonhardt ou Harnoncourt ao conhecimento do repertório ibérico para tecla ou às múltiplas questões da interpretação desse repertório, em aspectos como a articulação, a ornamentação, a inégalité ou a dedilhação. Mas sobretudo fui contagiado pela sua paixão intensa pela Música Antiga, que era uma coisa que ressaltava dele quer como ouvinte quer como intérprete. Aprendi também muito com o Joaquim no plano da organização de eventos (sobretudo por ocasião das SMAI/SIMA) e da produção discográfica, desde a gravação à escolha de takes e a montagem. Mas sobretudo aprendi muito no plano humano: lições de frontalidade, de lealdade aos amigos, de cumplicidade, de dedicação a uma causa, de gosto pela vida... (Apêndice I.IX).

CAPÍTULO II. O INTÉRPRETE

Uma das actividades em que JSH mais se destacou foi, sem dúvida, na interpretação da Música Antiga ibérica para órgão. Num período em que esta corrente da denominada Música Antiga ainda se encontrava numa fase muito embrionária de aceitação e assimilação em Portugal, JSH foi uma das personalidades que mais contribuiu para o processo de inserção e estabilização dessa corrente. Nesta secção serão analisadas as várias fases e os vários elementos que constituíram JSH como intérprete, bem como o seu estilo interpretativo e o impacto do mesmo no contexto musical em que se desenvolveu.

Começaremos por expor e analisar o processo de formação do intérprete, nas suas várias fases. Após o estudo dos aspectos de formação, dos elementos que serviram de base à estética interpretativa de JSH e às suas escolhas individuais, passaremos à exposição e análise dos aspectos técnicos e estéticos ao nível do repertório, das referências teóricas utilizadas ao longo da sua carreira de intérprete, dando de seguida relevância aos aspectos de dedilhação, articulação, ornamentação e registação. Outro elemento a analisar será o intérprete no contexto musical em que se desenvolveu, quer ao nível das suas concepções musicais e ideais sonoros, quer ao nível do impacto no contexto em que se encontra inserido.

II.1. Formação

Na raiz dos conhecimentos musicais de JSH encontram-se os elementos que apreendeu de seu pai, Manuel da Hora, e que viria a constituir a base do seu mais confortável âmbito musical, aspectos esses que estiveram sempre patentes no seu gosto. Estes aspectos prendem-se sobretudo com a música dos séculos XVI, XVII e XVIII que, apesar do pouco aprofundado conhecimento que obteve destes períodos numa fase inicial da sua formação, viriam mais tarde a ser retomados com os ensinamentos de Antoine Sibertin-Blanc, Santiago Kastner e Kamiel d'Hoogue, período esse em que JSH comprovaria ser essa a sua esfera musical de eleição.

No entanto, todos os outros aspectos da sua formação tiveram, também, uma função importante na constituição do intérprete. O facto de ter tomado contacto com

diferentes géneros musicais, desde a música ligeira, à música para piano e órgão, até à Música Antiga, permitiram-lhe desenvolver-se como um intérprete bastante versátil.

Ao longo da sua formação, JSH aliou e extraiu de todos estes ambientes um conjunto de ferramentas que se encontram patentes no seu estilo interpretativo em toda a sua carreira de organista. Neste aspecto devem ser destacadas a sua forte noção de espectáculo e dos tempos e momentos do mesmo, uma grande capacidade de improvisação (capaz de, como por diversas vezes aconteceu em concerto, improvisar obras segundo determinadas correntes musicais que pareciam perfeitas composições da época ou de determinado compositor), um grande rigor na execução de todos os elementos interpretativos, um forte conhecimento do funcionamento do seu instrumento e uma grande capacidade de colocar todas as ferramentas teóricas e técnicas em função do ideal sonoro e musical que pretendia.

Todos os elementos acima referidos são muito importantes para a sua constituição como intérprete possuidor de tais características, mas não podemos nunca descuidar a sua própria intuição (sempre muito salientada por colegas e alunos).

II.1.1. Formação inicial com o Pai

O primeiro contacto que JSH teve com o domínio da música foi na própria casa onde nasceu, não apenas como autodidacta, mas sobretudo através da formação informal que recebeu de seu pai.

A influência de Manuel da Hora na aprendizagem do filho foi predominante, salientando-se desde logo dois factores: o ensino das noções básicas para tocar um instrumento de tecla (ensinando ao piano, harmónio e acordeão); e, como reflexo dos ensinamentos que o filho ia assimilando, colocando JSH a acompanhar os coros que regia, nomeadamente nos momentos que diziam respeito às missas locais ou concertos no orfeão local. Também neste período ainda jovem de JSH, Manuel da Hora tratava de garantir que o filho se poderia “apresentar” a tocar acordeão ou piano nos bailes e festividades locais.

Foi também nesta fase que obtive, através de seu pai, contacto com alguns livros de história da música e compêndios de formação musical que lhe terão servido de auxílio para a compreensão dos fundamentos musicais históricos e técnicos. Entre estes elementos bibliográficos destacam-se o *Dicionário de Música Ilustrado* (1954-58) de

Lopes Graça e Tomás Borba e o livro *Nós e a Música*, tradução e revisão científica de Luís Freitas Branco do original *Du und die Musik: eine Einf. Fur alle Musikfreunde* (1956), de Friedrich Herzfeld, que é nada mais nada menos que uma história da música ocidental generalista.

Outro factor importante diz respeito ao facto de Manuel da Hora encomendar regularmente partituras às casas Sasseti & C. (Lisboa), G. Ricordi & C. (Milão) e Éditions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale de Musique (Paris). Estas partituras compreendem principalmente um vasto conjunto de repertório polifónico religioso coral, mas também uma quantidade considerável de música para piano.

A razão para esse facto pode prender-se com três questões: Seria a pedido de seu filho? Seria como uma obrigação do programa do Conservatório do Porto (onde JSH viria a ingressar entretanto)? Ou, seria por vontade própria, para o seu filho aprender? As datas de aquisição dessas mesmas partituras correspondem aos anos entre 1956 e 1959, altura esse em que JSH já se encontrava a estudar piano no Conservatório de Música do Porto, e após questionar a tia e irmã de JSH (ou seja, os restantes dois membros da família à época) podemos concluir que as três situações coexistiam. Assim sendo, para além das obrigações programáticas do Conservatório de Música do Porto, pai e filho procuravam adquirir partituras pelas quais tinham interesse, discuti-las e tocá-las a par ou em missas e recitais corais, nos quais JSH por vezes acompanhava ao órgão ou piano enquanto o pai dirigia os coros.

Todos estes factores acima descritos e o contexto em que foram desenvolvidos, bem como os resultados que produziram no futuro, demonstram que o papel pedagógico de Manuel da Hora teve um impacto fundamental no desenvolvimento da carreira de JSH e nas suas escolhas ao longo do seu percurso de formação como intérprete.

Após alguns anos a transmitir ensinamentos musicais ao filho, Manuel da Hora compreendeu que este poderia voar mais alto do que ser apenas mais uma criança que tocava nos acontecimentos musicais locais, e tratou então de o inscrever no Conservatório de Música do Porto.

II.1.2. Conservatório de Música do Porto

Em 1953 JSH começa a ter aulas de piano e solfejo no Conservatório de Música do Porto. Manteve-se até 1960 como aluno do conservatório portuense, onde teve aquele que era o ensino padrão para o instrumento na época, tendo por base sobretudo peças para piano de Beethoven, Schubert, entre outros compositores do século XIX.

Apesar do talento ser inequívoco a vontade de aprofundar os conhecimentos na música erudita para piano não era muita, ora pelo facto deste repertório não ser o mais apetecível aos seus gostos musicais, ora, e sobretudo, pela adrenalina jovial do mesmo, que na altura aproveitava sobretudo os ensinamentos que tinha tido do pai e no Conservatório para produzir frutos ao nível da música ligeira. Na verdade, neste período, JSH encontra-se numa fase em que, após ter assimilado por parte de seu pai a música litúrgica, que não abrangia apenas repertório religioso do século XIX e XX, mas também Barroco e anterior, centrou as suas atenções musicais nos hits do jazz, bossa nova e outra música ligeira predominante na época. Assim, o ensino do Conservatório, para além do aprofundamento dos conhecimentos de piano e formação musical, serviu sobretudo como um veículo de formação e conhecimento que permitiu a JSH espalhar-se na música ligeira, formando então diversos grupos onde tocava em festas e bailes por todo o grande Porto.

Não devemos descurar a importância que a inserção no meio da música ligeira teve na formação de JSH como intérprete, nomeadamente se tivermos em conta a influência que a prática desse tipo de música exerceu como componente para o seu grande poder improvisatório e noção de espectáculo que sempre foram atributos ímpares ao longo da sua carreira. A este respeito encontramos consenso entre as nossas e as palavras de João Vaz, o qual lembra que «JSH aliava um conhecimento da prática interpretativa histórica a uma espontaneidade e um cunho pessoal a que certamente não era alheio o seu contacto com a música ligeira» (Apêndice I.V).

II.1.3. Antoine Sibertin-Blanc

A formação que JSH teve desde 1966 até 1971 com Antoine Sibertin-Blanc no Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa (actual Instituto Gregoriano) assentou sobretudo naqueles que eram os padrões do ensino da música clássica para órgão em Portugal nesse período. Quer no Instituto Gregoriano quer no Conservatório Nacional

os alunos faziam a sua formação com grande incidência no repertório de Bach e seus contemporâneos e dos mestres franceses, com destaque para Couperin.

Apesar de JSH já ter tido contacto regular com o órgão ao longo das suas primeiras incursões no mundo musical através do acompanhamento dos coros que seu pai regia (e pontualmente outros coros para os quais o seu acompanhamento era solicitado), só com Sibertin-Blanc é que obteve um contacto e formação “sério” com o instrumento e os seus fundamentos. Assim, ao longo dos estudos com Sibertin-Blanc JSH apreendeu os elementos interpretativos da música para órgão do período barroco europeu e alguma do século XIX (principalmente alemã e francesa), sem tomar ainda contacto sistemático e profundo com a música dos períodos anteriores a Bach. Com Antoine Sibertin-Blanc, JSH desenvolveu sobretudo os elementos técnicos da interpretação para órgão e tomou contacto com um cânone de repertório organístico que lhe permitiram assimilar de forma sólida os conceitos técnicos e gerais da interpretação organística.

Desde muito cedo, JSH tornou-se o aluno de eleição de Sibertin-Blanc, muito elogiado pelo seu professor que não hesitou em colocar o seu discípulo a tocar a seu lado no concerto da inauguração dos dois órgãos restaurados da Sé do Porto em 1971 (como já havíamos referido na secção biográfica deste trabalho).

No entanto, e apesar de algumas incursões em repertório mais antigo e ibérico, só com Santiago Kastner é que JSH obteve um conhecimento aprofundado da interpretação de Música Antiga para tecla e dos tratados teóricos e estilos interpretativos desses períodos.

II.1.4. Macário Santiago Kastner

A relação que ao longo dos anos JSH desenvolveu com Santiago Kastner não pode ser descurada neste trabalho. Muito pelo contrário, essa mesma relação constitui uma das bases mais importantes para o estudo de JSH quer como intérprete quer como pedagogo.

«A influência do ensino do Prof. Kastner no Joaquim foi enorme, começando logo pela descoberta do repertório da Música Antiga ibérica para tecla» (Apêndice I.IX).

Como considera Rui Vieira Nery na citação exposta acima, a influência que Santiago Kastner teve em JSH é muito evidente, quer pelo contacto constante que os mesmos estabeleceram a nível privado, quer na relação aluno-mentor. Os textos de Kastner foram muito utilizados por JSH (quer como base para as suas abordagens do repertório que tocava, quer como para fornecer uma base teórica aos seus alunos), e muita informação foi pelos dois discutida ao longo dos anos. Foi com Santiago Kastner que JSH teve o primeiro contacto concreto, quer com o repertório da Música Antiga ibérica para tecla, quer com as fontes teóricas históricas para a interpretação da Música Antiga em geral. A aprendizagem com Santiago Kastner foi sobretudo importante para JSH em três aspectos fundamentais, sendo eles: a descoberta de uma nova realidade teórica, o contacto com novos métodos e estéticas interpretativas e o conhecimento e contacto com o novo contexto da Música Antiga em emergência nesse período em toda a Europa.

Para além de ter tomado contacto e conhecimento com a Música Antiga europeia, foi sobretudo a música ibérica que fascinou JSH, e foi através dos tratados teóricos que Santiago Kastner introduzia nos seus ensinamentos, nas aulas do *Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga* no Conservatório Nacional de Lisboa, que JSH desenvolveu as suas próprias opções e ideais interpretativos no âmbito teórico. Esses tratados contemplavam sobretudo os trabalhos teóricos ibéricos dos séculos XVI e XVII com relevo para a *Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a três, y a quatro vozes, y a mas* (1565) de Tomás Santa Maria, a *Facultad Organica* (1626) de Francisco Correa de Araúxo, o *Trattado de Glosas sobre clausulas y otros géneros de punctos en la musica de violones* (1553) de Diego Ortiz e a *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo. Como elemento complementar para a música de tecla ibérica, Santiago Kastner recorria também aos prefácios e introduções das edições originais de obras de António de Cabezón e Manuel Rodrigues Coelho. Fazia também uso dos tratados de tablatura para vihuela do século XVI, nomeadamente os de Alonso de Mudarra, Milán, Narváez, Venegas de Henestrosa e Pablo Nassarre, entre outros.

Apesar do curso de interpretação que Santiago Kastner leccionava se destinar a instrumentos de tecla, o mestre não descurava a utilização dos tratados de vihuela, principalmente o de Diego Ortiz como elemento teórico importante no que se refere ao uso da ornamentação e da glosa. Aliás, o uso desse e outros elementos interpretativos

para a abordagem do repertório de Música Antiga era transversal a todos os instrumentos e essa seria uma prática que Santiago Kastner desenvolvia nas suas aulas, até pelo facto de que às mesmas não compareciam apenas instrumentistas de tecla mas também intérpretes de outros instrumentos e estudantes de teoria musical e história da música.

Também o trabalho árduo de investigação do mestre Kastner ao longo dos anos terá constituído uma fonte importante de informação, sendo os seus trabalhos monográficos também introduzidos nas suas aulas, constituindo uma fonte muito valorizada e utilizada pelos alunos, sendo JSH um exemplo disso.

Ao nível europeu, os tratados que Santiago Kastner utilizava contemplavam o *Il Transilvano* (1593) de Girolamo Diruta, *L'Art de toucher le clavecin* (1716) de François Couperin, o *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753) de Carl Philipp Emanuel Bach, e a *Klavier-Schule* (1789) de Daniel Gottlob Türk, além do tratado de flauta, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), de Johann Joachim Quantz e do *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) de Leopold Mozart.

Para além de todos estes elementos teóricos com os quais JSH contactou e que foram discutidos ao longo da sua aprendizagem com Santiago Kastner, nessas mesmas aulas tomavam também lugar momentos de interpretação de obras, momentos esses propícios a “testar” essas mesmas premissas teóricas.

Foi neste contexto que JSH desenvolveu o seu primeiro contacto com o universo da Música Antiga, principalmente ibérica, de uma forma aprofundada, centrando de imediato as suas atenções no estudo desse domínio e assumindo-se como um “discípulo” de Santiago Kastner, assimilando a informação que este transmitiu através dos seus ensinamentos e das discussões entre ambos, constituindo-se assim como um intérprete que viria então a consolidar a sua formação através da aprendizagem que obteve com Kamiel d’Hooghe, em Bruxelas, em 1970.

II.1.5. Kamiel d’Hooghe, Bélgica

Com as bases técnicas que apreendeu com Sibertin-Blanc aliadas aos ensinamentos que obteve de Santiago Kastner, JSH assimilou um conjunto de

ferramentas sólidas que lhe permitiram mergulhar de uma forma segura no mundo da Música Antiga para tecla.

Carece-nos uma quantidade abundante de informação específica sobre a formação que JSH obteve durante os meses que foi aluno de Kamiel d’Hooghe, de forma que as informações que aqui expomos são fruto dos questionários efectuados, nomeadamente a Rui Vieira Nery.

Em Bruxelas, JSH pode aprofundar e especializar os seus conhecimentos de interpretação de Música Antiga para tecla através da sua aprendizagem com Kamiel d’Hooghe, principalmente ao nível das metodologias de interpretação e estética sonora com base em instrumentos históricos. Assim, esta aprendizagem terá constituído um aprofundamento dos elementos que apreendeu dos ensinamentos com Santiago Kastner e dos seus próprios ideais [de JSH], através de uma formação especializada e sólida que constituiu o lapidar do caminho que JSH foi delineando ao longo da sua formação, que foi ganhando forma com as aulas e relação com Santiago Kastner e que viria, com a aprendizagem com d’Hooghe, a consolidar-se.

Estávamos agora perante um intérprete de Música Antiga para órgão, integrado e identificado numa corrente interpretativa com uma forte vertente histórica, baseada numa formação teórica e prática também ela historicista, constituindo-se assim como o paradoxo daquilo que era o intérprete de órgão ibérico na época, fazendo parte de uma nova corrente de intérpretes que difundiram aquele que era o “novo mundo” da Música Antiga, já impulsionado pelas ideias dos seus mestres.

II.1.6. Influências e relação com os grandes nomes do movimento da Música Antiga ibérica e europeia.

Apesar do contexto em que JSH se desenvolveu como intérprete e os contactos que estabeleceu dentro daquela que se constituía como a corrente interpretativa com a qual se encontrava identificado não constituírem aspectos de formação estrita, pensamos que essas mesmas experiências, sobretudo numa fase inicial da sua carreira, apresentam-se como uma forte influência na formação das escolhas e caminho estético-interpretativo a tomar.

Após os ensinamentos técnicos e metodológicos que adquiriu com Antoine Sibertin-Blanc e o conhecimento aprofundado e especializado em Música Antiga que

obteve com Santiago Kastner e Kamiel d'Hooghe, JSH teve a oportunidade de tomar contacto com outros intérpretes dessa área musical. Para tal, foi predominante a sua participação e organização das Semanas de Música Antiga Ibérica e Semanas Internacionais de Música Antiga (entre 1978 e 1986), através das quais estabeleceu contactos com intérpretes de renome internacional, tais como Ton Koopman, Jordi Savall, René Jacobs, entre outros. Para além desses contactos, estes cursos foram também uma oportunidade para se dar continuidade aos trabalhos em conjunto com Manuel Morais, Rui Vieira Nery, bem como outros colegas que também frequentaram do *Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga* e que viriam a participar também nestes eventos, tais como José Luís Uriol e Maria Ester Sala.

Este contexto foi propício à troca de influências entre todas estas personalidades, alimentando assim uma corrente interpretativa de fundamentação histórica da Música Antiga com base em instrumentos e técnicas de execução originais muito centrado nos padrões que se praticavam na Europa, nomeadamente por Gustav Leonhardt e Nikolaus Harnoncourt. Esta geração viria, aliás, a herdar nos anos que se seguiram, principalmente nos casos de Jordi Savall, Ton Koopman e René Jacobs, os mesmos patamares de destaque dos dois mestres europeus que lhes serviram de modelo.

Como Rui Vieira Nery descreve:

É óbvio que o Prof. Kastner teve um papel de “pai fundador” desta área em Portugal e em Espanha, e que tanto o Joaquim como o Manuel, o José Luís González Uriol e eu nos assumimos claramente como seus discípulos, apesar das divergências que deles tivemos à medida que fomos amadurecendo. O Leonhardt foi uma espécie de “pai espiritual” remoto, o Mestre venerado (e no caso do José Luís seu professor em Amesterdão) [...] O Jordi Savall e o Ton Koopman foram para todos nós e particularmente para o Joaquim modelos e referências fundamentais pelo exemplo da sua postura estética e interpretativa. Há por isso aqui uma rede informal de trocas e de partilha de ideias e de princípio no seio de um mesmo “movimento”, no sentido mais lato do termo (Apêndice I.IX).

Na verdade, se tomarmos em atenção algumas peças interpretadas, até mesmo em diferentes instrumentos, por diferentes intérpretes que constam do grupo acima referido, podemos encontrar muitas semelhanças na sua estética interpretativa e até mesmo nos aspectos de ornamentação utilizados e na articulação, fruto de um estilo interpretativo assimilado e difundido por todos esses intérpretes.

A título de exemplo para esse efeito podemos tomar em atenção a interpretação de Jordi Savall das “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción”, de Correa de Araúxo, presentes no álbum *Ostinato* (2001)²¹, uma gravação mais recente do que as que foram feitas por JSH²² e que, mesmo num instrumento distinto, compreende um grande leque de semelhanças, nomeadamente ao nível da ornamentação utilizada ao longo de toda a peça, bem como ao nível do uso da “glosa” adicional em determinadas passagens da canção já glosada.

Outro exemplo podemos encontrar ao abordarmos a gravação de um recente álbum do organista Ton Koopman, denominado *Batalha: Iberian Organ Music*²³, disco esse lançado em 2009 e dedicado à música ibérica para órgão e onde podemos encontrar interpretações de peças das quais também existem registos (como é o caso da Batalha do 6º tom de Pedro de Araújo, entre outras) por parte de JSH e onde é notória, sem qualquer dúvida, a influência das interpretações deste último na abordagem que Ton Koopman faz dessas obras, nomeadamente ao nível da registação praticada nas diferentes secções, bem como no tipo de ornamentação utilizada. Este aspecto não só demonstra os laços de influência e troca recíproca de informação que existiu e já mencionamos acima, mas também revela que ainda hoje esse aspecto se verifica, sendo ainda alvo de atenção e modelo as interpretações de JSH.

Resumindo, após uma fase embrionária da sua formação, onde JSH assimila os fundamentos musicais através da aprendizagem com seu pai, Manuel da Hora, e através da sua frequência do Conservatório do Porto, desenvolve paralelamente uma intensa actividade de teclista no âmbito da música ligeira. Posteriormente, adquire um contacto mais aprofundado com o órgão e os seus fundamentos técnicos através da aprendizagem com Sibertin-Blanc, que para além desses ensinamentos confere ao seu aluno uma maior disciplina e método como estudante e intérprete do instrumento.

Com todas estas experiências conjugadas, JSH começa então a definir o caminho que pretende seguir ao frequentar o *Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga* com Santiago Kastner no Conservatório Nacional de Lisboa. E, uma vez de volta ao repertório da Música Antiga (o qual terá abordado com

²¹ *Ostinato*, Hespèrion XXI (Dir. Jordi Savall), Alia Vox, 2002, B00005QST4. CD.

²² BMR.94 e IM.02.

²³ *Batalha: Iberian Organ Music*, Ton Koopman, Challenge Records, 2009, CHL 72320. CD.

o pai de uma forma muito superficial nos primeiros anos da sua aprendizagem musical), assimila todas as ferramentas teóricas e práticas que lhe permitiram definir-se como um intérprete de destaque, valendo de seguida a sua formação com Kamiel d'Hooghe, através da qual viria a aprofundar o seu conhecimento da Música Antiga e da sua interpretação histórica assente em instrumentos históricos.

Finalizando todo esse processo de formação do intérprete encontra-se, a partir de meados da década de 70 do século passado, a constante troca de influências e de contactos com os grandes nomes da Música Antiga europeia e ibérica, resultando assim num intérprete com um ideal estético e interpretativo consumado que viria a definir-se como um músico de relevo dentro dessa mesma corrente da Música Antiga ibérica e europeia com a qual se identificou.

II.2. Repertório

Para analisarmos o repertório tocado por JSH ao longo da sua carreira, utilizamos as seguintes ferramentas: recolha dos programas de concerto disponíveis e indexação dos mesmos (Apêndice III), assim como a recolha de informação com base nos questionários elaborados e entrevistas sobre o repertório tocado por JSH e sobre a forma como estruturava os seus concertos.

O confronto destes dois géneros de fontes permitem-nos definir de forma coerente e fiável como JSH estruturou os conteúdos de repertório ao longo de toda a sua carreira de intérprete, bem como a relação entre o repertório de concerto em determinada fase da carreira e as gravações feitas nos diferentes períodos.

Tendo em conta que o interesse de JSH se orientava sobretudo para a interpretação da música dos séculos XVI, XVII e XVIII, iremos analisar o repertório que diz respeito a esses mesmos períodos. Apesar de sabermos através de informação oral de alunos e colegas que por raras vezes tocou alguma música para órgão do século XIX (fruto da sua aprendizagem com Sibertin-Blanc), não iremos atentar a esse período, quer pelo facto de não termos informação desse repertório em programas de concerto, quer pela sua raríssima utilização.

A tabela de programas em apêndice está estruturada por cotas, datas, locais, programa do concerto e, quando existe essa informação, evento em que se encontrava integrado o concerto em causa. Encontramos também alguns concertos sem ano

explícito. No entanto, se analisarmos o seu conteúdo podemos estabelecer um período mais estrito para a sua realização.

Tomando em atenção essa mesma tabela de programas de concertos (Apêndice III), podemos constatar rapidamente que, na sua maior parte, e ao longo de toda a carreira, JSH estruturava os seus concertos em secções, as quais eram divididas tendo em conta a origem nacional do repertório. Assim, faz uma distinção entre, por um lado, Música Ibérica e Italiana (juntando em alguns casos a Música Italiana ao grupo da Música Ibérica), e, por outro, Música Alemã, Francesa e Inglesa, distinção essa que utiliza para estruturar os concertos ao longo de toda a carreira. Esta estruturação dos programas em “Música Ibérica e Italiana” e “Música Alemã, Inglesa e Francesa” encontra a sua explicação em diversos aspectos. Antes de mais, se tomarmos em atenção o tipo de órgãos na Itália e Península Ibérica para os quais o repertório do período em questão era composto, deparamo-nos com instrumentos de tamanhos reduzidos, que apresentavam características muito parecidas nos dois espaços territoriais. Como consequência dessa relação a música italiana funciona na perfeição quando tocada em instrumentos ibéricos. Outro aspecto de relação prende-se com o estilo das composições ao nível da liberdade interpretativa, da ornamentação e fraseado, os quais se apresentam com maior abundância em Itália e na Península Ibérica. E, apesar dos tipos de peças italianas e ibéricas não coincidirem totalmente, podemos encontrar parecenças entre as características da Tocata italiana e a Batalha ibérica, e o mesmo acontece com a postura por parte dos tratadistas de ambos os espaços geográficos.

Por outro lado, ao contrário da música italiana e ibérica, as músicas francesa, inglesa e alemã permitem uma menor liberdade, nomeadamente para o uso da *glosa*, bem como apresentam uma menor liberdade rítmica, de articulação, como até de registação.

Apesar dessa estruturação-tipo por parte de JSH, iremos de seguida analisar o repertório tocado ao longo da carreira fazendo uma distinção diferente, ou seja, distinguindo a música ibérica da do resto da Europa. Iremos, então, dar maior destaque à música ibérica, por dois motivos, sendo eles o facto de ter tocado maior quantidade desta em relação à música do resto da Europa, e, também, visto ser esse o repertório que sempre procurou divulgar e que se encontra gravado nos seus álbuns.

II.2.1 Música Antiga Ibérica

Se tomarmos em atenção os programas de concerto (Apêndice III) constatamos que os primeiros concertos de JSH (1970-1974) ainda não são a solo, não existindo uma escolha individual do repertório. Denota-se, no entanto, algum repertório que é de escolha pessoal para os momentos a solo, aparecendo algumas dessas peças mais vezes em anos seguintes. Esta fase constitui, sem dúvida, a fase de iniciação de JSH no meio concertista nacional, onde ainda não tinha grandes oportunidades de se apresentar a solo, correspondendo também a um período que compreende a sua ida para a Bélgica e algumas viagens para fora do país (nomeadamente França, Viena e Budapeste) para tratar de questões relacionadas com o seu trabalho na Valentim de Carvalho, bem como para frequentar (principalmente em Paris) pequenos cursos como complemento essas mesmas funções.

Em 1975 faz a sua primeira gravação para a EMI, *Lusitana Música*, em Évora, no órgão da Sé Catedral (LM.E.75). Algumas das peças tocadas em concerto entre 1973 e 1975 constam dessa gravação, como é o caso do 2º tento do 2º tom de Manuel Rodrigues Coelho, que é escolha frequente entre 1973 e 1977. O primeiro concerto de que há registo após essa gravação é de 8 de Maio de 1976, em Coimbra, na Capela da Universidade. O programa deste concerto continha na sua parte dedicada à música ibérica muitas das peças gravadas no disco de 1975.

Posteriormente, grava os álbuns de 1981 (LM.O.81), 1985 (LM.P.85), 1994 (BMR.94) e o concerto do mesmo ano (IM.02), em que uma parte considerável das obras presentes nas quatro gravações já são tocadas em concertos desde 1976. Entre esse repertório destacam-se com mais ênfase as seguintes peças (por ordem de aparecimento em programas e com referência às gravações onde estão presentes): “Registo alto do 4º tom”, de Frei Olague (LM.P.85); “Tento de 4º tom por G solreut”, de Estácio Lacerna (LM.P.85); “3 (ou 4, consoante o concerto) peças para clarins”, de compositor anónimo (BMR.94 e IM.02); “Batalha do 6º tom”, de Joseph Torrelhas (BMR.94); “Obra de 1º tono de mano derecha”, de P. San Lorenzo (LM.O.81); “Médio registo de bajo de 1er tono”, de Sebastião de Heredia (LM.P.85 e BMR.94); “Batalha do 5º tom”, de Diogo de Conceição (LM.O.81, BMR.94 e IM.02); “Obra de lleno”, de Antonio Brocarte (LM.P.85 e IM.02); “Medio registo de 2 triples de 7º tono”, de

Antonio Brocarte (LM.P.85); “Tiento de falsas do 6º tono”, de Sebastião Heredia (LM.P.85).

A partir de 1984 JSH insere as “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción” de Francisco Correa Araúxo, que desde essa altura vão passar a constar de forma regular dos programas de concerto, apenas guardadas em registo sonoro em 1994 nas duas gravações do mesmo ano.

Só em Abril de 1988 temos registo nos programas de concerto da “Batalha do 6º tom” de Pedro Araújo, peça muito importante para JSH, alvo das mais vistosas interpretações. A partir de 1989 esta obra torna-se constante nos programas, vindo a ser também inserida em 1994 nos dois álbuns gravados.

As duas peças acima referidas, as “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción” de Correa Araúxo e a “Batalha do 6º tom” de Araújo, são as mais utilizadas a partir dos períodos em que aparecem.

A “Batalha do 6º tom” de Correia Braga surge mais recentemente, num programa de 1993, e a partir daí mantém-se regular nos concertos, acontecendo o mesmo processo com o “Tiento de falsas” de Juan Cabanilles.

Algumas obras já são tocadas antes de serem gravadas com uma diferença de 5 a 8 anos para as gravações. No entanto, o repertório ibérico de uma forma geral vai-se modificando em períodos paralelos ao das gravações e seus conteúdos.

Reportando-nos agora ao repertório não gravado por JSH, destacam-se pela sua maior utilização em programas de concerto as seguintes obras: “Tiento do 5º tom”, de Antonio Cabezón (entre 1972 e 1977); diversas sonatas de Carlos Seixas (principalmente entre 1973 e 1978); “Tiento de Falsas”, de José Elias (entre 1993 e 1994).

Ao longo de toda a sua carreira concertista JSH faz uma utilização das obras de A. Carreira que é de realçar, algo que não se verifica com a mesma intensidade no repertório das suas gravações, nomeadamente das duas últimas. No entanto, sabemos que nos últimos tempos de vida JSH tinha em posse um conjunto de obras de Carreira que poderiam constituir a base de uma possível gravação, algo que não veio a suceder.

Outro aspecto a salientar diz respeito à preocupação de JSH na divulgação do repertório ibérico, principalmente em concertos no estrangeiro. Essa preocupação é

evidente e está registada na correspondência deste aquando de convites para concerto e solicitação de programa por parte da entidade organizadora. Na grande maioria das cartas que enviou a responder à solicitação de programa para concerto no estrangeiro, JSH vinca sempre a escolha de «um programa assente em música portuguesa e ibérica, ou com música com semelhanças», esperando que «a música ibérica seja bem-vinda»²⁴ por parte da organização. Aliás, se tomarmos em atenção os programas de concerto para *performances* no estrangeiro apercebemo-nos facilmente de uma maior percentagem de música ibérica em detrimento da habitual divisão do concerto em duas partes distintas feita para os seus concertos em solo ibérico. Dois exemplos desta prática são os programas dos concertos de 1991 em Bruxelas (Apêndice III, PROG.49) e 1992 em Bourges e Maastricht (Apêndice III, PROG.53) onde há uma redução do repertório não ibérico e uma maior quantidade de obras de origem ibérica.

II.2.2. Música Antiga Europeia

Fazendo uma análise da Música Antiga europeia para órgão tocada por JSH ao longo da sua carreira será importante notar a preponderância atribuída a compositores italianos, bem como a sua junção aos ibéricos.

Ao analisarmos os programas de concerto, destaca-se pela sua regular utilização ao longo de toda a carreira (1970-1994) obras dos seguintes compositores estrangeiros:

1. Na música italiana - Girolamo Frescobaldi (com grande predominância para a “Tocata V” e a famosa “Tocata per l’elevazione”, entre outras obras), Pasquini (nomeadamente nos primeiros anos de carreira a “aria con variationi”, a “Partita sobre la aria della folia d’Espagna” e mais tardiamente o “Pastoral”), Antonio Valente (principalmente o “Ballo della intorcia”, muito utilizado na década de 70), também algumas peças de Monteverdi, Giovanni Gabrieli e Antonio Vivaldi, mas estas de uma forma geral inseridas em concertos em conjunto com outros intérpretes.

2. Na música francesa – Grande predominância da família Couperin, especialmente François Couperin e partes da suas “Messe des Paroisses” e “Messe pour les Couvents” (ao longo de toda a carreira uma presença regular), também em destaque

²⁴ Espólio Hora, CRT.ENV.12: 21/05/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Jean Wolfs (Maastricht, Holand).

a “Tocata Prima” de Muffat, peças do “Livre d’Orgue” de Pierre du Mâge, algumas peças de Gaspar Corrette e também da “Messe pour Orgue” de N. De Grigny.

3. Na música alemã - Muitas interpretações de corais, nomeadamente de J. S. Bach, J. Pachelbel e D. Buxtehude e J. G. Walther (com menor utilização em relação aos anteriores). Verifica-se também uma utilização regular das “Tocata V” e “Fantasia VI” de Froberger e da “Fuga em Ré menor” e “Tocata e Fuga em Si bemol Maior” de Pachelbel.

4. Na música inglesa – Destaque para Henry Purcell e a constante presença do seu “Trumpet Voluntary” e da “Sonata em Ré Maior”, principalmente no período inicial da carreira em concertos com órgão e trompete, mas também a aparecer em alguns concertos a solo nos anos seguintes.

II.3. Referências Teóricas

Iremos agora focar-nos nas bases teóricas utilizadas por JSH como intérprete e na forma de utilização das mesmas nas diversas vertentes da interpretação para órgão, de modo a de seguida virarmos a nossa atenção para os aspectos de dedilhação, articulação, ornamentação e registação. Esta secção não visa fazer uma análise estrita do conteúdo das fontes teóricas utilizadas, e muito menos da forma como as mesmas devem ser apreendidas. Tem, por outro lado, o objectivo de analisar a forma como essas mesmas fontes terão sido assimiladas por JSH no desenvolvimento do seu estilo interpretativo.

Grande parte das fontes teóricas que JSH utilizava como base para o seu estilo interpretativo correspondem às mesmas fontes com que teve contacto durante a sua aprendizagem com Santiago Kastner, bem como outros elementos teóricos que lhe foram dados a conhecer pelo mesmo mestre já num período seguinte aos tempos de estudante. Outros elementos teóricos foram pontualmente discutidos de forma recorrente entre JSH, Rui Vieira Nery e Manuel Morais, como consequência dos trabalhos de investigação que Rui Vieira Nery foi desenvolvendo e também como fruto do trabalho prático de Manuel Morais e do próprio JSH.

Além dos tratados que já foram mencionados e introduzidos nas aulas com Santiago Kastner (principalmente a *Arte de Tañer Fantasia...* de Tomás Santa Maria e a *Facultad Organica* (Prefácio) de Correa de Araúxo, bem como a *Declaración de*

instrumentos musicales (1555) de Juan Bermudo e o *Trattado de Glosas...*(1553) de Ortiz, no que diz respeito à música ibérica), JSH utilizava recorrentemente como fonte teórica, entre outros, os artigos sobre interpretação de música ibérica para tecla escritos por Santiago Kastner e introduzidos no *Anuario Musical* de 1976 – apesar da postura evidenciada pelo mestre inglês nessa fase da sua carreira ser já um pouco distanciada, em alguns aspectos, da corrente interpretativa baseada em premissas e recriação histórica com a qual JSH se identificava, este último utilizou uma quantidade considerável de informação destes artigos, quer como complemento ao seu estudo interpretativo, quer mais tarde como fonte para fins pedagógicos. Também os estudos científicos desenvolvidos e publicados por Kastner no período posterior às aulas do curso de interpretação do Conservatório Nacional foram alvo de especial atenção. Outros trabalhos teóricos muito importantes foram *La Ornamentacion en la musica para tecla ibérica del Siglo XVI* de Maria Ester Sala, o artigo de Robert Parkins, *Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music*, publicado no *The Organ Yearbook* de 1980, bem como outras monografias sobre o órgão a título europeu e mais generalista. Entre essas fontes destacam-se as seguintes: *Playing the Harpsichord* (1971), de Howard Schott, *Organ Technique: An Historical Approach* (1980), de Sandra Soderhind, e os trabalhos de Hugo Riemann publicados pela Editorial Labor intitulados *Fraseso Musical* (1928) e *Manual del Organista* (1929), fontes essas com as quais tomou contacto na fase final da sua formação, entre os ensinamentos com Kastner e Kamiel d’Hooghe.

Também será importante destacar aqui a atenção especial dada aos documentos que contemplam o memorial do projecto de “Fray Antonio Llorens para la Catedral de Lleida” (1624) (que contém todas combinações de registos possíveis segundo o organeiro espanhol) e as recomendações de Diego del Castillo sobre os tipos de combinações de registação a praticar nos órgãos da basílica do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial, do qual este fora organista no final do século XVI. Estes documentos que Montserrat Torrent transcreveu no seu artigo sobre registação intitulado *Registración de la musica de organo de los siglos XVI y XVII* (artigo que consta da edição *Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicologia*, publicado pelo Instituto Fernando el Católico de Zaragoza) que, apesar de não constituírem uma fonte teórica propriamente dita, terão sido utilizadas como uma base importante no domínio do conhecimento histórico das registações que se praticavam nos órgãos espanhóis no final do século XVI

e início do século XVII. Esta fonte terá também servido como um elemento importante para tomar um conhecimento mais profundo com as sonoridades que se praticavam e pretendiam nesses períodos.

Outra fonte muito prezada por JSH, e que terá constituído uma base importante para a sua concepção como intérprete, foi *O Discurso dos Sons* (1988) de Nikolaus Harnoncourt, onde encontrou concordância com certas ideias do autor e as suas, assimilando ainda mais os ideais interpretativos da corrente da Música Antiga com a qual se identificou.

Uma prática importante do seu estudo dos compositores e das obras que tocava, passava pela atenção que prestava à informação dos prefácios e introduções de todos os livros de partitura que utilizava (algo que transmitiu aos alunos ao longo das suas aulas), entre os quais se destacam as obras publicadas pela Fundação Calouste Gulbenkian através da colecção *Portugaliae Musica*, nomeadamente as *Obras Selectas para Órgão do MS 964 da Biblioteca Pública de Braga* (estudo e transcrição de Gerhard Doderer), os estudos e transcrições de Santiago Kastner das obras de Manuel Rodrigues Coelho e Carlos Seixas (*Manuel Rodrigues Coelho, Flores de Música para o instrumento de Tecla e Harpa, Carlos Seixas: 80 Sonatas para Instrumento de Tecla*), bem como *Fr. Roque da Conceição, Livro de Obras para Órgão* (de Klaus Speer), entre muitas outras. Todas estas fontes que acabamos de enunciar destacam essa preocupação se consultarmos os exemplares que foram pertença de JSH, onde é evidente a atenção dada a essa informação introdutória, através de apontamentos e excertos sublinhados, algo também muito visível noutros dois livros de partituras, um deles com obras de António Brocarte, *Teclado Español, Siglo XVII: António Brocarte (1629-1696), 4 Tientos para Organo* (1980, Lothar Siemens Hernandez) e *Tonos de Palácio y Canciones Comunes* (1984, Julián Sagasta).

Outra vertente importante do estudo que JSH fazia do seu instrumento, diz respeito às questões organológicas do mesmo, ocupando-se ao longo da sua carreira de garantir um estudo e conhecimento muito sólido de organaria, sobretudo ibérica. Para tal, além da experiência prática desenvolvida, prestou bastante atenção a algumas fontes teóricas sobre o assunto, entre as quais podemos destacar os artigos de Louis Jambou sobre o órgão ibérico (*El Organo en la Peninsula Iberica*, Separata da Revista de Musicologia de Madrid e *La corneta en secreto aparte y elevado del principal: tanteos y creacion*, Separata das Actas do I Congreso Nacional de Musicologia de Zaragoza,

ambos do ano de 1979), alguns trabalhos de Gerhard Doderer no domínio do estudo da organaria lusitana e um tratado sobre organologia do ano de 1924 denominado *Organologia: Exposición científica y gráfica del organo em todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*, de Alberto Merklin, adquirido em 1978.

A todas estas fontes JSH foi buscar uma contextualização dos diversos fundamentos que as mesmas abrangiam, bem como uma base teórica e histórica complementar que, no entanto, serviu sobretudo para o mesmo utilizar consoante as necessidades, de modo a garantir um desenvolvimento coerente do seu ideal sonoro. Aqui é importante salientar, como de seguida vamos analisar de forma mais específica, que JSH não se prendeu a quaisquer regras teóricas como se de uma verdade absoluta se tratasse, fazendo pelo contrário, um uso de todos os elementos estudados, através da escolha criteriosa daqueles que lhe seriam benéficos utilizar a fim de garantir esse mesmo ideal sonoro. Como salienta o seu antigo aluno Pedro Crisóstomo:

O pressuposto teórico é fundamental. Aliás, como qualquer trabalho artístico que se preze, parte de um corpus documental. No entanto, a partir daí é a singularidade do intérprete que importa. O Hora era de uma intuição rara... (Apêndice I.VII).

É visível ao ouvirmos as gravações, ou para quem aos seus concertos assistiu, muitos elementos que provêm do estudo dessas fontes teóricas, tal como Rui Paiva menciona, «sobretudo no que diz respeito à articulação, ornamentação, desigualdades rítmicas e registação» (Apêndice I.VIII), que demonstram um estudo e assimilação aprofundados sobretudo dos tratados de Tomás Santa Maria e Francisco Correa de Araújo e dos trabalhos de Santiago Kastner, mas é também notória a liberdade que os tratadistas antigos reivindicavam para o intérprete, algo que JSH utilizava de forma exemplar como resultado de uma abordagem muito criativa, mas também rigorosa de todos esses elementos teóricos e técnicos.

II.4. As Partituras

Para o desenvolvimento deste trabalho foram reunidas todas as partituras que foram posse de JSH ainda existentes, nomeadamente no que se refere à música ibérica que é o domínio onde pretendemos centrar todo o trabalho de análise ao seu estilo interpretativo, pelo facto de ter sido neste repertório que mais se destacou e do qual nos deixou registos sonoros. Deste modo, foram reunidas todas as partituras das peças que

constam dos álbuns gravados, apesar de em alguns casos terem sido utilizadas partituras “limpas” pelo facto de não se encontrarem em posse as que JSH utilizou (nomeadamente as “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción” de Correa de Araúxo, a “Batalha de 6º tom” de Correa Braga e as “4 peças para clarins” de compositor anónimo).

Ao abordarmos as partituras utilizadas por JSH, nomeadamente das peças que constam dos seus álbuns, denotamos uma grande preocupação em anotar muitos elementos interpretativos, principalmente no que diz respeito a registação, ornamentação, articulação e dedilhação, apesar de neste último aspecto a quantidade de anotações ser mais reduzida.

Um hábito recorrente, e que se encontra presente em todas as partituras, diz respeito à estruturação das mesmas através de uma divisão por secções, de número quantitativo, diferente consoante o tamanho da obra em questão. Esta divisão, que é um método de uso habitual entre organistas, foi-lhe introduzido aquando da sua aprendizagem com Antoine Sibertin-Blanc e tem como objectivo abordar distintas partes de uma peça de forma aprofundada de modo a permitir uma execução exemplar. Assim, esta metodologia visa uma interpretação com o máximo de rigor do texto musical, de forma a poder trabalhar em pormenor os aspectos de ornamentação, articulação, dedilhação, entre outros exteriores à partitura, tendo em atenção as dificuldades encontradas na obra, de forma a estas serem ultrapassadas. Este método permite também uma maior compreensão da obra, denotando-se que a essas mesmas secções correspondem diferentes momentos, que se enquadram muitas vezes também, pelas suas características, em diferentes tipos de registação.

É precisamente em relação a todos esses elementos exteriores à partitura e à sua utilização por parte de JSH que nos vamos ocupar de seguida.

II.4.1. Dedilhação e Articulação

Apesar de encontrarmos nas partituras utilizadas por JSH uma quantidade considerável de anotações de elementos de articulação, no que se refere à dedilhação, a quantidade é francamente menor. No entanto, ao tomarmos em atenção as referências teóricas utilizadas e os apontamentos que delas constam, podemos ter alguma ideia dos elementos mais considerados por JSH neste aspecto. Entre essas fontes teóricas

destacam-se a *Arte de Fantasia* de Tomás Santa Maria e o artigo sobre interpretação do *Anuário Musical*, de Santiago Kastner (1976). Dos elementos teóricos que eram posse de JSH de que dispomos, estes são os que apresentam um estudo sobre aspectos de dedilhação e que foram alvo da atenção do mesmo. Assim, iremos ocupar-nos agora de analisar a utilização ou não desses elementos por parte de JSH, tendo em conta a sua presença ou não nas anotações de dedilhação das partituras utilizadas por este, de modo a compreender o uso que faz, e como faz, desses aspectos.

No que se refere à articulação, as anotações que se verificam passam por ligaduras e traçados verticais a indicar o destacamento entre notas ou fins de frase. Um exemplo favorável para apresentar será o “Registro alto de 2º tono” de António Brocarte (Apêndice II, Fig. 8), até pelo facto de ser nas peças de Brocarte que encontramos mais anotações destes elementos. No caso da articulação, o que encontramos nas anotações das partituras vai de encontro à articulação que é praticada nas interpretações gravadas, encontrando a nossa análise consenso com o que nos é divulgado através dos questionários. Rui Paiva destaca «a articulação clara e ritmicamente viva, que nunca se sobrepunha às grandes linhas (frases) do discurso musical» (Apêndice I.VIII). Ao analisarmos as gravações constatamos que JSH apresenta em todos os registos fonográficos, paralelos aos diferentes períodos da sua carreira, uma articulação clara e limpa que se identifica, na nossa opinião, inteiramente com o diferente carácter das diferentes obras, moldando esse elemento interpretativo aos diferentes estilos de peça musical e consoante os diferentes instrumentos.

Uma vez que nos iremos ocupar aqui dos aspectos de dedilhação e articulação, os quais como veremos se encontram interligados, será importante introduzir um elemento ao qual JSH deu grande importância e que diz respeito às regras apresentadas por Tomás de Santa Maria (*Arte de tañer fantasia...*, 1565) para “ferir” bem as teclas. Esta informação constituía-se algo que o nosso intérprete considerava como condições práticas de execução a ter em conta, como é visível nos apontamentos sobre a forma de tocar que estabeleceu para introduzir nas suas aulas nas Semanas de Música Antiga Ibérica e Semanas Internacionais de Música Antiga (SMAI e SIMA)²⁵. Assim, passamos a expor as regras que Santa Maria introduz:

²⁵ Espólio Hora, DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

1. Tocar com a polpa dos dedos;
2. Tocar com ímpeto;
3. Tocar ambas as mãos com a mesma força;
4. Não tocar de alto, mas trazer sempre os dedos rentes às teclas;
5. Tocar bem até ao fundo;
6. Não contrair os dedos depois de feridas as teclas.

Estas foram condições muito tidas em conta por JSH, as quais lhe terão permitido sobretudo tomar contacto com a forma de tocar e o estilo que este procurava recriar nas suas interpretações.

Indo mais uma vez de encontro às ideias de Santa Maria, encontramos uma prática constante por parte de JSH daquilo que Santiago Kastner denomina de «quase *non-legato*» (Kastner 1976a, 84), uma ideia expressa por Santa Maria como regra imprescindível para se «tanger com limpeza e distinção de vozes». Essa condição e principal regra consiste em «ao ferir com os dedos nas teclas, sempre o dedo que ferir primeiro se deve levantar antes que o outro fira a nova tecla» (Santa Maria 1565, 39v.).

Como é visível nos apontamentos de JSH este é um ponto de partida muito tido em conta na sua forma de articular. No entanto, como refere Santiago Kastner, Correa de Araújo inclinava as suas preferências para o “legato” (Kastner 1976a, 85). Ao tomarmos em conta as interpretações de JSH podemos constatar que este, apesar de dar grande primazia à condição imposta por Santa Maria, não tomou parte de uma das duas situações como regra incondicional e, pelo contrário, tal como é transversal a todo o seu trabalho interpretativo, faz uma utilização criteriosa de ambas as condições, tendo principalmente em consideração o carácter da obra a interpretar e os momentos da mesma.

Voltemos então ao que à dedilhação se refere, tomando agora em conta os aspectos anotados nos elementos teóricos abordados. Neste caso a quantidade de anotação de dedilhação nas partituras, apesar de não ser muita, é mais abundante nas partituras de repertório ibérico, o que para nós constitui uma mais valia visto ser esse aquele sobre o qual incidimos as nossas atenções.

Para fazermos a análise da forma de utilização da dedilhação por parte de JSH temos de ter em conta as fontes teóricas que o mesmo utilizou para o estudo das técnicas antigas, de forma a de seguida, atentando às anotações em partitura, perceber a utilização ou não desses mesmos elementos. Como já havíamos mencionado, as fontes

teóricas utilizadas por JSH e de sua posse que abordam este assunto limitam-se ao tratado de Santa Maria e ao artigo de Santiago Kastner sobre interpretação, do *Anuario Musical* (1976). No que se refere a este último, encontramos anotações na parte sobre *Digitación y Articulación*²⁶, que demonstram a sua abordagem. Já no tratado de Santa Maria poucas são as anotações, denotando-se no entanto uma grande atenção dada a essa fonte, como iremos analisar de seguida.

Se tomarmos em consideração o artigo de Kastner e o capítulo que o mesmo dedica à dedilhação, encontramos um parágrafo, na página 86, em que este expõe um conjunto de dedilhações para subir e descer oitavas que destaca como:

Uma das “carreras” (escalas) mais ordinárias citadas por Venegas de Henestrosa, T. Santa Maria, H. Cabezón, Correa Araúxo e outros, é para a mão direita,

Para subir: 1234,34,34

Para baixar: 4321,32,32

Para a mão esquerda,

Para baixar: 1234,34,34

Para subir: 4321,21,21 (Kastner 1976a, 86).

Ao tomarmos este parágrafo em atenção no exemplar que foi posse de JSH encontramos um único nome sublinhado neste grupo de teóricos que Kastner enumera, o qual é T. Santa Maria, bem como se encontram sublinhadas as dedilhações expostas. O mesmo acontece nesta passagem do tratado de Santa Maria que foi posse de JSH. Este facto comprova mais uma vez a importância dada por este ao tratado do teórico espanhol, importância essa extensiva a todos os elementos interpretativos. O relevo conferido por JSH a esta informação é demonstrado pela introdução dessas sugestões como exemplos de utilização de dedos nos apontamentos²⁷ que utilizou para os cursos da SIMA e SMAI que leccionou. Assim sendo, encontramos entre a dedilhação praticada por JSH algumas sequências que coincidem com parte das que Santa Maria sugere no seu tratado como modos de subir ou descer oitavas em ambas as mãos.

²⁶ Espólio Hora, LIV.14: Santiago Kastner, 1976, «Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla» & «Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII» in *Separata del Anuario Musical*, vol. XXVIII-XXIX. Barcelona. pp. 83-93.

²⁷ Espólio Hora, DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

Tal como refere Santiago Kastner no artigo do *Anuário Musical* (p.87), as dedilhações praticadas e explícitas nos tratados baseiam-se na prática da época e muitas das sequências que, por exemplo, Santa Maria expõe demonstram que estas se desenvolvem como consequência dos estilos de articulação praticados. Assim, por exemplo, quando Santa Maria refere a seguinte sequência, 1,1,2,3,4,3,4,5, para descer oitavas em colcheias com a mão esquerda, está patente uma articulação em que a primeira e a sexta notas teriam uma maior acentuação e destaque, como é comprovado ao colocarmos a dita dedilhação em prática. Outro exemplo que atesta esta noção é o facto de Santa Maria fazer questão de dizer que ao descer com a mão direita com a seguinte dedilhação, 4,4,3,2,1,3,2,1 (ou 3), a mesma deve ser executada com uma semínima na primeira nota e as seguintes em colcheias. Ora, com a repetição do quarto dedo, sendo que a primeira nota seria mais acentuada que as seguintes, essa dedilhação estabelece, mais uma vez, uma articulação definida. Podemos colocar então a seguinte questão: estão patentes essas articulações nos casos em que encontramos as dedilhações das mesmas presentes nas partituras? Sim. Ao ouvirmos as gravações com a partitura em mão podemos constatar essa prática.

A este título é visível a utilização de JSH das sugestões de Santa Maria como está exemplificado na imagem do exemplo 1 onde, para além da repetição do 4º dedo na mão esquerda, está também anotada a acentuação e separação da primeira e segunda notas definindo mais uma vez a articulação através da dedilhação utilizada.

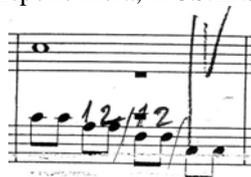


Ex.1: 1er Registro Bajo de 1er Tono (S. Aguilera de Heredia), cp. 24.
Espólio Hora, MUS.IB.8.

Apesar de ser facilmente constatável a utilização dos elementos sugeridos nas fontes teóricas, JSH não se prende às mesmas e à sua utilização, mas antes pratica determinadas sequências de dedilhação em função das necessidades, de modo a ajudar a definir uma determinada articulação com vista a atingir um determinado ideal sonoro. Vemos muitas vezes nas partituras grupos de 1,2,1,2 a subir e descer com a mão esquerda, ou 1,1,2,1 a subir com a mão direita, onde é visível a dedilhação elaborada em função da articulação a desempenhar (Ex. 2, 3 e 4).



Ex.2: Obra de Passo Solto de 7º Tom (Pedro de Araújo), cp. 36-37.
Espólio Hora, MUS.IB.5.



Ex.3: Batalha de 6º Tom (Pedro de Araújo), cp. 44.
Espólio Hora, MUS.IB.23.



Ex. 4: Medio Registro de 2 Tiples (Pedro de Araújo), cp. 24.
Espólio Hora, MUS.IB.16.

No que à oitava curta se refere encontramos por vezes um quadrado ou círculo em torno da nota a tocar em oitava curta, onde pontualmente está explícita a dedilhação a utilizar. Também neste aspecto encontramos apontamentos em cópias do tratado de Santa Maria que comprovam a atenção dada ao mesmo (Apêndice II. Fig. 9).

No que se refere aos pedais, não encontramos quase nenhuma informação, nomeadamente no que à música ibérica diz respeito. As razões para essa pouca informação prendem-se com o facto das peças ibéricas fazerem muito pouco uso da pedaleira devido também ao facto de o próprio órgão ibérico nesse período não conter pedaleira ou, quando existia, esta ser muito reduzida. Apesar dessa pouca informação anotada, encontramos por raras vezes a sigla “Ped.” ao lado da nota que deve ser tocada na pedaleira, quando a mesma existe.

Desviando-nos um pouco da música ibérica, visto neste caso encontrarmos exemplos mais sistemáticos na música europeia, as conclusões que podemos tirar ao analisar algumas partituras de obras de compositores franceses e alemães, as quais foram posse de JSH, vão de encontro à informação que nos foi fornecida em entrevista com Rui Paiva²⁸: JSH fazia um uso considerável dos calcanhares. Apesar da

²⁸ Entrevista a Rui Paiva - 26/1/2010.

constatação desse mesmo facto, não encontramos razões óbvias para o mesmo. A nível da anotação nas partituras só encontramos a especificação se é ponta ou calcanhar em partituras com a linha de pedaleira, verificando-se nas partituras sem essa linha a mesma metodologia que para a música ibérica, ou seja, apenas um sublinhado ou “Ped.” na nota a tocar na pedaleira.

Infelizmente, é muito pouca a informação sobre dedilhação que se encontra anotada nas partituras. As raras vezes que encontramos anotações de dedilhação, permitem tirar duas conclusões: JSH anotava a dedilhação sobretudo em passagens em que precisava que esta ajudasse a definir a articulação de determinado grupo de notas, e terá dado atenção sobretudo às sugestões de Santa Maria sobre dedilhação e articulação, nomeadamente procurando exercer as mesmas de forma a ir de encontro ao estilo de interpretar da época. No entanto, acreditamos que acima de tudo a assimilação dessa e de outra informação teórica serviu sobretudo para compreender a técnica a praticar, principalmente no domínio da inteligibilidade da dedilhação na sua forma de determinar a articulação e de ajudar a definir esta última consoante o carácter da peça a interpretar.

JSH não faz um uso estrito das dedilhações propostas nos tratados, utiliza antes a dedilhação que mais facilmente lhe permite atingir a estética pretendida, sendo o mais habitual encontrar excertos de sequências sugeridas por Santa Maria e outras que não essas, escolhidas por si consoante as necessidades e como fruto da sua experiência. Assim, servia-se acima de tudo de todo um conjunto de ferramentas inseridas dentro de um determinado contexto teórico que, a par dos outros elementos interpretativos, consistiam num processo para atingir um ideal sonoro.

II.4.2. “Tañer con buen ayre”

Um aspecto que se encontra interligado à articulação e no qual JSH centrou muito as suas atenções, diz respeito à ornamentação rítmica, sobre a qual iremos agora ocupar-nos tendo sobretudo em atenção os tratados de Santa Maria (*Arte de tañer fantasia...*, 1565) e Correa de Araúxo (*Facultad Organica*, 1626) centrando-nos nas noções de “tañer con buen ayre” do primeiro e da desigualdade rítmica no segundo. Acerca da prática deste tipo de ornamentação por parte de JSH, Rui Vieira Nery refere que:

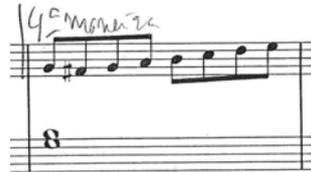
... Pouco a pouco, o Joaquim foi reflectindo e experimentando mais no plano da ornamentação improvisada e sobretudo na do chamado “tañer con buen ayre”, ou seja, das alterações rítmicas de que fala, por exemplo Santa Maria, alongando ligeiramente as notas que correspondem aos apoios nos tempos fortes e acelerando em compensação as notas de passagem entre essas. Tanto num aspecto como no outro penso que foi decisiva a influência do estilo interpretativo do Jordi Savall na viola de gamba, incorporando uma grande riqueza ornamental e uma liberdade rítmica, que o Joaquim tentou e conseguiu de algum modo transpor para o órgão (Apêndice I.IX).

O conceito de “tañer con buen ayre” é introduzido por Tomás de Santa Maria no seu tratado, como a sétima condição para «tañer las obras con perfection y primor» (Santa Maria 1565, 37v.). Esta condição está relacionada com a alteração rítmica de grupos de notas de um mesmo valor rítmico. Para tal Santa Maria expõe no seu tratado “quatro maneiras” para «tañer con buen ayre» (Santa Maria 1565, 45v.), sendo que a primeira se refere a semínimas e as outras três a grupos de colcheias. Assim sendo, a “primeira maneira”, que se prende com grupos de semínimas, seria alterar a primeira semínima e a terceira (ou seja, os tempos fortes) e diminuir o tempo da segunda e quarta semínimas, o que se traduziria, como o próprio Santa Maria explica numa semínima com ponto seguida de colcheia, seguida de semínima com ponto e colcheia. No caso da “segunda maneira” (que é a primeira para grupos de colcheias) seria colcheia com ponto e semicolcheia e assim sucessivamente. A “terceira maneira” (segunda para tocar colcheias) seria o contrário da anterior, ou seja, semicolcheia seguida de colcheia com ponto e assim sucessivamente. Finalmente, a última e “quarta maneira” seria três semicolcheias e uma colcheia com ponto.

A este respeito JSH prestou principal atenção às três maneiras de tocar colcheias como é visível ao consultarmos as suas partituras, visto nunca aparecer anotada a “1ª maneira”. Recorrentemente encontramos a anotação de “2ª maneira” e “4ª maneira”, esta última muito utilizada, encontrando-se por menos vezes a utilização da “3ª maneira”. Este facto comprova a enorme importância dada a este tratado, bem como uma aprofundada assimilação do mesmo, visto o intérprete apenas anotar por diversas vezes o número da “maneira” a articular o ritmo, sabendo de antemão para que figura rítmica alterar (Ex. 5 e 6).



Ex. 5: Canção a 4 Glosada (A. Carreira), cp. 80.
Espólio Hora, MUS.IB.9.



Ex. 6: Registro Alto de 2º Tono (A. Brocarte), cp. 79.
Espólio Hora, MUS.IB.3.

Encontra-se também de uma forma constante a expressão “igual” e “desigual” sobre um determinado grupo de figuras de igual valor rítmico, algo que se prende também com a forma de ornamentar ritmicamente esse conjunto de notas e que vai de encontro às noções de desigualdade introduzidas por Francisco Correa de Araújo. Em relação a este aspecto o teórico e compositor enuncia dois modos de tocar as mesmas figuras, sendo eles:

1. tocar as figuras de proporção maior de forma igual
2. tocá-las algo desiguais com aquele “ayrecillo” e graciosidade de proporção menor.

No que se refere à segunda condição que Correa de Araújo descreve no prefácio da sua *Facultad Organica*, esta implica que o intérprete se detenha mais na primeira nota e menos na segunda e na terceira, ou seja, aumentando o valor da primeira nota e reduzindo o valor das duas últimas a quase metade, resultando numa semínima e duas colcheias e assim sucessivamente. Correa de Araújo refere também que este segundo modo era o mais utilizado pelos organistas.

No que à desigualdade rítmica diz respeito, JSH deu grande importância, mais uma vez, ao artigo do *Anuário Musical* da autoria de Santiago Kastner, como é visível na quantidade de apontamentos feitos no capítulo acerca dessa matéria no referido trabalho. Chegamos, aliás, a encontrar a sigla “imp.”, que quererá corresponder a “importante” ao longo de algumas passagens deste capítulo, quando este se refere aos elementos aqui já expostos sobre a noção de “tañer con buen ayre” de Tomás Santa

Maria e da desigualdade rítmica do “ayrecillo de proporção menor” de que fala Correa de Araújo.

Todos esses aspectos que se prendem com a desigualdade rítmica, que poderão ser considerados como géneros de “inégalité”, determinam uma alteração que proporciona uma ornamentação que o intérprete deve saber manipular. Assim, não estão estabelecidos locais específicos para utilizar estes elementos (a não ser o tipo de figuras rítmicas que se pode alterar e os tipos de peças a que se adequa cada maneira de “tañer con buen ayre”), ao contrário do que acontece, por exemplo, com os ornamentos melódicos. Antes, é dever do intérprete saber como utilizar essas ferramentas e quais utilizar de forma a criar a estética musical que pretende atingir.

Quer no caso de Santa Maria, quer no caso de Correa de Araújo, apesar destes darem exemplos do tipo de alterações que se podem fazer, estas são aproximações de uma interpretação da prática da época, que não era notada e que deste modo estes dois autores tentaram representar. No entanto, tal como refere Maria Ester Sala:

Torna-se difícil especificar este modo de tocar, porque seguramente era algo que ele [Santa Maria] devia ter ouvido de muitos tangedores e que era habitual na tradição da época, mas já não era habitual o interesse que Santa Maria sentia em sistematizar umas regras de gosto e improvisação conhecidas por todos (Sala 1980, 133).

O mesmo acontece com Correa de Araújo, que como o próprio refere, esse “ayrecillo de proporção menor” era muito tocado pelos organistas, mas não notado musicalmente. Assim sendo não sabemos exactamente como seriam executadas tais alterações rítmicas e como seria o seu resultado sonoro.

Deste modo o intérprete deve concentrar-se em assimilar de forma aprofundada o contexto musical em que estas tradições e práticas se desenvolveram de forma a poder reconstruir esses elementos e saber a melhor maneira de os utilizar e articular. Rui Paiva em relação a este aspecto destaca em JSH o «muito bom gosto e variedade na utilização de desigualdades rítmicas» (Apêndice I.VIII).

JSH conseguiu assimilar de tal forma as noções de Santa Maria e Correa de Araújo que raramente precisava de escrever as alterações de desigualdade rítmica que pretendia produzir, uma vez que estas já lhe eram naturais e podiam ser tocadas de diferentes formas no que diz respeito à sua articulação e duração dependendo do carácter da obra a interpretar, como é perceptível ao tomarmos em conta as gravações

das suas interpretações. Sem dúvida que, como refere Rui Vieira Nery, JSH conseguiu colocar em prática as ideias das alterações rítmicas de que fala Santa Maria e também Correa de Araújo ou, se não chegou ao ideal que estes pretendiam, conseguiu chegar ao seu ideal e colocar em prática de forma convincente esses elementos. Este, não só assimilou esses conceitos de uma forma exemplar, como os transportou para um estilo interpretativo muito próprio no qual a utilização desses aspectos interpretativos se constituiu como um dos elementos de destaque mais predominantes. A prova mais fiel dessa prática está explícita nos discos de JSH, ao longo da sua carreira, culminando numa prática ainda mais livre e própria patente no disco IM.02 em concerto na Igreja de São Vicente de Fora em 1994.

II.4.3. Ornamentação

Uma das características mais destacadas do estilo interpretativo de JSH é a facilidade de ornamentação e a qualidade da execução da mesma. Quando ao longo dos questionários²⁹ e entrevistas efectuadas, colocamos perguntas sobre esta característica, as respostas foram de encontro às nossas impressões. Rui Paiva realça a ornamentação «...rica e variada no que respeita aos ornamentos estereotipados [e uma] grande facilidade e bom gosto para a improvisação de ornamentação melódica do tipo “glosa”» (Apêndice I.VIII). Pedro Crisóstomo refere também que «...o uso do fraseado, da articulação e da ornamentação são distintivas e singulares nas interpretações do Hora» (Apêndice I.VII). Também Ana Paula Mendes (Apêndice I.II) destaca a ornamentação como uma das características de mais salienta no estilo interpretativo do seu professor.

Assim, iremos agora abordar o uso que este faz dos elementos de ornamentação, sobretudo tendo em atenção a referências teóricas que utilizou no seu trabalho interpretativo. No que a elementos teóricos sobre ornamentação da música ibérica diz respeito, destaca-se a atenção dada por JSH sobretudo aos tratados de Diego Ortiz (*Trattado de Glosas sobre clausulas y otros géneros de punctos en la musica de violones*, 1553), Tomás Santa Maria (*Arte de Tañer Fantasia...*, 1565), Francisco Correa de Araújo (*Facultad Organica*, 1626) bem como os trabalhos de Santiago Kastner (*Anuário Musical*, 1976) e de Maria Ester Sala (*La ornamentacion en la musica de tecla ibérica del siglo XVI*, 1980). Tendo em conta essas mesmas fontes e contrapondo-as

²⁹ Apêndice I.

com as partituras e gravações que temos de JSH, será sobretudo tida em conta a forma de utilização de redobles, quiebros e ornamentação do tipo “glosa”.

No que às partituras de música ibérica diz respeito, para além das anotações de quiebros, redobles e, por vezes, a inscrição da glosa a praticar, apenas encontramos a anotação de trilos e mordentes, aparecendo por vezes o trilo com o seu símbolo maior ou menor e, por vezes repetido. Este aspecto, como é constatável ao ouvirmos as gravações, diz respeito à duração que pretende praticar desse mesmo trilo. Assim sendo, para além do habitual símbolo do trilo (♯♯) e do mordente (♯), JSH utiliza, tal como está aconselha Francisco Correa de Araújo no seu tratado, a letra “Q” para o quiebro, a letra “R” para o redoble e “RR” quando ao redoble reiterado se quer referir. A partitura na figura 10 (Apêndice II) contempla um grande leque desses exemplos de anotação.

No que aos quiebros e redobles se refere JSH faz uma síntese entre as propostas dos tratados de Santa Maria e Correa de Araújo nos seus tratados e os exemplos transcritos por Santiago Kastner no final do seu artigo sobre interpretação no *Anuário Musical* (p.136-137), utilizando os exemplos que estes fornecem. A utilização prática dos exemplos destas fontes é evidente, como constatamos ao ouvirmos as suas gravações, mas sobretudo através de um documento que comprova essa atenção dada aos dois tratadistas e ao trabalho de Kastner. Esse documento³⁰ (Apêndice II, Fig. 11) diz respeito a um conjunto de duas folhas manuscritas pelo próprio intérprete, nas quais estão expostos diferentes tipos de quiebros e redobles. Ao abordarmos este documento podemos encontrar cinco exemplos de quiebros, começando pelo denominado “quiebro simples” que corresponde ao “quiebro senzillo” de Santa Maria e Correa de Araújo. Encontramos também dois exemplos denominados por “quiebro duplo” e “quiebro continuado”, sendo que o primeiro corresponde ao que Juan Bermudo considera como redoble na sua *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555), correspondendo o segundo a uma reiteração dessa mesma figura. Este “quiebro continuado” corresponde também ao “quiebro reiterado” de que fala Santa Maria, mas ao invés de utilizar a nota superior como auxiliar como indica o teórico, JSH utiliza a nota inferior. O “quiebro reiterado de T. Santa Maria” que se encontra representado neste documento refere-se ao “quiebro de mínimas” de Santa Maria (o qual integra esse mesmo quiebro num tipo especial de quiebro reiterado), tal como o que faz Kastner no final do artigo do *Anuário*

³⁰ Espólio Hora: DOC.1: “Ornamentação na Música Ibérica” – Apontamentos sobre Ornamentação para SIMA e SMAI.

Musical. Também o exemplo que encontramos referente ao “quiebro reiterado de Correa Araúxo” é idêntico ao primeiro exemplo de quiebro reiterados de Araúxo que Santiago Kastner expõe no seu trabalho.

No que aos redobles se refere, encontramos duas representações de “redoble simples” e uma de “redoble reiterado”, sendo que o primeiro exemplo de redoble simples e o exemplo de redoble reiterado aparecem representados com um “R” sobre a nota a ornamentar com redoble após exposta a “cabeça” do mesmo encontra-se notada então na pauta abaixo a representação do redoble por baixo da nota a ornamentar. Nesses exemplos temos o “redoble sencillo” de Correa de Araúxo representado como “redoble simples”, tal como está também representado no artigo de Kastner. Encontramos também um segundo exemplo de redoble simples onde a diferença em relação ao anterior reside na nota inicial e num prolongamento do corpo do ornamento. Finalmente, está representado um exemplo de “redoble reiterado” que corresponde também ao redoble reiterado de Correa de Araúxo.

Não encontramos nenhum exemplo de redobles de Tomás Santa Maria nem de outros teóricos que possam ter sido consultados por JSH, a não ser o redoble de Juan Bermudo que se encontra classificado como “quiebro duplo”. Em relação a este aspecto acreditamos ser mais provável que os exemplos denominados de “quiebro duplo” e “quiebro continuado” derivem do quiebro reiterado de Santa Maria, mas com a nota auxiliar inferior, e sustentamos essa mesma ideia em três aspectos:

1. A estruturação das representações gráficas deste documento intitulado como “Ornamentação na Música Ibérica” compreende quiebro de Santa Maria (onde estes dois exemplos estão inseridos) e seguidamente um quiebro reiterado e três exemplos de redobles de Araúxo;
2. Esse mesmo documento foi utilizado também como um conjunto de exemplos para fornecer aos alunos, nomeadamente nos cursos de música antiga (Semanas de Música Antiga Ibérica e Semanas Internacionais de Música Antiga), onde os próprios apontamentos para as respectivas aulas elaborados por JSH (os originais encontram-se em nossa posse)³¹ apenas se referem a Santa Maria e Araúxo aquando da ornamentação;

³¹ DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

3. Ambos os exemplos são uma reiteração do quiebro simples, sendo que o “quiebro duplo” corresponde ao quiebro simples duplicado uma vez e o “quiebro continuado” é um “quiebro duplo” duplicado. Assim, é lógica esta terminologia utilizada por JSH para identificar estes dois exemplos de quiebro, os quais não passam de uma repetição do quiebro simples, ainda mais se tomarmos em atenção que o intérprete desenha à frente de cada um destes três exemplos um símbolo de trilo (representação gráfica idêntica à que usa nas suas partituras para o trilo), fazendo assim alusão entre o quiebro simples e o trilo e a repetição e duração de ambos.

Da informação teórica histórica que se refere a estes elementos que foi sua posse e que ainda se encontra disponível apenas constam os tratados de Araújo e Santa Maria. Apesar de sabermos que tomou contacto com outros tratados que abordam esse tema, nomeadamente o de Juan Bermudo (1555) e o trabalho sobre ornamentação de Maria Ester Sala (1980), os exemplos utilizados vão de encontro às propostas de Araújo e Santa Maria.

Tal como Robert Parkins comprova no seu artigo sobre ornamentação (*Cabezón to Cabanilles: Ornamentation in Spanish Keyboard Music*, 1980), em diferentes tratados, diferentes teóricos abordam uma mesma figura de ornamentação com diferentes terminologias, sendo que aquilo que uns denominam de redoble é idêntico ao que outros denominam de quiebro. O mesmo refere Maria Ester Sala no seu livro sobre ornamentação. Podemos então constatar que, por exemplo, o quiebro de Antonio de Cabezón corresponde ao redoble de Juan Bermudo, os quais correspondem ao quiebro simples de Santa Maria. Este facto comprova mais uma vez a flexibilidade que estava implícita na prática dessas épocas, uma vez que os exemplos que constam dos tratados são o reflexo de uma prática de um determinado período. Assim, é possível que JSH tenha optado pela utilização dos exemplos propostos por Santa Maria e Correa de Araújo por três razões:

1. Porque terão sido duas das fontes mais utilizadas por Santiago Kastner para introduzir os elementos de ornamentação ao longo das suas aulas, uma vez que o próprio incide uma maior atenção a estes autores no que aos quiebras e redobles se refere;
2. Porque constituem duas fontes direccionadas para instrumento de tecla (apesar de no caso de Santa Maria, o autor definir que o seu tratado é

destinado a todos os instrumentos polifônicos onde “se possa tanger a três, quatro vozes e a mais”) onde estão bem expressos os modos de tocar e de formar esses ornamentos e a sua terminologia;

3. Porque essa solidez de informação nesses tratados permitiu a JSH assimilar a prática de ornamentação da época, sendo assim mais fácil uma identificação sonora pela prática desses elementos e permitindo uma maior abrangência temporal, visto o tratado de Santa Maria ser de meados do século XVI e o de Correa de Araújo da primeira metade do século seguinte que, no entanto, aparentam alguma continuidade na utilização de terminologias idênticas para ornamentos idênticos e regras semelhantes na sua utilização.

No que a essa utilização diz respeito, a informação que consta do documento ao qual nos temos vindo a referir, denominado de “Ornamentação na Música Ibérica”, corresponde à prática interpretativa de JSH. Ou seja, este faz uso desses mesmos ornamentos nas suas interpretações, sendo que entre todos esses elementos faz um uso maior utilização do quiebro simples (comum a Santa Maria e Araújo) e dos redobles de Correa de Araújo. Quando pretende utilizar as figuras que denomina de “quiebro duplo” e “quiebro continuado” estas aparecem anotadas com o “Q” de quiebro mas com um símbolo de trilo por baixo ou ao lado a indicar a repetição da figura. No que aos quiebrs reiterados diz respeito, quando pretende usar esse ornamento escreve a própria figura musical na partitura, sendo o “Q” utilizado para os quiebrs simples.

À semelhança dos exemplos que constam do documento da fig. 11, os redobles simples e reiterados de que JSH faz uso na sua prática interpretativa são os propostos por Francisco Correa de Araújo.

Tal como é aconselhado por Correa de Araújo (*Facultad Organica*, 1626), a utilização que JSH faz dos redobles dá-se «em todo o meio-tom maior que dure um compasso», evitando a utilização do redoble entre dois tons (por exemplo, dó-ré ou sol-lá). No entanto, apesar de Araújo aconselhar no órgão a utilização de quiebro em vez de redoble para ornamentar um início de obra larga, encontramos por vezes, como é exemplo o início da “Batalha do 5º tom” de Diego da Conceição na gravação do disco *Batalhas & Meios Registos*, a utilização do redoble para ornamentar o início da peça. Aliás, como podemos constatar ao ouvir a referida gravação o intérprete não utiliza apenas um ornamento (a exemplo de outras interpretações suas registadas em gravação). Aqui faz uso do redoble de Araújo já referido, após glosar uma subida em oitava até ao

acorde inicial, seguindo para o quiebro reiterado do mesmo autor que consta do documento sobre ornamentação ao qual nos temos referido (Apêndice II, Fig. 11) entre outros elementos de modo a enriquecer o início da obra, uma vez que os três primeiros compassos são propícios à utilização de quiebras e redobles, visto termos na mão direita dois intervalos de meio-tom, sendo mi-fá-mi.

Quer os quiebras, quer os redobles que estão anotados encontram-se nas interpretações gravadas por JSH e são sempre sobre notas breves, semibreves, mínimas e semínimas. Não se verifica, assim, nenhum exemplo de ornamentação deste tipo em figuras de menor valor, tais como colcheias ou semicolcheias. Esta prática vai, mais uma vez, de encontro às ideias expressas por Santa Maria e Correa de Araújo sobre o modo de executar quiebras e redobles.

Assim, a utilização destes ornamentos melódicos está muitas vezes de acordo com as regras expostas nos tratados teóricos, não deixando o intérprete, quando assim sente necessidade, de introduzir alterações noutras partes das obras para além das que são explícitas pelos teóricos. Este facto é fruto da forte capacidade criativa de JSH que, como é comumente referido nas respostas aos questionários elaborados, aliou toda a informação assimilada nas fontes estudadas a um estilo interpretativo muito próprio, utilizando neste caso a ornamentação de modo a conseguir um produto musical que vai de acordo à informação dessas mesmas fontes teóricas, mas que também as extrapola quando necessário para atingir esse mesmo ideal sonoro.

Reportando-nos finalmente à ornamentação do tipo glosa, ao analisarmos as partituras utilizadas por JSH, verificamos que é muito rara a anotação da glosa utilizada. Ao contrário do que acontece com os quiebras, redobles e trilos, os quais são anotados ao longo de toda a carreira, a glosa encontra-se notada nas partituras das peças interpretadas no primeiro álbum (LM.E.75) e já pouco nas do segundo (LM.O.81) e terceiro (LM.P.85), sendo que nas partituras de peças gravadas posteriormente nenhuma informação têm notada a esse respeito. Assim sendo, podemos concluir que a prática do uso da glosa tornou-se algo cada vez mais habitual a JSH ao ponto de este não achar necessário anotar tal ornamentação, uma vez que a mesma acontece, como é comprovado através das gravações.

As anotações de glosa que constam das partituras aparecem sempre em notação, escritas no local da partitura onde devem ser tocadas. Podemos encontrar alguns exemplos da utilização de glosas sugeridas nos tratados de Diego Ortiz (*Trattado de*

Glosas..., 1553) e Santa Maria, os quais terão constituído as fontes mais importantes consultadas por JSH acerca desta matéria. Para isso podemos utilizar a transcrição (Apêndice II, Fig. 12) que Maria Ester Sala integrou no seu trabalho sobre ornamentação (*La ornamentación en la musica de tecla ibérica del siglo XVI*, 1980) onde transcreve os exemplos de glosa que Santa Maria propõe e, por outro lado, os exemplos do *Trattado de Glosas...* de Diego Ortiz transcritos por Max Schneider (Apêndice II, Fig. 13), como forma de mais facilmente se encontrar equivalência ao que consta das partituras.

O tipo de glosas que encontramos escritos nas partituras são quase sempre entre mínimas e correspondem na sua maioria a exemplos sugeridos por Tomás de Santa Maria, não se verificando nenhum exemplo de glosa escrita para glosar semínimas, como o teórico sugere.

Mais uma vez se verifica uma forte identificação de JSH com as ideias desenvolvidas por Santa Maria na sua *Arte de tañer Fantasia*, como podemos comprovar ao analisarmos por exemplo a partitura do “Ricercare a quatro de 4º tom” de António Macedo (obra que consta do disco LM.E.75), onde no compasso 51 (Ex. 7) encontramos notada uma das glosas propostas por Santa Maria (1º exemplo) e Diego Ortiz (4º exemplo) para glosar mínimas ao baixar uma terceira. Outro exemplo encontra-se patente no início do “Registro de dos tiples de 7º tono por E.” de Antonio Brocarte (constituente do álbum LM.P.85), onde nos compassos 14 e 15 (Ex. 8), é utilizada glosa para subir uma segunda no compasso 14 e para baixar segundas no compasso 15, que constam das glosas sugeridas por Santa Maria.



Ex. 7: Ricercare a quatro de 4º tom (A. Macedo), cp.51.
Espólio Hora, MUS.IB.11.



Ex. 8: Registro de dos tiples de 7º tono por E. (A. Brocarte), cp. 14 e 15.
Espólio Hora, MUS.IB.1.

Também nessa mesma peça de Antonio Brocarte podemos encontrar alguma utilização de glosa sugerida por Diego Ortiz. No que a Ortiz se refere, tal como em relação a Santa Maria, destaca-se a utilização de glosa sobretudo entre mínimas, sendo que as únicas exceções encontram-se na utilização de glosa entre mínimas seguidas de semibreves, algo que acontece por raras vezes em todo o conjunto de partituras e que não se encontra exposto nos exemplos de Ortiz e Santa Maria.

No que ao conteúdo do tratado de Diego Ortiz se refere verificamos a utilização dos exemplos dados para intervalos de segunda entre mínimas, como é exemplo a glosa notada, mais uma vez, no “Registro de dos tiples de 7º tono por E.” De Antonio Brocarte nos compassos 56, 60 e 61 (Ex. 9). Nos dois últimos compassos referidos encontramos exemplos da já mencionada utilização de glosa entre mínima e semibreve, glosa essa que corresponde aos primeiros exemplos sugeridos por Ortiz para subir e descer segundas de mínima.



Ex. 9: Registro de dos tiples de 7º tono por E. (A. Brocarte), cp. 56, 60 e 61.
Espólio Hora, MUS.IB.1.

Outros exemplos de glosas sugeridas por Ortiz e utilizadas por JSH encontramos nos compassos 33 para 34, 37 e 64 para 65 do “Segundo tento a 4 em Sol” de António Carreira (Ex. 10).



Ex. 10: Segundo tento a 4 em Sol (A. Carreira), cp. 33-34, 37 e 64-65.
Espólio Hora, MUS.IB.6.

No último dos compassos referidos estamos perante um exemplo que corresponde também à glosa que Tomás de Santa Maria refere para subir segundas em mínimas. O mesmo acontece com outros exemplos de glosa que são comuns aos dois tratados, sendo que quase toda a glosa de Ortiz que JSH utiliza encontra sugestões idênticas por parte de Santa Maria, exceptuando no caso do 1º exemplo de Ortiz para baixar segundas em mínima. Assim, para além de estarmos perante a prática de sugestões comuns a ambos os tratados, estas dizem respeito aos exemplos mais “simples” na sua complexidade melódica. Assim, verificamos que JSH faz uma síntese dos elementos sugeridos pelos dois teóricos de forma a encontrar um equilíbrio que permita conferir alguma segurança histórica às suas escolhas na medida em que, constituindo os exemplos que constam dos tratados as práticas mais comuns da época, a utilização de exemplos idênticos permite uma maior identificação com a prática desses períodos.

A maior parte da glosa utilizada é sugerida por Santa Maria e Diego Ortiz, sendo as sugestões utilizadas comuns aos dois tratados, dizendo sempre respeito a intervalos de mínimas. Apesar de Santa Maria apresentar glosa para qualquer intervalo (desde o uníssono até à oitava), verificamos que a utilização que JSH faz deste ornamento prende-se com intervalos pequenos, entre o uníssono e intervalos de quarta, maioritariamente o intervalo segunda e terceira, algo que encontra um âmbito de utilização em concordância com o que é sugerido por Diego Ortiz (entre os intervalos de segunda até quintas). JSH utiliza a glosa entre notas de maior duração, maioritariamente mínimas, de forma a embelezar essas passagens menos elaboradas entre intervalos pequenos. Assim, o «bom gosto no uso de ornamentação do tipo “glosa”» que Rui Paiva refere (Apêndice I.VIII), consiste na utilização de um tipo de glosa simples, que é sobretudo utilizada como ornamento melódico em momentos chave, servindo como um instrumento de enriquecimento do desenvolvimento da linha melódica, consoante o carácter da peça e dos seus momentos.

Apesar de encontrarmos concordância entre os elementos sugeridos nos tratados e o tipo de glosa utilizado, constatamos também por vezes a utilização de glosa improvisada pelo próprio intérprete, deixando para si próprio a liberdade de improvisar a própria ornamentação. Este dado demonstra que JSH, tal como acontece nos outros elementos interpretativos já analisados, assimilou toda a informação teórica ao longo da sua formação e da sua carreira, mas serviu-se desta sobretudo como meio para

desenvolver a sua criatividade dentro desse mesmo contexto teórico. Não podemos esquecer que todos esses elementos teóricos que constituem essa “compilação” dos aspectos mais comumente praticados na época, nomeadamente no que à glosa diz respeito, não implicam a inexistência de outros elementos não inseridos nos tratados, e muito menos implicam a falta de criatividade e improvisação que, como se sabe era constante na época.

Resumindo, no que à ornamentação se refere são evidentes e facilmente constatáveis as qualidades distinguidas pelos alunos e colegas nos questionários elaborados através da audição das gravações de JSH. Podemos facilmente identificar uma ornamentação variada e articulada de diferentes formas consoante o carácter da peça a interpretar, onde é notório, também, um equilíbrio entre a sua utilização com base nos elementos teóricos históricos e a criatividade do intérprete na escolha do tipo de ornamento a usar e onde o fazer. Esse facto provém, sem dúvida, de uma grande facilidade técnica que permite um uso distinto da articulação e ornamentação, bem como de uma aprofundada assimilação do contexto em que se desenvolveu essa música e teoria musical, permitindo assim ao intérprete saber, de uma forma natural, o melhor ornamento a utilizar nas diferentes passagens, resultando num produto final convincente.

II.4.4. Registação

Rui Paiva relembra que JSH tinha «extremo cuidado com as registações, tanto na sua variedade como na coerência com o carácter das obras» (Apêndice: I.VIII).

No que à registação diz respeito foram importantes como já referimos os textos que constam do artigo de Montserrat Torrent³², principalmente as sugestões de Diego del Castillo, bem como outros artigos sobre registação menos anotados e utilizados. Encontramos também anotações no artigo de Santiago Kastner sobre interpretação de música ibérica para tecla do *Anuário Musical* (1976) de aspectos sobre registação, sobretudo quando o autor se refere aos diferentes estilos de composição ibérica e à variedade, ou não, de registação para estes. Aí podemos constatar a atenção dada por

³² Combinações de registros possíveis segundo o organeiro Fray Antonio Llorens do memorial do projecto para a Catedral de Lleida (1624)” & “Recomendações de registação de Diego del Castillo, primeiro organista do conjunto de órgãos Brebos (1578-84).

JSH ao que às Batalhas e ao uso da trombeteria horizontal diz respeito. Segundo Kastner, o uso da trombeteria horizontal não era propício a ser utilizado em obras de Rodrigues Coelho, S. Aguilera de Heredia ou Correa de Araújo, visto estes não terem tomado contacto com esse “acrescento” ao instrumento – Kastner data o intervalo entre a segunda metade do século XVII e a primeira do século XVIII para a sua introdução nos instrumentos. No entanto, as obras, sobretudo Batalhas, de Pedro de Araújo, Joseph Torrelhas ou Juan Cabanilles, seriam adequadas ao uso dessa mesma trombeteria.

Na verdade, se tomarmos em consideração as interpretações de JSH de obras desses compositores (anteriores e posteriores à introdução da trombeteria horizontal), apercebemo-nos dessa distinção feita entre as registações praticadas. Sem dúvida que a introdução da trombeteria horizontal “em chamada” terá servido como um instrumento “impulsionador” do género Batalha, através do qual os compositores procuraram tirar o maior partido dessa “inovação”. Como tal, as noções introduzidas por Santiago Kastner onde este refere que «estas Batalhas exigem um mínimo de duas registações diferentes, mas em geral saem beneficiadas com uma maior troca de coloridos» (Kastner 1976a, 123), encontram-se postas em prática nas interpretações de JSH onde este pratica diferentes registações consoante as diferentes partes da peça musical, criando, através de uma escolha muito criteriosa das registações, um produto sonoro de uma enorme qualidade. No entanto, essa variedade não é restringida por JSH unicamente ao género da Batalha (ao contrário daquela que parece ser a ideia de Kastner), fazendo a gestão dessa variedade de registações consoante o carácter da peça e a leitura das registações que mais se lhe adequam.

A título de exemplo podemos mencionar as interpretações gravadas das “Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción” de Francisco Correia de Araújo³³, onde o intérprete faz um crescendo gradual no leque de registações utilizado. Começando apenas com flautados e crescendo nas diferentes introduções do tema glosado até ao acrescento de registos palhetados paralelo ao enriquecimento da ornamentação, transforma uma peça simples e de carácter monótono quando interpretada com uma única registações no seu todo, numa peça muito mais apelativa ao ouvinte, conferindo a uma maior lógica e representação sonora da escrita musical da mesma.

³³ BMR.94 e IM.02.

Outro exemplo dessa variedade de registação interligada aos diferentes momentos da peça e ao carácter da mesma, encontramos nas interpretações da “Batalha do 6º tom” de Pedro de Araújo gravadas por JSH, onde podemos ver que, na interpretação presente no álbum BMR.94, faz uma registação da primeira parte da peça (até ao compasso 97) com cheio e trombetas, passando depois à utilização apenas de flautados (entre os compassos 98 e 136) e voltando depois às trombetas e cheio para a parte final da obra, representando assim os diferentes momentos da mesma e as sonoridades que melhor os interpretam. No entanto, na outra gravação do mesmo ano de 1994, do álbum IM.02, e num contexto de concerto, JSH não faz a parte de flautados, praticando sempre uma registação à base de cheio e trombetas, onde cria um ambiente de batalha guerreira, mas também um momento festivo, diferenciando esses três momentos através de um contraste de articulação, andamento e dinâmica exemplares, não deixando de conduzir a uma interpretação convincente, pelo contrário, conseguindo uma identificação ainda mais empolgante por parte do ouvinte do que na interpretação de BMR.94. Aliás, não fosse o concerto o momento onde esse factor de contágio do ouvinte necessita ser mais tomado em conta.

Para além dessa capacidade de variar as registações conforme o carácter da peça a interpretar, evidente ao ouvirmos os álbuns que JSH gravou, há um outro factor que diz respeito à larga experiência que este foi desenvolvendo ao longo dos anos no domínio da produção discográfica, permitindo uma noção mais concreta da registação a praticar não só tendo em conta a peça a interpretar mas também o espaço e instrumento em que era interpretada. Assim, encontramos assinaladas nas partituras diferentes registações para uma mesma peça, entre órgãos diferentes, e por vezes para o mesmo instrumento.

Outra questão que se prende também com a utilização da registação, diz respeito ao seu uso como meio expressivo. Neste caso, destaca-se a utilização das trombetas, nomeadamente nas Batalhas, como um elemento propício para criar um ambiente sonoro que procura representar o contexto de uma verdadeira batalha guerreira. A título de exemplo podemos mencionar mais uma vez a “Batalha de 5º tom” de Diogo de Conceição, a qual se atentarmos às três gravações³⁴ de interpretações de JSH da referida obra verificamos uma evolução no âmbito de registos utilizados, sendo que na gravação que consta do álbum IM.02 podemos encontrar a trombetas tocadas com uma

³⁴ LM.O.81, BMR.94 e IM.02.

articulação por parte de JSH que cria esse ambiente que nos leva a imaginar uma verdadeira batalha, parecendo por vezes que essas mesmas trombetas estão a ser tocadas através do sopro humano. A registação deve (e assim o entendia JSH) ser escolhida de forma a que permita ser utilizada como meio a estabelecer um quadro musical com o qual o ouvinte se identifique e que não constitua uma audição maçadora onde este disperse as suas atenções, mas pelo contrário, entusiasmante e que possa ser inteligível por este.

Podemos constatar através da informação exposta num documento³⁵ de apontamentos elaborado por altura de uma Semana de Música Antiga Ibérica, onde JSH se ocupou de abordar o órgão, sua constituição e elementos interpretativos, que este distinguia três formas de registação fundamentais, que estavam directamente relacionadas com os géneros musicais, sendo elas:

1. Tiento “Lleno”;
2. Médio Registo;
3. Batalhas.

A partir destes três géneros musicais, com padrões de registação de base distintos, o intérprete desenvolvia as suas próprias escolhas tendo em consideração todos os elementos e circunstâncias da obra e do momento e local a tomar lugar a interpretação.

Assim, as registações que JSH pratica reúnem, sem dúvida, todos os elementos e características ideais e são fruto de um conjunto de factores chave para a sua boa utilização e escolha: uma atenção dos aspectos acústicos e do produto sonoro final muito apurada, uma variedade muito rica em relação aos diferentes tipos de obras e momentos das mesmas, a manipulação das registações em relação aos diferentes contextos em que se interpretam, uma sonoridade agradável ao ouvinte e com a qual este se identifica, entre outros factores. Aliás, a registação era um elemento da mais fundamental importância para JSH, ao qual mais atenção dava nos seus concertos e na preparação dos mesmos.

³⁵ Espólio Hora: DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

Como referiu Rui Paiva³⁶ numa entrevista feita para este trabalho, JSH trabalhava a registação «como um pintor que escolhe as cores para a sua obra. E não fazia as coisas por menos...».

II.5. O intérprete em concerto

O concerto apresenta-se como um momento propício a dar continuidade a todo o trabalho de interpretação e a tornar esse mesmo trabalho uma realidade criativa. Nesse contexto encontramos em JSH um «profundo sentido do espectáculo», como destaca Rui Paiva (Apêndice I.VIII). Assim, não será também descurada a importância dos momentos de concerto como elemento propício à emergência mais significativa desse mesmo estilo interpretativo. Iremos de seguida analisar a actividade de JSH nesses momentos, a qual nos permitirá mais uma vez constatar essa capacidade que lhe foi tão ímpar, de «grande artista», como refere Rui Vieira Nery (Apêndice I.IX).

Ao confrontarmos os programas de concerto, as gravações do álbum IM.02 (em concerto) e as informações recolhidas nas entrevistas e questionários elaborados, nomeadamente com Rui Paiva, Manuel Morais e Rui Vieira Nery, podemos constatar e comprovar diversos aspectos da preparação e concepção dos concertos por parte de JSH. A análise dessas mesmas fontes e da informação recolhida permitem também delinear um conjunto de prioridades e escolhas regulares por parte do intérprete que levaram a interpretações ímpares em concerto e sempre muito destacadas pela sua qualidade.

O «sentido de espectáculo» de que fala Rui Paiva prende-se não só com elementos interpretativos, mas também com aspectos de concepção e preparação do concerto. Segundo JSH, para um concerto ser eficaz, este devia ser abrangente e variado, nomeadamente ao nível do repertório a utilizar, dos tipos de peças inseridas e da sua organização (aspecto que está patente se tomarmos em consideração a tabela de programas de concerto no apêndice III, bem como a análise feita na secção 2.2., sobre o repertório). Deste modo JSH procurava fazer uma oposição entre estilos de composição, sendo que, a seguir a um estilo mais lento tomasse lugar um mais rápido, bem como a seguir a uma composição de carácter mais contrapontístico viesse uma de carácter mais *legato*.

³⁶ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

Também a duração dos momentos e partes do concerto eram motivo de atenção, de forma a que este não se tornasse maçador. A título de exemplo, segundo Rui Paiva³⁷, para JSH, num concerto que não fosse destinado especificamente a música ibérica, mais de 20 a 30 minutos desta já se tornava maçador para o público, o qual [público] quer ouvir sem ficar cansado.

No que diz respeito à preparação do repertório a tocar em determinado concerto, tal como Rui Vieira Nery menciona, JSH não tinha «propriamente algum “segredo” na preparação dos seus concertos. Anotava minuciosamente as partituras com indicações de articulação, de ornamentação e de dedilhação à medida que as ia trabalhando e depois estudava afincadamente as passagens mais difíceis até as automatizar» (Apêndice I.IX). Mesmo no repertório que era raro tocar JSH fazia as interpretações com a máxima perfeição possível. Rui Paiva (em entrevista) realça e exemplifica esse aspecto com os concertos integrados nos *Concertos Comemorativos do Tricentenário do Nascimento de Domenico Scarlatti*³⁸ nos quais JSH tocou várias obras de Scarlatti, algo que na sua carreira apenas aconteceu 2 ou 3 vezes, e que o fez com uma perfeição de salientar, classificada pelo próprio antigo aluno como uma «excelente interpretação».

Apesar desse estudo aprofundado e rigoroso das peças que tocava, na preparação do concerto a maior preocupação passava sobretudo pela escolha da registação adequada para cada momento do concerto. Como nos relatou Rui Paiva na referida entrevista, JSH podia não ensaiar uma ou outra peça, ou partes menos preparadas num e outro pormenor, mas a registação não podia ficar fora da perfeição que idealizava ou que as condições permitiam. Muitas vezes chegava mesmo a ocupar todo o tempo que tinha, desde a chegada ao local do concerto até este começar, a tratar de encontrar o melhor leque de registações possíveis de forma ao resultado sonoro não ficar prejudicado. Rui Paiva lembra também, visto que por diversas vezes era companhia de JSH em concertos pelo país, que este «...compartilhava comigo [Rui Paiva] todas as suas opções musicais, como os andamentos, os detalhes da articulação em função da acústica do local, ou as opções de registação. No que a estas respeita, pude apreciar com que cuidado cultivava a qualidade do som. Nada, absolutamente nada, acontecia ao acaso» (*In Memoriam* 2006, 28).

³⁷ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

³⁸ 4 concertos em 10, 15, 21 de Novembro e 5 de Dezembro de 1985. Apêndice III: PROG.32.

Essa preocupação é também evidente numa quantidade considerável de cartas de JSH aquando da aceitação de convites para concertos e os respectivos envios de programas que iria tocar nos mesmos. A título de exemplo podemos destacar uma carta de 5 de Dezembro de 1991 onde o intérprete para além de todas as questões burocráticas e do programa anexo, reserva uma boa parte dessa mesma carta advertindo que «tratando-se de um programa de forte componente ibérica [...] independentemente do estado geral do órgão» (Igreja São Salvador, Sevilha) haveria «toda a conveniência em mandar rectificar a afinação dos registos de palheta (trombetas, clarins, bajoncillos e orlos), uns dias antes do concerto [...] pois, um programa como este que proponho, sem as palhetas bem afinadas, seria um autêntico suicídio»³⁹. Na verdade, o resultado final era só um: o som! A música, as questões técnicas, teóricas e todos os outros elementos da interpretação estavam ao serviço desse mesmo resultado final.

Aliás, esse estudo aprofundado e rigoroso que era feito de cada peça (como falamos atrás) constituía uma interpretação de base que era depois, uma vez em concerto, levada a um nível superior do produto final, perfeitamente constatável na gravação “ao vivo” (IM.02) de que dispomos. Dessa forma, ao analisarmos a gravação da “Batalha do 5º tom” de Diogo da Conceição presente no álbum IM.02 e confrontando a mesma com a partitura, constatamos cortes feitos no fim da primeira secção - exclui os compassos 50 a 67 - terminando no compasso 49 a primeira secção. No entanto, na partitura utilizada por JSH não se encontra apontada nenhuma referência a este facto. Estas “alterações” (quer sejam cortes ou repetições) que constituíam decisões feitas no momento eram, segundo Rui Paiva⁴⁰, uso habitual de JSH, provenientes da sua grande capacidade para “ler” os diferentes momentos do espectáculo.

Para JSH essa conceitualização do concerto e dos seus momentos era bem distinta da interpretação para registo fonográfico. Se confrontarmos as duas gravações de 1994 (*Batalhas e Meios Registos* e *In Memoriam*), tendo em comparação interpretações de uma mesma peça, como são mais as Batalhas de Diogo da Conceição e Pedro de Araújo – “Batalha do 5º tom” e “Batalha do 6º tom”, respectivamente – constatamos facilmente uma maior liberdade a todos os níveis, bem como um maior contraste entre os diferentes andamentos e formas de articulação das peças e uma

³⁹ Espólio Hora: CRTENV.6: 05/12/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutora Assunção Mendonça (Secretaria de Estado da Cultura).

⁴⁰ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

intensificação dos elementos de ornamentação. Estes exemplos atestam a capacidade de JSH de fazer de forma atenta a distinção entre o momento de concerto e a peça tocada para registo fonográfico, colocando no momento de concerto todos os elementos expressivos de uma forma mais intensa e até por vezes inserindo elementos improvisatórios na própria peça, conjugando e dando vida no concerto a todos os aspectos interpretativos de forma a recriar o ideal sonoro que fosse de encontro às características da peça a tocar.

Manuel Morais recorda «concertos onde, num mesmo repertório, ele inventava soluções magistrais que nos surpreendiam» (Apêndice I.VI). As «soluções magistrais» que Manuel Morais refere são mais uma vez um exemplo vivo dessa capacidade musical (neste caso improvisatória) e noção de espectáculo tão patente nos concertos de JSH.

Também Rui Paiva lembra essa capacidade criativa e intuitiva, inerente ao momento de interpretação musical por parte de JSH, referindo que «cada concerto era diferente do anterior. Marcou-me muito o facto de nunca dele ter ouvido algo de banal» (*In Memoriam* 2006, 28).

II.6. O estilo interpretativo de Joaquim Simões da Hora

O intérprete constitui um elemento muito singular de todo o processo de criação (e recriação) musical, principalmente se partirmos do princípio de que todas as interpretações, mesmo dentro de uma mesma corrente interpretativa, divergem consoante diferentes indivíduos e como tal nenhuma será igual a outra (mesmo se estreitarmos e limitarmos essa comparação a diferentes interpretações de um mesmo intérprete). Como tal, sendo aqui estudada a actividade de JSH como intérprete, e após expostos e analisados todos os processos e elementos da sua carreira interpretativa, será agora analisada a conjugação de todos esses factores na prática musical e no estilo interpretativo de JSH.

II.6.1. O Produto Final – Fazer “Música Viva”

Tal como refere Manuel Morais:

[...] quando JSH tocava, era a aplicação de uma informação histórica em prol da peça a interpretar, assimilando nessa peça todos os elementos organísticos como ferramentas para chegar a uma interpretação viva e extremamente criativa (Apêndice I.VI).

Aqui interessa introduzir a ideia para a qual passaremos a utilizar a terminologia de “produto final”. Essa noção de “produto final” contempla a utilização estrita ou não dos elementos expostos nos tratados teóricos (algo a partir do qual muitos intérpretes fazem a essência das suas interpretações) - para melhor dizer a manipulação dos mesmos - ou de outros elementos que constituem todo o processo interpretativo, sobrepondo-se a todos os aspectos, passando estes a servir de meios para atingir um ideal sonoro.

Como Rui Vieira Nery salienta:

[...] a sua [JSH] relação com as obras que tocava passava por uma fase de estudo e de análise, em que procurava identificar quer os problemas técnicos a resolver quer as possibilidades de intervenção pessoal criativa, por assim dizer, no desenho da peça, e para isso preparava-se bem, consultava os tratados, ouvia as gravações de grandes intérpretes que admirava. Mas depois passava para uma segunda fase em que confiava sobretudo no seu instinto musical e na sua “fantasia” (no sentido da *Arte de tañer fantasia* de Santa Maria) (Apêndice I.IX).

Esta forma de abordar a obra leva a um processo interpretativo onde a mesma é vista desde o seu primeiro contacto como um produto musical global, existindo um estudo e utilização muito criterioso de todos os elementos da peça para que a mesma adquira um determinado resultado sonoro que seja acima de tudo convincente, que leve o público a acreditar nessa “verdade histórica” musical. Manuel Morais comprova esse processo interpretativo, o qual relata:

...um exemplo marcante, diz respeito às proporções, por exemplo, nas obras de Correa de Araújo que muitas vezes a sua prática [de JSH] de executante contrariava cabalmente a informação histórica. De qualquer modo, passado algum tempo, ele retomava o tema discutido e fazia uma síntese criativa entre a informação historicista e a sua grande facilidade de tocador, aproximando-se muitas vezes da “verdade” histórica (Apêndice I.VI).

Esta noção de um produto final que deve ser acima de tudo convincente é desenvolvida e defendida por Nikolaus Harnoncourt em *O Discurso dos Sons* (1988), livro ao qual JSH prestou grande atenção, aconselhando-o mesmo como essencial a

alguns dos seus alunos. Nessa monografia, no capítulo que denomina de “Princípios fundamentais da música e da interpretação”, Harnoncourt afirma acreditar que uma interpretação deve acima de tudo ser convincente de forma a levar o ouvinte a acreditar nessa mesma interpretação, fazendo com que o mesmo sinta algo com ela. Harnoncourt acredita que «precisamos de encontrar na execução a força de persuasão e não o “certo” ou o “errado”; [...] Que a execução mais convincente seja a mais “correcta”, este já é outro problema» (Harnoncourt 1988, 118). Assim, Harnoncourt recusa-se a acreditar na interpretação que visa o uso estrito da partitura, fixada nos elementos teóricos e históricos, mas que no seu todo não passa de uma leitura musical, sem uma criatividade interpretativa própria e sem a qual se faça “música viva”.

“Música viva” é um termo ao qual Macário Santiago Kastner, no seu artigo sobre interpretação presente no *Anuário Musical* do ano de 1976 (*Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII*), confere uma importância basilar no processo interpretativo. Segundo Santiago Kastner, “música viva” é «algo que se escuta com emoção e prazer, e que não é unicamente uma reprodução de um conjunto de regras que vigorou no passado» (Kastner 1976a, 78).

Estas noções encontram-se inquestionavelmente presentes na postura interpretativa de JSH. No entanto, não podemos deixar de salientar o instinto e gosto próprio do intérprete, que é igualmente indiscutível. Assim sendo, estes elementos conjugados com uma profunda noção de produto final, noção do espectáculo e dos momentos do mesmo por parte de JSH, produzem um efeito muito particular às suas interpretações. Esta ideia encontra-se muito patente em toda a sua carreira de intérprete e vai-se intensificando com o desenrolar da sua actividade. Prova disso é a evolução para um estilo cada vez mais próprio que se denota ao longo do seu percurso, nomeadamente detectável através das gravações.

Acerca dessa evolução para uma liberdade interpretativa cada vez maior, que é notória ao longo da carreira de JSH, Rui Vieira Nery encontra a seguinte explicação:

«Nas primeiras gravações vemos ainda um jovem intérprete recém-saído da escola, com um certo temor respeitoso da letra da peça, com algum medo de arriscar uma intervenção pessoal excessiva. Pouco a pouco, o Joaquim foi reflectindo e experimentando mais no plano da ornamentação improvisada e sobretudo no do chamado *tañer con buen ayre*, ou seja, das alterações rítmicas de que fala, por exemplo Santa Maria, alongando ligeiramente as notas que correspondem aos apoios nos tempos

fortes e acelerando em compensação as notas de passagem entre essas. Tanto num aspecto como no outro penso que foi decisiva a influência do estilo interpretativo do Jordi Savall na viola de gamba, incorporando uma grande riqueza ornamental e uma liberdade rítmica, que o Joaquim tentou e conseguiu de algum modo transpor para o órgão. Por outro lado, o Joaquim foi conhecendo ao longo dos anos melhor as características específicas do órgão ibérico histórico, e foi aprendendo a utilizar e valorizar essas características (sobretudo a trombetaria horizontal e o teclado partido) na interpretação. Em vez de considerar as diferenças entre o instrumento ibérico e os seus congéneres franceses ou alemães como um "defeito", o Joaquim assumiu-as como sinais de uma tradição autónoma que era preciso explorar e valorizar» (Apêndice I.IX).

Essa evolução assenta mais uma vez na procura de um "produto final" cada mais elaborado, onde a liberdade referida não pode ser confundida com falta de rigor, mas pelo contrário, é fruto da evolução do uso criterioso de todos os elementos constituintes do processo interpretativo em busca desse mesmo "produto final" que converge para a criação da "música viva". E, não pensemos que esta postura contraria as premissas de uma interpretação historicista. Muito pelo contrário, uma das razões que leva também a essa mesma postura diz respeito ao facto de JSH ter mergulhado não apenas nas teoria e repertório da Música Antiga, mas sobretudo no contexto e pensamento da época em que esta se fez. Se tomarmos em atenção os tratados mais significativos para JSH - a *Facultad Organica* de Correa de Araúxo, a *Arte de Fantasia* de Tomás Santa Maria, a *Declaración de Instrumentos Musicales*, de Juan Bermudo, entre outros – denotamos que os próprios tratadistas fazem questão de salientar nas suas introduções que os mesmos tratados se destinam a fornecer uma fonte teórica de base ao intérprete principiante, para, como refere Correa de Araúxo, «através do seu engenho acabar de aperfeiçoar» o que a esses tratados achassem faltar a fim de atingirem o seu ideal musical (Kastner 1948).

Em relação a este facto encontramos mais uma vez concordância nas palavras de Manuel Morais, o qual salienta:

... ele [JSH] absorveu toda a informação destes teóricos ibéricos, mas continuo a sublinhar que a sua interpretação, genericamente falando, se pautava sobretudo por uma síntese entre essas informações e a sua criatividade. [...] Aqui podemos sublinhar a sua arte natural de improvisador, extensível a todos os períodos históricos que abordava que, aliás, hoje em dia está provado historicamente que este recurso estava patente e muito diversificado nos intérpretes da época (Apêndice I.VI).

Na verdade, se atentarmos às características que nos seus tratados os teóricos antigos reivindicam para aquele que seria o exemplar intérprete da época, e atentando também ao uso que se fazia dos tratados nesse período e à prática que se verificava, podemos constatar que JSH conseguiu, senão mesmo lá chegar, estar muito próximo das mentes de Tomás de Santa Maria e muitos outros teóricos, mas sobretudo procurar sempre atingir a sua “verdade histórica musical”.

II.6.2. O impacto no contexto organístico da época

Após a formação com Antoine Sibertin-Blanc, Santiago Kastner e Kamiel d’Hooghe encontramos um organista identificado e inserido numa corrente estética que viria a ser consolidada pelos contactos com Jordi Savall, Ton Koopman, José Luís Uriol entre outros intérpretes, a par do trabalho desenvolvido com Rui Vieira Nery e Manuel Morais no panorama nacional. No entanto, todos os fenómenos não terão por si só constituído o artista e intérprete JSH, partindo sobretudo da sua própria personalidade e percurso ímpar que desenvolveu como organista de relevo durante o último quartel do século XX.

Como prova fiel da sua enorme qualidade restam-nos os documentos fonográficos que nos deixou através dos quatro álbuns com interpretações suas de que dispomos, os quais são ainda hoje documentos de referência para os novos organistas que emergem e que debruçam as suas atenção no âmbito da Música Antiga para órgão. Outra herança que nos deixa prende-se com o forte impacto que teve ao nível da pedagogia e divulgação do património organístico e musical português, como iremos posteriormente analisar.

Citando as palavras do seu antigo aluno Rui Paiva:

Numa época em que na Europa a Música Antiga tinha muitos anticorpos e em Portugal dava ainda tímidos passos, a postura de JSH parece só encontrar justificação, por um lado, na sua extraordinária capacidade musical, na sua empatia com as novas ideias e na coragem com que se manifestou publicamente, quer como músico, quer como professor, ou ainda como agente cultural organizando cursos de verão e concertos. [...] Apesar da Música Antiga não gozar, na época, o estatuto que tem hoje em Portugal, posso testemunhar agora, sem dúvida, que não era tímida a abordagem musical e estilística de JSH. As suas interpretações estariam hoje perfeitamente actuais, como o provam as

gravações que nos deixou. Isso deveu-se sem dúvida ao seu interesse pelo assunto, à sua pesquisa individual, à sua grande intuição e à sua coerência artística. (Apêndice I.VIII).

Podemos, sem dúvida, afirmar que JSH teve um impacto a todos os níveis significativo no contexto organístico nacional, quer pela qualidade das suas interpretações e pela sua qualidade como artista, quer pelo facto de ter sido a personalidade que despertou Portugal para a Música Antiga para órgão, através de uma evolução constante ao longo de cerca de 25 anos de carreira onde esteve sempre no topo das referências na sua área musical. Foi, aliás, o primeiro e grande organista português a destacar-se no domínio da Música Antiga ibérica para órgão e a difundi-la através da sua actividade pedagógica e de divulgação. Constituiu-se como a personalidade de destaque nesse período final do século XX no contexto do órgão, chegando mesmo a ser rotulado por várias vezes de “melhor organista português” pela imprensa e comunicação social portuguesa.

O nome de JSH integra-se com todo o mérito num conjunto de intérpretes que durante as últimas décadas do passado século (e alguns ainda hoje) se constituíram, como o próprio organista afirmou, como «uma plêiade de novos intérpretes que, aliando a sensibilidade do homem do nosso século [século XX] a um profundo conhecimento musicológico, oferecem uma autêntica revivificação da Música Antiga» (Hora 1985).

CAPÍTULO III. O PEDAGOGO

Esta secção pretende dar a conhecer o percurso de JSH como pedagogo, quer enquanto professor da classe de órgão do Conservatório Nacional de Lisboa, quer como docente dos Cursos de Música Antiga nas SMAI (Semana de Música Antiga Ibérica) e SIMA (Semana Internacional de Música Antiga) realizadas em Portugal, das quais fez também parte como intérprete e organizador.

Nos pontos seguintes iremos debruçarmo-nos sobre o impacto que JSH teve para com o ensino do instrumento no Conservatório Nacional, o repertório introduzido e utilizado na pedagogia, as metodologias praticadas e ferramentas (práticas e teóricas) utilizadas por JSH nessas funções. Dedicaremos também uma secção particular às suas funções pedagógicas nos Cursos de Música Antiga, já acima referidos, visto estes constituírem um contexto de ensino diferenciado daquele que se verificava nas aulas do Conservatório Nacional.

Por fim analisaremos o legado deixado por JSH através dos seus alunos e outras personalidades que, apesar de não terem sido directamente seus alunos, também com ele tiveram um processo de aprendizagem ou aperfeiçoamento das suas capacidades interpretativas, com o intuito de constatar se se verifica a constituição de uma escola de órgão para a qual JSH terá servido de impulsionador.

III.1. A reforma do ensino na classe de órgão do Conservatório Nacional

Após terminados os estudos de órgão e interpretação de Música Antiga, e após ter dado início a uma actividade concertista, JSH grava em 1975 o disco para a colecção *Lusitana Musica* com interpretações de música ibérica dos séculos XVI e XVII no órgão da Catedral de Évora (LM.E.75). Este disco terá constituído nessa fase uma prova fiel do valor que JSH vinha já a evidenciar desde o fim dos seus estudos, verificando-se assim este álbum como um factor importante para solidificar essas qualidades de um intérprete que se vislumbrava como um grande representante em Portugal da corrente da “nova” Música Antiga, que era nesse período disseminada pela Europa através, sobretudo, das interpretações de René Jacobs, Jordi Savall e Ton Koopman.

Assim, no ano seguinte ao lançamento do referido disco, JSH concorre ao lugar de professor da classe de Órgão do Conservatório Nacional, para a qual é escolhido, sendo apenas efectivado o referido contrato em Março de 1977. São evidentes as qualidades que já nessa altura lhe eram reconhecidas se tomarmos em consideração o anúncio da sua contratação publicado no Diário da República na época (a 3 de Março de 1977), no qual se pode ler: «Joaquim Eduardo Simões da Hora – contratado, por o considerar indispensável e por conveniência urgente de serviço, como equiparado a professor auxiliar além do quadro do Conservatório Nacional...» (Apêndice II, Fig. 6).

Uma vez escolhido como professor da classe de órgão, JSH tratou de operar, desde logo, uma espécie de “reforma” do processo de admissão e avaliação da referida classe e, sobretudo, do programa da mesma. Estamos nessa época no período do pós 25 de Abril de 1974, em meados de 1977, e temos que ter em consideração também o facto de se ter tornado propícia esta reformulação do ensino que permitia alargar horizontes e instituir também uma maior abrangência ao programa do Conservatório Nacional.

Para esse processo reformador o papel de JSH foi fundamental. A este respeito expomos de seguida as ideias de António Duarte (colega de JSH como professor de órgão no Conservatório Nacional):

Eu diria mesmo que JSH criou a escola de órgão do Conservatório Nacional. Como é do conhecimento de todos houve uma enorme dificuldade em criar uma escola de órgão em Lisboa. Em vários momentos se fez tentativas no Conservatório mas sempre sem qualquer sucesso ou continuidade. A escola de órgão surge com Antoine Sibertin-Blanc no Centro de Estudos Gregorianos e é este professor que consegue realizar um trabalho sólido e continuado em Lisboa que acabará por dar frutos e do qual surgirão diversos organistas. A criação de uma classe de órgão no Conservatório só se afirma com a entrada de JSH como professor. [...] De salientar que JSH, além de criar uma classe de órgão estável e duradoura, que continua para além da sua morte, cria uma classe de órgão moderna que se torna uma referência no estudo da música antiga e, em particular, da música ibérica. A escola de JSH torna-se o pólo de referência na música antiga e na música antiga ibérica (Apêndice I.III).

Essa reformulação do programa da classe de Órgão destacou-se sobretudo pela inserção do repertório de Música Antiga, ibérico e europeu, bem como a abordagem de música do século XX. Assim sendo, rompeu-se com a tradição que vinha de trás no que ao programa da classe de órgão diz respeito, o qual até à época consistia sobretudo na música a partir de J. S. Bach e seus contemporâneos mais conhecidos até a alguns

compositores do século XIX. Alargou-se assim o leque de abrangência de repertório a todas as épocas em que se desenvolveu música para órgão, com uma forte preponderância da Música Antiga, com uma atenção especial para a ibérica. A título de exemplo podemos verificar essa maior abrangência ao consultarmos um programa de exame de 5º grau de órgão em apêndice (Apêndice II, Fig. 14) elaborado por JSH para a classe de Órgão do Conservatório Nacional, do qual não temos data definida.

O programa da classe de Órgão foi basicamente reestruturado por JSH e Santiago Kastner, sendo que este último terá constituído sobretudo a base para essa consciência histórica e científica crescente através do trabalho que já vinha exercendo anteriormente. Esse trabalho dava agora frutos através dos novos intérpretes e musicólogos que começavam neste período a ser reconhecidos, assumindo-se JSH como uma das figuras mais destacadas desse grupo de personalidades. Este processo permitiu também uma maior interligação entre as classes de História da Música do professor Santiago Kastner e a classe de Órgão de JSH de forma a realizar o ensino do instrumento, na sua vertente mais teórica e historicista, de uma forma mais sustentada, permitindo criar não apenas organistas virtuosos, mas também intérpretes conscientes do contexto histórico e das técnicas adjacentes ao repertório que estavam a interpretar. Essa interligação das classes de aula é comprovada através da realização de audições da classe de Órgão onde tomavam também lugar as participações de alunos da classe de História da Música de Santiago Kastner. A título de exemplo podemos ver na figura 15 (Apêndice II) uma audição que teve lugar no dia 29 de Junho de 1979, na Igreja da Pena (da qual JSH era na altura o organista titular) onde participaram alunos da classe de Órgão (Luís Santos Lopes, Lídio Canelhas, José Manuel Brázio e Ana Paula Acácio Mendes) e também alunos da classe de História da Música (Rui Vieira Nery e José Manuel Brázio), na realização das notas de programa e introdução das mesmas durante a audição.

Assim sendo, com a entrada de JSH para o corpo docente do Conservatório Nacional dá-se uma mudança evidente no panorama do ensino do órgão, rompendo com a tradição e introduzindo os novos ideais interpretativos da “nova” Música Antiga europeia e ibérica, aliado a um repertório mais abrangente e um maior rigor no estudo técnico, teórico e histórico de cada género e período musical. Como refere Rui Paiva, este novo panorama permitiu aproximar o ensino do órgão em Portugal aos modelos de referência europeus:

...cortou com a tradição, introduzindo caminhos novos mas muito seguros, transmitindo conhecimentos técnicos e artísticos ao nível do que de melhor se fazia na Europa, filtrados pelo seu carácter rico e marcante (Apêndice I.VIII).

III.2. O Repertório

Com a reestruturação do programa da classe de órgão do Conservatório Nacional operada, para a qual, como já mencionamos, JSH deu um «contributo decisivo», como também refere Rui Paiva (Apêndice I.VIII), o repertório utilizado passou a ser mais abrangente, destacando-se sobretudo uma maior abertura aos compositores ibéricos. Para além das escolhas de “repertório base” que estavam pré-estabelecidas e estritamente ligadas ao programa da classe, JSH dava liberdade aos alunos para fazerem as suas escolhas, quer no plano das opções interpretativas feitas ao longo do estudo de uma obra, quer na escolha do repertório dentro dos diferentes períodos.

Como repertório para a iniciação na aprendizagem do instrumento utilizava o método de Ernst Kaller (*Orgelschule*). Este compêndio era utilizado para trabalhar com alguma incidência os exercícios de pedaleira iniciais e para o estudo de algumas pequenas peças que fazem parte do mesmo. O *Orgelschule* de Kaller reúne ao longo dos seus dois volumes um conjunto de obras de vários compositores, organizadas tendo em conta o grau de dificuldade. Este método era apenas usado numa fase inicial da formação (1º ano), partindo depois para o estudo do repertório que era sugerido de acordo com o programa do curso de órgão.

De entre os compositores aconselhados ao longo do curso destacam-se pela sua maior utilização os seguintes: obras de J. S. Bach e Dietrich Buxtehude ao longo de todo o curso; Pachelbel, Gottlieb Muffat e Froberger na música da escola alemã do século XVII; Jan Sweelinck; François Couperin, L.-N. Clérambault, Nicolas de Grigny e Pierre du Mâge para a música francesa; G. Frescobaldi, Andrea e Giovanni Gabrieli na música italiana; na música ibérica eram introduzidos os grandes compositores dos séculos XVI, XVII e XVIII tais como Manuel Rodrigues Coelho, António Carreira, Antonio Cabezón, Sebastian Aguilera Heredia, Correa de Araúxo, Pedro de Araújo, Carlos Seixas e o Padre Antonio Soler; para o período do século XIX eram sugeridos nomes como F. Mendelssohn, Widor, Max Reger e C. Franck; sendo que para o século

XX o ensino incidia sobretudo nas obras de Marcel Dupré, Olivier Messiaen e György Ligeti.

III.3. As fontes teóricas e discográficas

No que se refere às fontes teóricas que JSH utilizava como pedagogo, estas resumem-se na sua grande parte às mesmas que este utilizou ao longo da sua formação e na sua carreira de intérprete. No domínio da Música Antiga ibérica foram introduzidos ao longo das aulas os tratados de Tomás de Santa Maria (*Arte de Tañer Fantasia...*,1565), Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555) e de Diego Ortiz (*Trattado de Glosas...*1553), bem como os textos de Santiago Kastner, nomeadamente os artigos sobre interpretação do *Anuario Musical* (*Interpretacion de la música hispânica para tecla de los siglos XVI y XVII* e *Orignes y evolucion del tiento para instrumentos de tecla*, 1976), os livros *Música Hispânica* (1936) e *Três Compositores Lusitanos* (1979), e o estudo e transcrição de *Facultad Orgânica* (1626) de Francisco Correa de Araúxo, com especial atenção para o prefácio. Como refere Rui Paiva, JSH considerava os textos de Santiago Kastner «a base fundamental para a interpretação da música ibérica para órgão nos nossos dias» (Apêndice I.VIII).

Também foi muito utilizado o estudo de Maria Ester Sala sobre ornamentação (*La Ornamentación en la Musica de Tecla Iberica del Siglo XVI*, 1980), os artigos de Louis Jambou sobre a evolução do órgão ibérico (*El Organo en la Peninsula Iberica* e *La corneta en secreto aparte y elevado del principal: tanteos y creacion*, ambos de 1979) e foi dada sempre grande atenção aos prefácios dos livros de partituras que eram utilizados nas aulas. Também os documentos que fazem parte do artigo *Registración de la musica de organo de los siglos XVI y XVII* (1981) de Montserrat Torrent que contemplam as transcrições do memorial do projecto de “Fray Antonio Llorens para la Catedral de Lleida” (1624) (que contém todas combinações de registos possíveis segundo o organeiro espanhol) e as recomendações de Diego del Castillo sobre os tipos de combinações da registação a praticar nos órgãos da basílica do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial, foram muito utilizados nas aulas.

No que à música europeia diz respeito, foi muito utilizado o *Essay on the true art of playing keyboard instruments* (1753) de Carl Philipp Emanuel Bach, bem como os estudos de Hugo Riemann (*Fraseio Musical*, 1928, e *Manuel del Organista*, 1929) e

a monografia intitulada *Organ Technique: An Historical Approach* (1980) de S. Soderhind. No domínio da estética interpretativa utilizava como principal referência o *Discurso dos Sons* (1988) de Nikolaus Harnoncourt, para além da diversa discografia dos grandes intérpretes europeus dentro da corrente com a qual se identificava.

Outro elemento fundamental no ensino que JSH praticava, dizia respeito à forte vertente de audição discográfica que introduzia aos seus alunos, nos diversos contextos de reunião. Apesar das fontes discográficas não constituírem uma ferramenta teórica, JSH procurava através dos exemplos musicais sensibilizar os seus alunos para os padrões estilísticos e interpretativos praticados pelos grandes intérpretes europeus. Desta forma procurava dar a conhecer aos seus discípulos os grandes documentos fonográficos de uma corrente interpretativa que os mesmos procuravam assimilar, abrindo assim momentos de discussão sobre essas fontes discográficas.

De entre essas fontes, no que diz respeito à Música Antiga, destacam-se as interpretações de Harnoncourt e Gustav Leonhardt, com grande importância dada à edição completa das Cantatas Sacras de J. S. Bach (Das Alte Werk: Teldec) e ao repertório para tecla interpretado por Leonhardt, bem como as interpretações de Marie-Claire Alain e Ton Koopman das obras de J. S. Bach para órgão, a discografia de René Jacobs, Reinhard Goebel e do “Musica Antiqua Köln”, Monica Huggett, Jordi Savall e a “Hespèrion XX”, para além das interpretações de José Luís Uriol e dos Segréis de Lisboa liderados por Manuel Morais. Estes momentos eram uma forma de JSH alimentar o gosto musical dos alunos, mas sobretudo era uma forma eficaz de mostrar como todo esse mundo teórico e histórico, introduzido nas aulas ao longo do estudo das peças musicais, devia ser posto em prática.

No entanto, apesar de tanto Rui Paiva como Ana Paula Mendes mencionarem a utilização nas aulas dessas fontes teóricas, já Pedro Crisóstomo, quando questionado sobre o tipo de bibliografia utilizada por JSH, refere que «a bibliografia era música prática, ou seja, livros de partituras» e que em relação à introdução dos textos de Santiago Kastner «directamente não houve referência, só quando fiz [Pedro Crisóstomo] a licenciatura em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa é que tomei contacto com esses textos. De qualquer modo esse conhecimento, da parte de Simões da Hora, era transmitido ao aluno no trabalho da partitura» (Apêndice I.VII). Também Alfredo Teixeira, aluno de JSH no mesmo período que Pedro Crisóstomo, apesar de referir que se deram algumas conversas sobre tratados teóricos, não se

recorda ao certo de quais e o que, algo que dá a entender uma abordagem mais vaga por parte de JSH das referências às fontes introduzidas nas aulas.

Esta diferença de abordagem teórica pode ser um factor indiciador de diferentes abordagens pedagógicas por parte de JSH em diferentes fases da sua vida. Sobretudo se pensarmos numa personalidade desgastada da actividade constante e cansativa que terá também quebrado um pouco a vontade incessante de outros tempos de transmitir todo um conhecimento mais aprofundado do que apenas o ensino do órgão e que para o qual não bastariam as sessões de aula. No entanto, essas mesmas diferenças podem também estar relacionadas com a própria evolução do músico de uma forma transversal às funções de intérprete e pedagogo. Com isto queremos dizer que uma provável razão para a introdução de grande parte dos elementos teóricos numa fase inicial da sua carreira como pedagogo (1977 até finais da década de 80) e uma menor introdução dos mesmos na fase mais tardia da sua vida (anos 90), pode estar relacionada com uma crescente interiorização e assimilação desses elementos teóricos. O resultado traduz-se numa prática mais intuitiva onde essa teoria já estava patente, sendo introduzida oralmente no trabalho prático de estudo da partitura (como refere Pedro Crisóstomo), constituindo-se todo esse universo teórico como uma síntese entre uma prática e teoria que também já seria a de JSH.

III.4. Os Alunos

Entre as quase duas décadas em que leccionou no Conservatório Nacional, JSH foi professor de um conjunto considerável de alunos, de diferentes gerações. Entre eles, apesar de muitos não terem prosseguido a carreira de organistas, é unânime uma grande saudade do seu professor e admiração pelas suas qualidades humanas e profissionais, vislumbrando-se nesse reconhecimento um sentimento de privilégio por terem sido alunos de JSH.

Daqueles alunos que não prosseguiram a actividade organística podemos destacar os seguintes: José Manuel Brázio, Lídio Canelhas, José Luís Lopes, Alfredo Teixeira, João Teixeira Pinto, Pedro Faria. Entre os alunos que prosseguiram carreira no domínio organístico destacamos os nomes de Rui Paiva, Ana Paula Mendes, Ana Paula Andrade, Pedro Crisóstomo e João Ferro (os dois últimos numa fase posterior aos anteriores). De todos estes alunos, Rui Paiva e Ana Paula Mendes foram os únicos que

terminaram o curso complementar da classe de Órgão do Conservatório Nacional com o professor JSH, visto a “geração” seguinte (anos 90) não ter tido a possibilidade de concluir os estudos com o professor por razões do seu falecimento.

Ao longo dos anos em que foi professor do Conservatório Nacional JSH manteve sempre uma relação com os alunos que ultrapassava a fronteira da sala de aula para se tornar numa interacção entre mestre e discípulo, como referiu Rui Paiva em entrevista⁴¹ para este trabalho: «Mais que um professor, tinha uma postura e era visto como um mestre, um orientador. Uma postura que ia de encontro àquela que nos tratados é referida como deve ser o mestre de um organista». Com esta referência aos tratados, Rui Paiva reportava-se mais propriamente como exemplo, ao tratado de Juan Bermudo (*Declaración de Instrumentos Musicales*, 1555) e ao prefácio do livro de *Obras de Musica para tecla arpa y vihuela...* (1578) de Antonio Cabezón, onde os autores referem por diversas vezes a importância de ter aulas com um bom mestre para se poder ser um bom “tangedor”.

Essa postura de mestre por parte de JSH passava não apenas por um trabalho afinado com o aluno, mas também por essa já referida relação que ultrapassava a aula, existindo uma aprendizagem e transmissão de conhecimentos constante dentro e fora da aula. Na verdade, muitas foram as vezes em que este reuniu os seus alunos para jantares, encontros em sua casa ou até para uma fuga do Conservatório até ao seu carro, onde sempre teve dos melhores sistemas de “car-áudio”, a fim de discutirem ideias e dar a conhecer aos seus discípulos a melhor discografia, transformando esses momentos em verdadeiras aulas “interactivas”. Essa prática permitiu, como refere Rui Paiva, criar e manter com os alunos «uma relação muito próxima e afável, que criava um clima muito propício à saudável troca de pontos de vista» (Apêndice I.VIII).

As “reuniões” com os alunos tomavam também lugar de forma esporádica, por vezes, nas próprias aulas do Conservatório, muitas vezes fruto de um atraso do professor ou do mesmo achar pertinente esse tipo de aula em determinada altura. JSH convocava os alunos dos quais já tinha passado a hora da aula e não a tinham tido ou que tivessem disponibilidade para se juntarem à aula que se iria desenrolar. Tomavam, então, lugar aulas de conjunto onde eram trocadas ideias e todos tocavam um pouco, incluindo o professor. Estes momentos também aconteciam por diversas vezes noutros locais que não o Conservatório Nacional, nomeadamente na Sé Catedral de Lisboa,

⁴¹ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

onde sempre que lhe era possível, JSH convocava uma aula para os alunos que estivessem interessados em participar, onde aproveitava para explicar questões relacionadas com registação, mostrar exemplos práticos de aspectos de interpretação e dar oportunidade aos alunos de praticarem nesses instrumentos.

Essa ideia de relação entre mestre-discípulo é-nos também relatada por Rui Vieira Nery, o qual assistiu a diversas aulas de JSH, inclusive a algumas das referidas aulas de conjunto:

...Era um ensino na tradição da relação personalizada entre mestre e discípulo, explicando o contexto geral da obra que estava a ser aprendida, ajudando a resolver problemas técnicos (dedilhação, pedaleira), sugerindo soluções de ornamentação e de registação, dando conselhos de audição de discografia ou de leitura de fontes teóricas, mas encorajando sobretudo uma abordagem expressiva individual e afectiva. Havia sempre um clima evidente de grande confiança dos alunos nas suas indicações e um ambiente descontraído, salpicado de graças ocasionais cheias de bom humor. Penso que os alunos tinham a sensação confiante de estarem de facto a aprender com um Mestre, mas também de estarem a ter os conselhos de um Amigo (Apêndice I.IX).

Essa postura afável que era fruto da sua própria personalidade não implicava a falta de exigência e rigor, que também lhe era tão própria e transversal a todas as vertentes da sua vida profissional. Esse rigor é também realçado pelos alunos, destacando Rui Paiva que JSH «tinha uma exigência tal, que se tornava numa exigência transparente. Dizia o que pensava logo na hora»⁴². O mesmo ex-aluno lembra também «o sentido de rigor, técnico e musical, e a atenção que dava a cada momento musical, interpretados por ele ou pelos alunos» (Apêndice I.VIII). Também Ana Paula Mendes, que foi aluna de JSH no mesmo período que Rui Paiva (durante os anos 80), em entrevista⁴³ para este trabalho realçou o rigor e exigência de JSH coexistente com uma forte relação de mestre e amigo para com os alunos. A este respeito Rui Paiva lembra que «O Prof. Simões da Hora tinha um grande carinho por todos os membros da sua classe de órgão. Para ele, sentir que tinha à sua volta os seus alunos era motivo de felicidade» (*In Memoriam* 2006, 28).

É durante o período em que Rui Paiva e Ana Paula Mendes foram alunos de JSH (durante os anos 80) que se verifica uma actividade pedagógica mais intensa e

⁴² Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

⁴³ Entrevista a Ana Paula Mendes - Julho de 2009.

activa por parte do professor. Nos anos seguintes, que correspondem sensivelmente aos últimos quatro ou cinco da sua vida, a crescente actividade concertista, dentro e fora do país, bem como o conjunto de responsabilidades que acarretou nesse período (entre elas a desgastante coordenação e organização do *Ciclo de Órgão Lisboa94*), terão levado uma menor proximidade com os alunos na sua actividade pedagógica, passando a um modelo de ensino mais sistemático e organizado, como comprova Rui Vieira Nery (*In Memoriam* 2006, 13). Essa postura é também constatável no testemunho de Pedro Crisóstomo, seu aluno já no período de 90 (entre 1990 e Outubro de 1994) o qual lembra da seguinte forma as aulas com o professor:

...O Simões da Hora era uma personalidade forte e por vezes, nas aulas, era um pouco imprevisível. Às vezes eu não sabia como iria ser o desenrolar daquela aula. Aparentemente, a primeira abordagem às peças era pouco comentada pelo Simões da Hora. No entanto, quando o tempo gasto no trabalho de uma peça era maior, a abordagem era mais intensa e o trabalho que o Simões da Hora fazia comigo era mais sistemático». O qual lembra, no entanto, como todos os seus alunos, um professor com «uma personalidade forte, e por isso, de fortes convicções...de uma generosidade rara (Apêndice I.VII).

Ao longo do período que leccionou no Conservatório Nacional, JSH sempre cultivou um ambiente de proximidade com os seus alunos. Mesmo no período final da sua vida sempre alimentou o estímulo pelo ensino do órgão aos novos valores. Apesar de se ter distanciado um pouco de uma actividade pedagógica que praticou até ao período dos anos 90, e que passava sobretudo pela constante transmissão de conhecimento através de uma relação que extravasava a sala de aula, passou a tornar as suas sessões de aula um pouco mais sistemáticas, devido às razões já acima referidas, não possibilitando a mesma disponibilidade de outros tempos para o ensino além sala de aula.

No entanto, sempre que lhe era possível e os alunos demonstravam vontade e capacidade, procurava prolongar as aulas de forma a manter o clima de transmissão de conhecimento. A este respeito Pedro Crisóstomo lembra que aquando do final de uma aula, disse a JSH que precisava de sair para ir para outra aula, e encontrando-se o professor nesse momento entusiasmado por estar a fazer com o aluno o estudo de uma peça que gostava, lhe terá dito: «Não vás para essa aula! Fica! Porque aqui é que aprendes alguma coisa!» (*In Memoriam* 2006, 25). Mesmo num período posterior ao

cessar das suas funções de professor no Conservatório Nacional, e já numa altura em que se encontrava em casa extremamente doente, Pedro Crisóstomo relembra que, aquando de uma visita a JSH, este, apesar da grave doença, ainda se encontrava «...com vontade de nos dar aulas teóricas a partir do tratado de Carl Philipp Emanuel Bach sobre a arte de tocar instrumentos de tecla» (*Ibidem.*).

III.5. As metodologias e aspectos de interpretação

JSH não tinha um conjunto de metodologias definidas que estivessem delineadas para as suas aulas. Como refere Alfredo Teixeira, «o seu [JSH] ensino estava muito colado à sua própria prática interpretativa» (Apêndice I.I).

O tipo de hábitos que podem, por ventura, constituir metodologias consistiam sobretudo em transmitir nas aulas a sua experiência de intérprete e as formas de contornar e resolver os problemas com que os alunos se iam deparando ao longo do seu estudo, ou seja, um ensino baseado na transmissão de metodologias de trabalho interpretativo. Nas aulas trabalhava com o mesmo afinco com que preparava os seus concertos e as peças a tocar. Tal como refere Rui Paiva, JSH «nas aulas investia no trabalho com os alunos até ao mais pequeno detalhe, cuidando o resultado musical como se da preparação de um concerto seu se tratasse» (*In Memoriam 2006*, 28). Assim, as metodologias de ensino passavam sobretudo pela partilha do conhecimento adquirido ao longo dos anos, consistindo não apenas na transmissão e discussão dos elementos teóricos e interpretativos, mas também na exemplificação dos mesmos no instrumento.

Essa vertente terá sido muito importante, na medida em que ao exemplificar uma determinada prática interpretativa, permitia aos alunos tomarem um contacto imediato com a forma de tocar determinado ornamento, tipo de articulação ou passagem, permitindo uma maior rapidez de assimilação por parte destes. A este respeito Ana Paula Mendes realça ter sido «fundamental a oportunidade de poder observar JSH a estudar ou a apresentar uma obra na aula» (Apêndice I.II).

Ao nível da abordagem das peças, JSH procurava inculcar aos seus alunos o hábito de dividir as mesmas em secções (de número variável dependendo da extensão e estrutura da obra) com o intuito de uma melhor e mais rigorosa compreensão da obra. Essa divisão constituía um meio de atingir um estudo mais detalhado da obra, levando o

aluno a concentrar-se no pormenor de forma a que o resultado musical final fosse o melhor possível. A este respeito Rui Paiva lembra que,

...mais importante do que a metodologia utilizada por JSH, era o seu elevado contributo e exigência relativamente a uma interpretação rigorosa do ponto de vista técnico e musical. O seu sentido de rigor levava os alunos a procurarem, pelos meios à sua disposição, o melhor resultado final, técnico e musical. Neste sentido, o método de divisão por secções não era um fim em si mesmo mas um meio privilegiado (Apêndice I.VIII).

Uma vez definidas as secções a trabalhar e feito o estudo inicial da obra, eram então trabalhados os aspectos de interpretação da mesma. Neste campo JSH incidia a sua atenção no rigor dos elementos de carácter interpretativo a utilizar consoante o estilo e época da peça em questão. Dava importância a todos os elementos interpretativos e técnicos: a articulação, o modo de atacar as teclas, a ornamentação, o rigor em relação a tempo e ritmo, bem como a dinâmica, a dedilhação e registação. Essa importância passava não apenas pela exigência de uma boa execução técnica dos mesmos, bem como pela capacidade de saber escolher os elementos mais adequados consoante o carácter de determinada peça. Era importante saber fazer bem, mas também saber escolher o que fazer.

No que à escolha dos aspectos interpretativos diz respeito, nomeadamente aos elementos que se encontram tratados nas fontes teóricas, tais como a dedilhação, ornamentação, articulação e registação, a abordagem dos mesmos passava por duas fases, como nos referiu Rui Paiva em entrevista⁴⁴ para este trabalho. No início aconselhava alguma dedilhação, tipo de ornamentação ou modo de articulação em determinadas partes das peças e explicava em que elementos teóricos se estava a basear, aconselhando os alunos a lerem os mesmos. No entanto, depois de dadas as bases e depois de o aluno começar a demonstrar tê-las apreendido, dava-lhes liberdade para fazerem as suas escolhas. No que à registação se refere, o seu grande conhecimento dos fenómenos organológicos e acústicos levava a um ensino muito detalhado desses elementos, muitas vezes só mesmo assimilado pelos alunos através da exemplificação nos órgãos “in loco”, nomeadamente, como já mencionamos, no órgão da Sé de Lisboa, quando assim era possível. A este respeito Rui Paiva destaca na mesma entrevista a que nos temos referido, que JSH «tinha um conhecimento profundo

⁴⁴ Entrevista a Rui Paiva – 26/1/2010.

de registação. Tão profundo que não facilitava aos alunos assimilar tanta informação e tão detalhada sem terem grande conhecimento dos registos e da sua utilização» (*Ibidem.*).

Concluindo, no que diz respeito aos aspectos metodológicos e de abordagem interpretativa, encontramos um professor que faz uso sobretudo da sua experiência e do seu vasto conhecimento de todos os fenómenos inerentes à interpretação do instrumento, indo mais uma vez de encontro à ideia anteriormente referida da relação mestre-discípulo (ver secção “Os Alunos”). Para tal, trabalhava com os alunos todos estes elementos ao detalhe, transportando para as aulas o seu próprio método de trabalhar enquanto intérprete, procurando também que os próprios alunos, após assimilarem a informação por si transmitida, fizessem as suas próprias escolhas como verdadeiros intérpretes que também eram. A este respeito podemos encontrar concílio nas palavras de Ana Paula Mendes:

Relembro todas as aulas como momentos todos únicos, nas quais as dificuldades com que me ia deparando, na resolução dos vários problemas técnicos ou interpretativos de uma obra, iam sendo resolvidas de forma apaixonante, pela sua [JSH] entrega pedagógica, sincera, objectiva e plena de talento. A atenção com que guiou o percurso de todos os seus alunos no respeito das suas características individuais, tendo sabido provocar um verdadeiro ambiente de classe, conduziu-os a uma amizade sólida e que se perpetuou (*In Memoriam* 2006, 29).

III.6. Função Pedagógica nas SMAI e SIMA

Para além das funções pedagógicas que exercia desde 1977 no Conservatório Nacional, JSH exerceu paralelamente, desde 1978 até aos finais da década de 80, uma função predominante na organização e docência de cursos de Verão direccionados para a Música Antiga ibérica, as denominadas Semana de Música Antiga Ibérica (SMAI) e Semana Internacional de Música Antiga (SIMA). Interessa-nos aqui salientar e dar a conhecer melhor as funções de JSH na sua vertente de pedagogo nestes cursos, deixando para uma fase seguinte deste trabalho a vertente de organizador e impulsionador destes eventos.

Ao longo das diversas SMAI e SIMA organizadas, JSH ocupou-se dos aspectos relacionados com a interpretação de Música Antiga ibérica para órgão, a sua verdadeira paixão. Nestes cursos de aperfeiçoamento, as aulas assentavam num modelo do tipo

“workshop”, havendo uma maior interactividade e liberdade ao longo das sessões. Como refere Manuel Morais, nesses cursos,

...juntavam-se alunos provenientes não só da península ibérica, como também de alguns países europeus, atraídos pela excelência dos docentes que participavam em cada um destes eventos...Nestas Semanas o Joaquim, liberto que estava do programa exigido no Conservatório, dava largas à sua criatividade, muitas vezes abordando repertório que eu próprio desconhecia que ele praticava (Apêndice I.VI).

Essa maior liberdade permitia sobretudo partilhar uma mais vasta quantidade de informação com os alunos e de uma forma mais abrangente e, ao mesmo tempo, aprofundada dentro do domínio da Música Antiga ibérica. Nessas aulas de órgão JSH introduzia não apenas o repertório para órgão, mas também abordava de uma forma mais aprofundada as fontes teóricas, do contexto histórico em questão, elementos relacionados com os aspectos de interpretação, com o funcionamento do instrumento e com os géneros musicais para órgão mais marcantes na península ibérica. Para além de exemplificar ao órgão, sempre que necessário, uma ou outra questão de interpretação, tocava muito e partilhava o máximo de exemplos teóricos ao mesmo tempo que punha em prática a execução dos elementos discutidos. Outro recurso que era comum utilizar dizia respeito à elaboração de conjuntos de apontamentos com base no conteúdo das sessões para distribuir aos alunos. A título de exemplo podemos ver um excerto destes apontamentos na figura 24 (Apêndice II).

Entre os temas leccionados por JSH ao longo destas “Semanas”, que conseguimos encontrar informação, podemos mencionar os seguintes:

- a. 1978, Coimbra: I Semana de Música Antiga Ibérica:
 1. Órgão: Características fundamentais dos instrumentos nos séculos XVII e XVIII.
 2. Mesa Redonda: Ornamentação, Articulação e Fraseio. Iconografia e reconstituição vocal e instrumental.
- b. 1984, Lisboa: V Semana de Música Antiga Ibérica:
 1. Órgão: O Tento, o Meio Registo e a Batalha.
- c. 1986, Évora: Semana Internacional de Música Antiga:
 1. Órgão: Obras Ibéricas do Século XVII (Rodrigues Coelho, Correa de Araújo e Pedro de Araújo).

Ao longo das diversas SMAI e SIMA organizadas foram muitos os alunos de órgão e organistas que fizeram questão de frequentar as aulas de JSH, quer pela admiração pelo trabalho do intérprete, quer pelo reconhecimento de um professor de prestigiado valor. Entre estes podemos destacar os nomes dos organistas João Vaz, Jesús Gonzalo Lopez, dos seus alunos Rui Paiva e Ana Paula Mendes e o organista e musicólogo João Paulo Janeiro. Este último deixa-nos um testemunho sobre essas mesmas aulas que passamos a citar:

...Nas aulas de órgão das Semanas de Música Antiga Ibérica e das Semanas Internacionais de Música Antiga, que dirigia, encontrei-lhe um verdadeiro entusiasmo pela execução musical, pelo repertório ibérico e pelos instrumentos históricos, entusiasmo que generosamente partilhava com os alunos. Na primeira aula que tive com Simões da Hora, [...], a abordagem que apresentava da execução modificou radicalmente a minha perspectiva da interpretação da música ibérica para tecla. Simões da Hora foi um dos principais impulsionadores das SIMA e SMAI (*In Memoriam* 2006, 26).

III.7. Escola e Legado

Ao longo de toda a actividade que JSH desenvolveu no panorama do ensino do órgão em Portugal, este procurou não apenas formar organistas, mas sobretudo formar artistas músicos. A sua forma de ensinar passava sempre por partilhar e transmitir os seus conhecimentos e a sua grande paixão pela Música Antiga, respeitando sempre as diferentes escolhas de cada aluno.

Quando equacionamos a possível existência de uma “escola” da qual JSH seja o impulsionador, temos de ter em conta o fenómeno em que a mesma se terá desenvolvido, bem como em que âmbito esta tomou lugar. Ao longo da sua carreira de pedagogo JSH foi responsável pela emergência de um número considerável de novos organistas no panorama nacional, com uma nova consciência artística e estética, nomeadamente no domínio da Música Antiga ibérica. No entanto, para esta postura terá sido igualmente importante o trabalho já anteriormente iniciado por Santiago Kastner, que foi posteriormente continuado por JSH e outros discípulos do mestre inglês. Sem dúvida que essa postura foi posta na prática, com frutos visíveis no panorama organístico, pela mão de JSH, não apenas pela quantidade de organistas que formou e ajudou a formar, bem como pelo corte que este operou com a tradição de ensino

organístico, dando luz a um novo “mundo” e novos caminhos no ensino e interpretação organísticos em Portugal, de acordo com os modelos que se estavam a impor por toda a Europa.

Assim sendo, quando tomamos em consideração nomes como Rui Paiva, Ana Paula Mendes, João Vaz e Jesús Gonzalo Lopez, entre outros organistas, constatamos que essa “escola interpretativa” existe sobretudo na postura artística de todas essas personalidades, para as quais JSH (acompanhado de outros nomes como José Luís Uriol) desempenhou um papel fundamental de mestre e impulsionador. Como refere Rui Vieira Nery:

...há em todos [intérpretes acima referidos] uma consciência clara da necessidade de informação sobre os instrumentos originais e sobre as fontes teóricas históricas, e ao mesmo tempo da liberdade interpretativa indispensável no momento da execução, e ambas as coisas entroncam claramente no ensino do Joaquim... (Apêndice I.IX).

O legado que nos deixou passa não apenas pelos registos fonográficos das suas interpretações, bem como pelo ressurgimento de novos organistas nacionais, de um novo caminho de ensino e repertório organístico, e sobretudo de uma nova consciência e modelo interpretativo, ainda hoje preservados pelos seus alunos e seguidores.

CAPÍTULO IV. O DIVULGADOR

Ao longo de toda a sua carreira JSH desenvolveu, de forma paralela às funções de intérprete e pedagogo, um vasto trabalho no domínio da divulgação musical, nomeadamente no que à música erudita diz respeito. Essa função e qualidade de divulgador nato, tão reconhecida por todos, desenvolveu-se no campo da implementação da discografia das grandes editoras internacionais no mercado nacional, bem como na produção e supervisão artística das grandes edições nacionais (de obras e intérpretes nacionais) da *Valentim de Carvalho* e da *Movieplay*. Essa actividade estendeu-se também ao âmbito da comunicação social, através de uma função activa em determinados programas de rádio com o intuito de promover e divulgar a música erudita, sempre que possível a nacional.

Já no domínio da Música Antiga, a qual dispunha da sua principal atenção, JSH desenvolveu um trabalho também assinalável como divulgador, nomeadamente na organização de cursos de verão sobre Música Antiga, sobretudo ibérica (as já anteriormente mencionadas SIMA e SMAI), entre outros eventos. Esse vasto trabalho no domínio da Música Antiga viria a culminar na sua nomeação para “Coordenador” do *Ciclo de Órgão Lisboa 94*, onde desenvolveu um trabalho incansável e de salutar na organização desse evento e de todos os aspectos que ao mesmo estavam inerentes.

IV.1. Produção discográfica e Supervisão musical e artística

IV.1.1. Valentim de Carvalho

No domínio da produção musical e da supervisão musical e artística, a formação que JSH teve foi basicamente como autodidacta, fruto da vasta experiência que foi desenvolvendo a partir de meados dos anos 70 na *Valentim de Carvalho* e nas editoras em que a partir desse período trabalhou até ao fim dos seus dias.

Os únicos “estudos” (se assim lhes podemos chamar) que teve dizem respeito a uma pequena estadia em Março de 1974 em Paris, para tratar de questões de representação discográfica da *Valentim de Carvalho* com a *Pathé Marconi* e tomar contacto prático com os estúdios da empresa francesa - que no início da década de 70 do século passado constituiu, a par dos estúdios da Abbey Road em Londres, o modelo e a “escola” para onde a *Valentim de Carvalho* enviou alguns dos seus técnicos de forma a

tomarem conhecimento com a melhor tecnologia da época e aperfeiçoarem os seus conhecimentos. Foram também importantes os contactos que estabeleceu com quem trabalhou, do que apreendeu dessas relações e daquilo que ao longo dos anos pôde ler e consultar acerca desse domínio.

Um factor preponderante para essa qualidade que estava patente no trabalho de JSH no domínio da produção discográfica (e que era tão reconhecido), diz respeito ao seu enorme e aprofundado conhecimento da melhor discografia internacional, ao longo de anos, e da forte assimilação dos padrões de estética sonora praticados.

O seu trabalho passava não apenas pela produção no seu sentido formal, mas também por um constante contacto com os técnicos de som, servindo por vezes de mediador entre estes e os intérpretes e, por outras vezes como consultor musical, sendo muitas vezes a voz de comando no que ao produto sonoro final dizia respeito. Esse facto era uma prática sistemática e uma característica muito prezada por quem trabalhava com JSH, muitas vezes confiando a este a responsabilidade das escolhas no domínio acústico e sonoro, sobretudo na escolha dos “takes” a utilizar e da estética sonora a utilizar na produção e masterização das gravações. Tinha também a seu cargo toda a parte de divulgação e introdução no mercado dos catálogos das respectivas editoras, bem como a gestão dos mesmos.

Como referimos acima, JSH dá início às suas funções de produtor musical e orientador artístico na década de 70 do passado século, precisamente no período em que dá início à sua carreira de intérprete de uma forma mais sistemática. Assim, em meados de 1974 assume essas funções na editora *Valentim de Carvalho*, na qual se destacam os seus trabalhos nas colecções *Discoteca Básica Nacional* e *Lusitana Musica*. O primeiro projecto consistiu na gravação do repertório orquestral português dos séculos XIX e XX e o segundo constituiu a primeira colecção discográfica dedicada à música dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Ambas as edições foram um marco importante e fundamental na história da discografia nacional na medida em que constituíram-se como as primeiras colecções sólidas dedicadas ao repertório nacional nos diferentes períodos que contemplaram. Ao longo da produção da *Discoteca Básica Nacional* (que viria em 1987 a dar origem à etiqueta *PortugalSom*), JSH acompanhou e foi responsável por todo o processo de gravação, supervisão artística das mesmas, quer em território nacional, quer estrangeiro – destacando-se neste caso a deslocação a Budapeste com Fernando Lopes Graça em

Setembro de 1974, para a gravação do álbum *F. Lopes Graça: Obras para Orquestra*, interpretado pela Orquestra Sinfónica Nacional Húngara e sob a supervisão musical de JSH.

Na colecção *Lusitana Musica*, para além das funções de supervisão artística, foi responsável por todo o processo de gravação, masterização e direcção de produção. O orientador desta mesma série, Gerhard Doderer, salienta as funções de JSH nas interpretações, orientação técnica e direcção de produção deste projecto como «...um papel de importância fundamental que conferiu a esta série, ainda anos após o lançamento dos discos, um significado especial no mercado fonográfico português...» (*In Memoriam* 2006, 31). Esta colecção constituiu-se sem dúvida como um acontecimento histórico para a discografia musical portuguesa, sendo o primeiro registo fonográfico que contemplava um conjunto de intérpretes que foram fruto dos ensinamentos de Santiago Kastner e que se constituíram como pioneiros na interpretação da “nova” Música Antiga.

Nesta colecção destacam-se as interpretações de Cremilde Rosado Fernandes ao piano (piano) (*Música de Tecla do Século XVIII*, 1975), Gerhard Doderer ao órgão e o grupo Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa (*Música Vocal e Música de Órgão dos séculos XVI, XVII e XVIII*, 1976), Isabel Ferrão ao órgão (*O Órgão da Sé Catedral de Faro*, 1975), bem como as interpretações de JSH nos órgãos de Évora (LM.E.75), Óbidos (LM.O.81) e Porto (LM.P.85).

Para além destas duas colecções, JSH destacou-se ainda neste período (década de 70 até meados de 80), também nas mesmas funções na *Valentim de Carvalho*, nas gravações e edições dos discos dos *Segreís de Lisboa* (com a direcção de Manuel Morais), nomeadamente na produção e supervisão musical dos álbuns *Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento* (1974) e *A Música no Tempo de Camões* (1979).

As colecções *Lusitana Musica* e *Discoteca Básica Nacional* viriam mais tarde, no início de 1992, a ser remasterizadas e convertidas em formato CD pela *EMI-Valentim de Carvalho* e *PortugalSom*. Para além das funções que já havia desenvolvido aquando da gravação e produção dos LP's originais das referidas colecções, JSH ocupou-se agora da selecção de repertório (no caso da *Discografia Lopes Graça*, parte integrante da *Discoteca Básica Nacional*), da melhoria da qualidade técnica das gravações, do acompanhamento de todo o processo de cópia e montagem e masterização final e, finalmente, da escolha dos textos (já existentes ou que vieram a ser

integrados), bem como das frentes das respectivas capas. Assim, no próprio ano de 1992 a colecção *Lusitana Musica* encontrava-se já em formato CD. Claro está que estes discos, dando continuidade à tradição que está instituída a este tipo de acções em Portugal, só viriam a ser lançados em 1994, e sendo alguns álbuns da *Discografia Lopes Graça* remasterizados e lançados já num período em que JSH havia posto de parte as suas funções por motivos de doença.

Desenvolveu também entre 1988 e 1994 funções de assistência e supervisão musical em diversas edições da “label” *PortugalSom* e da *Strauss*, onde se destacam as participações nas remasterizações dos seguintes álbuns: *C. Seixas: Harpsichord Sonatas – Sonatas para Cravo* (José Luís Uriol, 1988, *PortugalSom*), *F. Lopes Graça: Onze Encomendações das almas, Doze Cantos de Romaria* (Coral de Letras da Universidade do Porto, 1991, *PortugalSom*), *F. Lopes Graça: Sonata nº 5 Opus 204, Over the years and hours Opus 212* (Olga Prats, 1994, *Strauss*) e *Frederico de Freitas: Sonata para violino e violoncelo & Sonata para piano e violino* (Vasco Barbosa, Grazi Barbosa e Maria José Falcão, 1995⁴⁵, *Strauss*). Um dos seus últimos trabalhos de destaque no domínio da supervisão artística e musical consiste na edição das *Missa, Dixit Dominus, Tantum Ergo, Sonatas* de Carlos Seixas na interpretação do Coro de Câmara de Lisboa e da Norwegian Baroque Orchestra, sob a direcção de Ketil Haugsang, para a “label” *Veritas*, em 1994.

IV.1.2. Movieplay Classics

Para além do trabalho exercido ao longo de duas décadas em colaboração com a *Valentim de Carvalho*, JSH abraçou em finais da década de 80 um novo projecto no domínio da produção musical. Em 1988 havia participado na gravação de um álbum dos *Segréis de Lisboa*, intitulado *Música Maneirista Portuguesa: Cancioneiro Musical de Belém*, no qual ocupou as funções de produtor musical. Esse mesmo álbum foi editado e distribuído pela *Movieplay Classics* e daí surgiu um convite para JSH elaborar um novo projecto de série discográfica com a editora.

Assim, como já referimos na Biografia, em Abril de 1989, JSH inicia um trabalho de colaboração com a *Movieplay* (editora e distribuidora), após convite de José

⁴⁵ Joaquim Simões da Hora ocupou as funções de supervisão musical durante 1994, mas o álbum apenas lançado no mercado em 1995.

Marques Serafim, presidente da empresa. Nesta altura a *Movieplay* encontrava-se em início de actividade no mercado português e através do preponderante contributo de JSH conseguiu uma ascensão rápida impondo-se no mercado durante o período em que este trabalhou com a empresa.

Mais uma vez, acumulou com as funções de “classical manager”, produtor e supervisor musical das edições de música erudita, a fim de elaborar um «projecto de produção discográfica de *Música Clássica* interpretada por artistas e orquestras nacionais»⁴⁶. Nesse período a participação de artistas portugueses em gravações discográficas limitava-se fundamentalmente à produção de obras de compositores portugueses. «Um trabalho indiscutivelmente meritório, mas, de facto, era necessário colocar artistas portugueses a gravar o grande repertório clássico internacional» (*Ibid.*).

A partir desta ideia, e depois de vários contactos, foi estabelecido um acordo com a *Nova Filarmónica Portuguesa*, com a direcção do maestro Álvaro Cassuto, para a interpretação de um vasto leque de obras dos mais diversos compositores dos séculos XVIII, XIX e XX, através do qual foi possível iniciar o referido projecto (Apêndice II, Fig. 16).

Contando com o patrocínio de várias empresas, a *Movieplay Classics*, implementou-se fortemente no mercado a partir de 1990, lançando no mesmo ano nada mais nada menos que 13 CD's com obras de vários compositores, incluindo as mais populares, como por exemplo as *Quatro Estações* de Vivaldi, a 7ª Sinfonia de Beethoven, a Sinfonia nº 40 de Mozart, a Sinfonia nº 104 de Joseph Haydn, e o célebre *Pedro e o Lobo* de Sergei Prokofiev.

A mistura, edição e masterização dos álbuns tinha lugar nos estúdios *Namouche*, propriedade da *Movieplay/Euroclube*, onde JSH trabalhou com João Pedro Castro (técnico de som), e todo esse processo era dirigido por JSH, sendo também alguns álbuns lá gravados, como é exemplo o disco *Música de Salão do Tempo de D. Maria I: modinhas, cançonetas e instrumentais* (1994), dos Segréis de Lisboa.

A aceitação da colecção, consideraram os próprios responsáveis da “label” como «bastante boa» (*Ibid.*), com um preço na altura a rondar os 1600 escudos por álbum.

O projecto teve continuidade nos dois anos seguintes chegando a atingir um número total, entre 1990 a 1994, de 32 CD's produzidos, (alguns destes só lançados no

⁴⁶ Espólio Hora, CRTENV.3: 28/05/1991, Lisboa, JSH, Para: João Pereira Bastos (Teatro São Carlos).

mercado depois de 1994) até ao momento em que JSH ficou gravemente doente. Entre esses discos podemos destacar a vasta e variada discografia interpretada por Álvaro Cassuto e a *Nova Filarmónica Portuguesa*, os álbuns dos *Segréis de Lisboa*⁴⁷, o disco *Batalhas e Meios Registos* do próprio JSH, as interpretações de Adriano Jordão e da Orquestra Sinfónica do MIT, com a direcção de David Epstein⁴⁸, bem como o registo fonográfico do *Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa*, na interpretação do Coro Laus Deo e do Coro Cantus Firmos⁴⁹.

A ideia do projecto era continuar a sua expansão através de gravações com nomes como João Paulo Santos, Pedro Burmester, António Wagner Diniz, entre outros intérpretes portugueses conceituados. No entanto, tal não viria a tornar-se realidade, visto o desaparecimento de JSH ter levado a uma estagnação e conseqüente extinção do projecto.

IV.1.3. Phillips/Polygram

Também na década de 90 do século XX, para além das colaborações com a *EMI-Valentim de Carvalho* e com a *Movieplay Classics*, JSH estabelece uma parceria com a *Phillips/Polygram* para a supervisão musical de um conjunto de gravações de música para órgão, que tomam lugar entre 1991 e 1994.

Entre esses trabalhos destaca-se a série intitulada de *Monumenta Orgânica – Órgãos Históricos de Portugal*, que tinha como objectivo dar a conhecer e chamar a atenção do grande público para a existência do património organístico nacional. Dessa forma, este projecto consagrava a criação de uma nova colecção de CD's com o registo de alguns órgãos lusitanos, dos quais se destaca o trabalho de JSH sobretudo na direcção musical e captação de som do primeiro volume desta série, composto por dois CD's e um livro dedicado aos órgãos em gravação, com interpretações musicais de João

⁴⁷ *Música Maneirista Portuguesa: Cancioneiro Musical de Belém*, Segréis de Lisboa (Dir. Manuel Morais), Movieplay Classics, 1988, MOV 3-11001. CD.

Música de Salão do Tempo de D. Maria I: modinhas, cançonetas e instrumentais, Segréis de Lisboa (Dir. Manuel Morais), Movieplay Classics, 1994, MOV 3-11034. CD.

La Portingaloise: Música do tempo dos descobrimentos, Segréis de Lisboa e Coro de Câmara de Lisboa (Dir. Manuel Morais), Movieplay Classics, 1994, MOV 3-11035. CD.

⁴⁸ *M. Ravel: Dois concertos para piano e orquestra*, Orquestra Sinfónica do MIT (D. Epstein, A. Jordão) Movieplay Classics, 1991, MOV 3-11034. CD.

⁴⁹ *Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa: Canto Gregoriano, Cantochão Figurado*, Coro Laus Deo, Coro Cantus Firmos (Dir. Idalete Giga & Jorge Matta, órgão: João Vaz), Movieplay Classics, 1993, MOV 3-11030. CD.

Vaz e Rui Paiva. A colaboração de JSH neste projecto teve como base o intuito de impulsionar aqueles que acreditava serem os novos valores da interpretação para órgão em Portugal. Como refere o próprio JSH em carta em Outubro de 1991⁵⁰, o trabalho de supervisão musical deste projecto passava sobretudo pela escolha do som mais adequado, instruções sobre o que, eventualmente, teria de ser repetido ao nível da execução musical, conselhos aos próprios artistas, pré-selecção de “takes” e a montagem final.

Ainda para a Phillips/Polygram, ocupou-se da supervisão musical de mais dois discos no domínio da música para órgão, sendo eles: *Música no Mosteiro dos Jerónimos* (João Vaz e Rui Paiva, 1992) e *Música para Órgão no Palácio de Cristal* (Antoine Sibertin-Blanc, 1994).

Concluindo, ao longo de duas décadas de intenso trabalho no domínio da produção e supervisão musical, JSH trabalhou com diversos artistas e diversas editoras musicais. No entanto, uma mesma postura é transversal a todo esse percurso e encontra-se sempre patente no conteúdo da correspondência na qual se ocupou destas questões: a necessidade e intuito de divulgar a arte musical portuguesa, quer através dos intérpretes nacionais, quer através do repertório nacional. Neste aspecto, apesar da sua grande paixão musical ser a Música Antiga, sobretudo ibérica, nunca deixou de apoiar a publicação de edições musicais de quaisquer repertório de outros períodos, sempre com a esclarecida ideia de que o mais importante era dar luz (ou *som*, será melhor) à arte musical nacional.

A sua função como produtor e supervisor musical foi, sem dúvida, preponderante para um novo panorama da discografia musical nacional, desde as primeiras edições da *Lusitana Musica* e da *Discoteca Básica Nacional* na *Valentim de Carvalho*, até às edições das interpretações, por músicos nacionais, das grandes obras internacionais na *Movieplay Classics*, ao lado das interpretações dos *Segréis de Lisboa*, dos seus próprios álbuns, ou das primeiras interpretações editadas em registo fonográfico de Rui Paiva e João Vaz. Foi um dos impulsionadores de um novo mercado discográfico erudito nacional, onde desde a década de 70 passou a figurar uma mais vasta e variada oferta, aliadas a um produto documental fonográfico de maior qualidade nos processos de produção técnico-musicais.

⁵⁰ Espólio Hora, CRTENV.5: 08/10/1991, Lisboa, JSH, Para: João Loduvic (Polygram Discos S.A.).

Tal como refere Manuel Morais, que contactou de perto e de uma forma constante com JSH na execução das funções de produtor e supervisor musical:

...Foi graças às funções de produtor discográfico de JSH que se gravaram tantos discos em Portugal. Este trabalho já tinha vindo da Valentim de Carvalho e depois passou para a Movieplay Classics. JSH foi de certa maneira um auto-didacta como produtor discográfico de música erudita, já que em Portugal era muito ténue esta função. Tive a oportunidade de gravar muitos discos com JSH e ele era um atento e crítico produtor, conforme está bem patente nos registos que nos deixou [...] o primeiro verdadeiro produtor de música antiga em Portugal (Apêndice I.VI).

IV. 2. Divulgação discográfica de música erudita internacional

No domínio da divulgação discográfica de música internacional, JSH destacou-se sobretudo pelas suas funções de “classical manager” de distribuidoras nacionais, sendo elas a *Nova*, a *Dacapo*, e a *Edisom*. Nessas funções desenvolveu um papel ímpar na divulgação da discografia erudita internacional no mercado nacional, garantindo a representação de algumas das melhores editoras da época.

É no final da década de 70, cerca de 1978, que JSH começa o seu trabalho como “classical manager” dos catálogos de música erudita internacional na distribuidora nacional *Nova*. Nesse período trabalhou com Paulo de Carvalho, António Sérgio, Hugo Lourenço, João Henrique e Fernando Morais, entre outros. Cada um deles com competências idênticas às de JSH, mas em diferentes estilos musicais (Rock, Pop, Música Portuguesa, etc.).

Sendo responsável pela área da música erudita, a sua principal função era fazer a gestão dos catálogos da mesma, das prensagens, bem como a sua inserção no mercado discográfico nacional. Nessa função JSH garantiu representações que foram predominantes para a actualização do mercado discográfico erudito português. Através, sobretudo, da representação, primeiras prensagens e distribuição das edições da *Erato* em Portugal (da qual foi responsável), foi possível introduzir no mercado as melhores gravações, dos melhores intérpretes da época a nível internacional.

Numa fase posterior, nos inícios da década de 80, após o fecho da *Nova* e a sua substituição pela *Dacapo*, JSH deu seguimento ao trabalho desenvolvido na anterior empresa. À representação e distribuição dos discos da *Erato* juntou-se também a da

Virgin Classics (já em formato CD), introduzida pela primeira vez no mercado nacional. No entanto, a *Dacapo* viria também a terminar em meados de 1987.

Surge então a hipótese de dar continuidade ao seu trabalho nesta área, na *Edisom Portugal*, que não prescindiu da mais valia de ter como “classical manager” um nome do prestígio que JSH garantiu através do seu reconhecido trabalho ao longo dos anos na área da discografia e produção musical. Assim, no início da década de 90, este continua o trabalho de “classical manager” na *Edisom*, sobretudo através de uma intensa actividade nos anos de 1992 e 1993. Neste período garantiu a total representação dos catálogos da *Collins*, *ASV*, *Tring*, *Virgin* (na altura já pertença da *EMI* desde 1992), *Pickwick* e *Denon*.

Ao longo de um período de cerca de duas décadas, JSH aliou a uma intensa actividade de produção musical, uma igualmente importante função na divulgação da discografia de música erudita. A par da actividade pioneira na difusão da música e intérpretes nacionais como produtor e na supervisão musical, a sua função no âmbito da divulgação da melhor música e edições internacionais, através da gestão dos respectivos catálogos, foi de uma grande importância. Todo esse trabalho contribuiu para a dinamização do mercado da música erudita em Portugal, permitindo-nos estar a par e passo com a melhor discografia que se fazia por todo o mundo.

IV. 3. Os Mais Belos Órgãos de Portugal

Após cerca de 20 anos de uma longa e intensa actividade de intérprete de órgão, de transmissão do seu conhecimento e de “luta” pelo património organístico português, JSH terá sentido a necessidade de compilar todo esse conhecimento e património num só documento fonográfico. Assim, surge em meados de 1993 a ideia de juntar interpretações em alguns dos mais importantes órgãos do país daqueles que considerava serem os melhores organistas em Portugal, dentro de uma mesma corrente estética musical. O projecto foi então baptizado com o nome de *Os Mais Belos Órgãos de Portugal* (pensou-se também no nome *Órgãos Históricos de Portugal*) e, após diversas fases de estruturação, foi definido que o projecto seria constituído por uma série de 6 CD's⁵¹ com gravações efectuadas em 11 órgãos (Apêndice II, Fig. 17). O produto final consistiria numa caixa própria com todos os CD's, com fotos de todos os instrumentos,

⁵¹ Inicialmente foram propostos 10 CD's, depois 11, seguiu-se uma proposta de 5 e finalmente 6.

um libreto onde iria constar uma breve história dos órgãos, a biografia de todos os organistas e um texto geral sobre o repertório incluído nos programas de cada organista (em língua portuguesa e inglesa), com a edição da *Movieplay Classics*.

Os instrumentos a gravar seriam os órgãos de: Igrejas de São Vicente de Fora, Pena e Mártires, em Lisboa, Basílica do Palácio de Mafra, Sé Catedral de Faro, Sé Catedral de Évora, Sé Catedral de Braga, Sé Catedral do Porto, Igreja de S. Sebastião de Setúbal, Igreja de S. Vicente em Abrantes e Capela da Universidade de Coimbra.

As interpretações estariam ao cargo de Antoine Sibertin-Blanc (nos órgãos de Braga e Pena), Rui Paiva (em Faro e no Porto), JSH (Mafra e Igreja dos Mártires), João Vaz (Coimbra e Setúbal), António Duarte (Abrantes e Sé de Évora) e José Luís Uriol (São Vicente de Fora), o qual apesar de não ser português nem se encontrar cá radicado, tinha uma actividade concertista constante em Portugal e praticava um repertório e estilo interpretativo que se encontrava em concordância com todos os restantes intérpretes.

Após constantes atrasos no desenvolvimento do projecto, começou-se então a coligir um conjunto de fotografias a utilizar na produção das capas dos CD's e as gravações ficaram agendadas para o período entre Abril e Outubro de 1994, conciliando assim as gravações com os concertos em alguns dos órgãos durante o *Ciclo de Órgão Lisboa 94* (do qual nos ocuparemos posteriormente). Nessa medida foram realizadas algumas gravações, nomeadamente de interpretações de José Luís Uriol no órgão da Igreja de São Vicente de Fora. Também neste período foi possível efectuar algumas gravações de interpretações de Rui Paiva no órgão da Sé Catedral de Faro. Ambas as gravações foram dirigidas por JSH mas nunca viriam a ser editadas até aos nossos dias.

Apesar dos grandes esforços para que outras gravações fossem efectuadas nos órgãos escolhidos, as mesmas não foram possíveis de se fazer nesses órgãos, nesse período. Assim, decidiu-se alargar o âmbito de instrumentos aos órgãos dos arquipélagos dos Açores e Madeira. JSH havia garantido, através do auxílio de Dinarte Machado, o apoio do Governo Regional dos Açores para que se efectuassem gravações nos órgãos do arquipélago. Assim, foi delineado que seriam gravadas interpretações de Rui Paiva, João Vaz e JSH em alguns órgãos dos Açores. No entanto, a produção foi interrompida no início de 1995, após já feitas algumas gravações dos dois primeiros intérpretes e após ser diagnosticada a grave doença que viria a por fim à vida de JSH. Desta forma, o mesmo decidiu fazer-se substituir por António Duarte e o projecto viria

a ser editado já após o seu desaparecimento, com a finalização das gravações nos Açores, com interpretações de António Duarte, João Vaz e Rui Paiva. O seu lançamento deu-se no ano de 1996 numa edição em caixa de 3 CD's com gravações em 10 órgãos do arquipélago editadas pela *Movieplay Classics*. O nome de JSH encontra-se inscrito no título de “Produção Executiva” como prova de homenagem ao mentor de um projecto que, apesar de inacabado, encontrou aqui um ponto de partida.

IV.4. Rádio e Televisão

A actividade de divulgação musical de JSH estende-se também aos meios de comunicação, nomeadamente no que à rádio e televisão diz respeito. Fez algumas aparições em programas de televisão (nomeadamente nos programas *Acontece* e *Fórum Musical*, da RTP 2 e no programa *Praça Pública*, na SIC), na sua maior parte entrevistas em anúncio de concertos, bem como falando sobre o repertório ibérico e o património organístico nacional. Entre estas podemos destacar uma entrevista para o programa *Fórum Musical* em 1992⁵², anunciando um concerto seu na Sé de Lisboa, onde JSH apresenta uma interpretação da Batalha de 6º tom de Pedro de Araújo e de seguida dá uma entrevista sobre o referido concerto, esclarecendo também algumas questões relacionadas com a música ibérica para órgão, nomeadamente abordando os géneros da Batalha, Tento e Meio Registo. Esta mesma entrevista encontra-se em anexo neste trabalho (Apêndice IV), em formato DVD, sendo uma digitalização com base num registo vídeo em formato VHS, onde se procurou garantir a melhor qualidade possível, apesar do mau estado em que se encontrava a fonte analógica original.

Outro destaque vai para uma entrevista fornecida ao programa *Praça Pública* em meados de 1994, aquando da conclusão do restauro do órgão da igreja de São Vicente de Fora, por altura do *Ciclo de Órgão Lisboa 94*, na qual JSH explica as características do instrumento e fala do processo de restauro, da importância deste instrumento e da preservação do nosso património organístico.

No plano da rádio, o seu trabalho foi mais sistemático, sendo por diversas vezes solicitado para dar o seu contributo, sobretudo como consultor musical, em programas relacionados com a música erudita, sobretudo no que dizia respeito à Música Antiga.

⁵² Espólio Hora, MOV.1: Vídeo do programa *Fórum Musical* – TV2, Dezembro de 1992, Sé de Lisboa. Interpretação de Batalha do 6º tom de Pedro de Araújo e entrevista a JSH.

Entre as várias participações, destacamos dois programas da rádio nacional: *Em Órbita* e *Allegro ma non troppo*.

O primeiro destes dois programas surgiu na década de 60 na Rádio Comercial. Nessa altura o *Em Órbita* assentava sobretudo na divulgação da melhor música popular anglo-americana que se fazia na época. No entanto, a partir de 1974, e ao longo da década de 80, o programa sofre uma mudança radical, passando a dedicar-se à divulgação do repertório da Música Antiga, sendo liderado por Jorge Gil. Nesta altura o *Em Órbita* constituiu-se como o primeiro programa de divulgação da Música Antiga feita de forma sustentada e específica nos meios de comunicação nacionais, dando a conhecer um repertório pouco conhecido do público comum.

Ao longo da década de 80, JSH teve um papel importante ao lado de Jorge Gil, papel esse que terá constituído um factor de relevo para o sucesso do programa. Durante esse período «criou uma relação de cumplicidade [com Jorge Gil] actuando como uma espécie de consultor especializado, sugerindo intérpretes e gravações e acompanhando mesmo no estúdio muitas emissões» (Nery in *In Memoriam* 2006, 11). Assim, foi possível dar a conhecer ao crescente número de ouvintes do programa, a melhor discografia dos melhores intérpretes nacionais e internacionais, constituindo-se o *Em Órbita* como um veículo precioso para o maior número de “seguidores” e “apaixonados” por Música Antiga que se verificava neste período.

Citando Rui Vieira Nery:

...Os níveis de audiência começaram de novo a subir (no início da década de 80 eram já dos mais altos da rádio portuguesa) e a consequência mais evidente deste fenómeno que se foi verificando foi uma procura crescente de gravações de música antiga no mercado discográfico nacional. A partir de 1985 o *Em Órbita* passou a promover concertos de música antiga. Começou com a Orquestra Barroca de Amesterdão, dirigida por Ton Koopman, para celebrar os tricentenários de Bach e Handel, e prosseguiu com produções tão importantes como a primeira audição moderna de *La Guerra de los Gigantes* de Sebastian Duron, pelo Hesperion XX, o *Tristão e Isolda* medieval de Bóston Camerata, os concertos de música de câmara de Jordi Savall, Ton Koopman e do *Musica Antiqua*, de Colónia ou a apresentação monumental das Vésperas de Monteverdi dirigidas por Savall, poucos dias antes da sua gravação num dos álbuns mais unanimemente aclamados da discografia europeia dos últimos anos (Maia 1995, 246).

O *Em Órbita* viria a terminar no ano de 2001, na altura com emissão na Antena 2, por decisão do próprio produtor e responsável, Jorge Gil.

Para além da participação activa no *Em Órbita* durante o período dos anos 80, JSH deu continuidade à sua actividade neste domínio através do programa *Allegro ma non troppo*, com emissão na Rádio TSF, dedicado à divulgação da música erudita em geral. Durante os anos 1991 e 1992, colaborou de forma intensa com António Macedo (responsável pelo programa) através da elaboração de guiões para as diversas emissões, participando em alguns directos das mesmas, introduzindo notas sobre o repertório e o seu contexto histórico e aconselhando discografia (Apêndice II, Fig. 18).

No âmbito radiofónico podemos também destacar a grande capacidade de organização e de produção, aqui posta em prática através das diversas funções que este desenvolveu nesse meio, comprovadas pelos guiões e alinhamentos que ainda possuímos. Finalmente, aliada a todas estas características, está a consciência e objectivo basilar de JSH procurando, através destas oportunidades, alargar os meios de divulgação da música erudita, sobretudo Antiga, bem como fazer chegar a mesma e o património musical nacional, no seu caso organístico, a um maior número de pessoas.

As participações de JSH em programas da comunicação social que aqui fazemos referência demonstram mais uma faceta da sua actividade enquanto divulgador, a qual reside na sua capacidade como orador. A este respeito será elucidativa a visualização da entrevista em anexo fornecida por este ao programa *Fórum Musical* em 1992 (Apêndice IV).

No domínio da divulgação musical, fica também aqui a nota de um projecto para um programa televisivo sobre Música Antiga portuguesa, elaborado com Manuel Morais e Rui Vieira Nery para a RTP nos finais da década de 70. O programa, que teria o nome de “Portugaler” não viria, no entanto, a tornar-se realidade fruto de «sucessivos adiamentos motivados pelas constantes substituições dos responsáveis pela programação daquela emissora, em plena dança dos Governos Provisórios» (*In Memoriam* 2006, 12).

IV.5. Cursos de Música Antiga - Organização das SMAI e SIMA

Outra actividade que demonstra a sua grande capacidade de organização de projectos e produção dos mesmos é a sua função preponderante na organização das já

mencionadas Semanas de Música Antiga que tiveram lugar no nosso país ao longo de cerca de uma década (1978 até 1987): SMAI (Semana de Música Antiga Ibérica) e SIMA (Semana Internacional de Música Antiga).

Estes cursos de Verão foram de uma importância enorme para a divulgação da Música Antiga em Portugal, bem como para o ensino especializado da mesma. Para além de se constituir como um caso raro no nosso país, a par dos Cursos de Mateus, estes cursos de aperfeiçoamento constituíam a oportunidade dos alunos entrarem em contacto com os melhores intérpretes nacionais e internacionais e com o repertório e técnicas históricas. Outra vertente preponderante para a dinamização da Música Antiga através destas “Semanas” era o facto de tomarem lugar ao longo das mesmas, concertos por parte de alguns dos melhores intérpretes da Europa. Entre eles destacam-se os nomes de Jordi Savall e Montserrat Figueras, Ton Koopman e René Jacobs. Foi, aliás, através destes cursos que se conseguiu trazer Jordi Savall pela primeira vez a Portugal.

A organização e produção destas “Semanas” estava a cargo de JSH, Rui Vieira Nery, Manuel Morais e Maria Fernanda Cidrais. Ao longo da realização destes eventos JSH tomou um papel fundamental na sua produção, nomeadamente nos aspectos relacionados com os contactos com as entidades e locais onde tomavam lugar os cursos, contratos com convidados e patrocinadores, bem como todos os outros aspectos formais da organização desses eventos. Era também o ponto de socorro sempre que necessária alguma intervenção da organização no decorrer destes eventos. Pela sua grande capacidade e experiência neste domínio, a sua palavra era sempre muito tida em conta, quer pelos colegas da organização, quer pelos intérpretes convidados.

Ao longo de quase uma década em que tomaram lugar as SMAI e SIMA, JSH teve uma actividade intensa e fundamental na realização das mesmas, constituindo-se estes eventos como um grande veículo impulsionador do ensino da Música Antiga em Portugal, bem como da divulgação da mesma e dos seus grandes intérpretes, nacionais e internacionais. Dentro desse mesmo ideal de divulgação da Música Antiga conseguiu, a par com Manuel Morais, Rui Vieira Nery e Maria Fernanda Cidrais, que se tornassem realidade a partir de 1980 as *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga*, que se constituíram como mais uma peça importante para uma maior actividade concertista dos intérpretes nacionais de Música Antiga, permitindo também trazer a Portugal dos melhores intérpretes internacionais desse género musical.

Paralelamente a esses eventos, JSH tomou parte de outras tentativas de divulgação do nosso património musical, nomeadamente através da participação nos *1^{os} Cursos Internacionais de Música Portuguesa*, em 1985, e da organização das *Jornadas Internacionais de Órgãos*. O último evento decorreu durante a última metade da década de 80 do século passado e a sua organização era basicamente a mesma das SIMA e SMAI da época. Garantiram-se os mesmos patrocínios (Secretaria de Estado da Cultura, Rádio Comercial e TAP – Air Portugal) e desenvolveu-se um conjunto de concertos pelos mais importantes órgãos do país, conciliando apresentações de organistas do contexto internacional e do contexto nacional (com destaque para G. Doderer, A. Sibertin-Blanc e JSH).

Outros projectos do mesmo género ficaram por realizar, nomeadamente a sua participação como intérprete e docente nos seminários dos Cursos do Escorial, para o qual foi convidado por Jordi Savall numa SIMA em 1986, fruto da grande vertente de troca de relacionamentos que estas “Semanas” proporcionaram. Tal como acabou por não se realizar a sua participação nos Cursos do Escorial, também outras tentativas de introdução do ensino especializado da Música Antiga em Portugal não se tornaram realidade. Durante os anos de 1989 e 1991 tentou lançar um curso de “Introdução à Música Antiga” no Conservatório Nacional, que nunca chegou a realizar-se. O mesmo aconteceu com outras propostas alinhavadas para cursos de Música Antiga em diferentes locais do país, os quais também não chegaram a tomar efeito.

IV.6. Ciclo de Órgão Lisboa 94

Toda a experiência e capacidade de organização de eventos acima referida e o trabalho de uma vida em prol da divulgação do património organístico nacional conjuga-se no último grande trabalho de JSH neste domínio, ou seja, a coordenação do *Ciclo de Órgão Lisboa 94*.

Em 1993 é convidado a assumir as funções de coordenador do *Ciclo de Órgão da Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura*. Uma vez aceite esta responsabilidade, competia a JSH toda a organização deste *Ciclo de Órgão* e supervisão do mesmo. As suas funções compreendiam a elaboração do calendário de concertos, planeamento dos locais, escolha e contactos com os organistas, restauros ou pequenos arranjos dos

instrumentos, orçamentos para todas estas circunstâncias e a respectiva divulgação do evento (quer nos meios de comunicação, quer em entidades para possíveis apoios).

Apesar de, no início, o projecto ter apenas como objectivos a *performance* nos órgãos da cidade lisboeta, JSH conseguiu aumentar o raio de amplitude dos instrumentos a serem inseridos no *Ciclo de Órgão*, integrando assim alguns concertos no denominado programa de “Descentralização de Lisboa 94”. Este facto deu-se, ora por necessidade, pois tinha de se garantir que estariam disponíveis os melhores órgãos possíveis e nas melhores condições de forma ao projecto não fracassar as expectativas, ora como conveniência de permitir dar a conhecer à Europa um número mais alargado e vasto de instrumentos, permitindo também abranger uma área maior de forma a chegar a mais público.

Desta forma, fizeram parte do grupo de instrumentos deste *Ciclo de Órgão*, os órgãos das seguintes instituições:

1. Lisboa: Igreja da Pena, Igreja de Nossa Senhora de Fátima, Igreja da Madalena, Igreja dos Mártires, Sé Patriarcal e Igreja de São Vicente de Fora.
2. Outros locais: Capela da Universidade de Coimbra, Basílica do Convento de Mafra (lado da Epístola da Capela Mor), Igreja de São Sebastião de Setúbal e Igreja de Santa Maria de Óbidos.

Entre estes órgãos foram necessários alguns trabalhos de melhoramento das suas condições, destacando-se o restauro do órgão da Igreja de São Vicente de Fora. Para a elaboração desse restauro foram nomeados por JSH o organeiro Claudio Rainolter e a sua equipa de organeiros (Christina Rainolter, Frédéric Desmottes e Yann Desmottes). O órgão de São Vicente de Fora foi alvo de um restauro profundo⁵³, com o intuito de que este instrumento se mantivesse em perfeito estado durante largos anos. Foram eliminados todos os elementos modernos e reconstruídas todas as peças não originais de forma a ficarem próximas das da época de construção do instrumento. Este processo árduo e com prazo apertado foi, sem dúvida, o grande “desafio” de JSH para a organização deste *Ciclo de Órgão*. No entanto, após o intenso trabalho do coordenador e das equipas de organaria, o instrumento viria a ficar pronto atempadamente, sendo o produto final da melhor qualidade possível. A este respeito, podemos tomar em

⁵³ O instrumento tinha diversas infiltrações e muito material danificado, bem como algum fora do contexto histórico da sua construção original.

consideração o disco IM.02 de JSH, o qual faz jus à qualidade sonora do instrumento após os trabalhos de restauro.

Ainda no plano dos melhoramentos das condições dos órgãos para o *Ciclo de Órgão Lisboa 94* foram também fundamentais as intervenções dos organeiros António Simões e Dinarte Machado nas reparações nos outros instrumentos de forma a encontrarem-se nas mais perfeitas condições para o evento. Entre essas reparações contam-se os restauros dos órgãos da Igreja dos Mártires, da Igreja da Madalena e da Igreja da Pena, todas da responsabilidade de António Simões.

Em todo esse processo de restauros, arranjos e consequentes afinações dos órgãos, JSH funcionou como consultor e supervisor dos trabalhos, servindo também como uma espécie de mediador entre as equipas de organeiros que trataram dos diversos instrumentos e o IPPAR (Instituto Português do Património Arqueológico).

No que aos concertos diz respeito, foi fundamental o apoio conseguido por parte da Fundação Calouste Gulbenkian que patrocinou o *Ciclo de Órgão*, introduzindo no programa da sua “Temporada de Música” desse ano cerca de metade dos concertos do *Ciclo*, o que constituiu um forte apoio na redução dos valores do orçamento do evento, permitindo aos mesmo tempo uma maior divulgação do mesmo. Garantiu-se também a divulgação nos meios televisivos e radiofónicos permitindo fazer chegar ao maior número de pessoas possível aquele que se constituiu como o primeiro grande festival internacional de órgão em Portugal.

O *Ciclo de Órgão* viria a espalhar-se pelos órgãos de Lisboa, Setúbal, Óbidos, Mafra e Coimbra (um concerto), contando com a participação de nomes como Ton Koopman, Harald Vogel, José Luís Uriol, Francis Chapelet, Josef Sluys, o próprio Joaquim Simões da Hora e outros nomes do contexto organístico nacional como João Vaz, Sibertin-Blanc, Rui Paiva, António Duarte e João Pedro Oliveira. Os concertos duraram até ao mês de Outubro, culminando com o concerto de encerramento ao cargo de JSH no dia 23 do dito mês no “seu” Órgão de São Vicente de Fora, que após o profundo e rigoroso restauro liderado por Claudio Rainolter com um resultado final reconhecido, constituiu o centro das atenções do *Ciclo de Órgão*.

A organização e produção do *Ciclo de Órgão Lisboa 94* foi, sem dúvida, um êxito. Através de um trabalho árduo na realização deste evento foi possível garantir um conjunto de circunstâncias que foram de todo benéficas para a evolução da divulgação

do nosso património organístico, aspectos que ainda hoje se revelam fundamentais. Deste modo, os restauros, nomeadamente em São Vicente de Fora, e arranjos nos órgãos utilizados permitiram garantir a actualização das condições dos mesmos, aspecto do qual ainda hoje podemos beneficiar como ouvintes, ou como intérpretes. Também o facto de JSH ter conseguido garantir um leque de organistas de grande qualidade, ao nível internacional, constituiu um elemento chave para o sucesso do *Ciclo de Órgão*.

Assim, conjugando os dois aspectos anteriormente mencionados (o restauro e arranjo de um grande número de órgãos e um leque de intérpretes de grande qualidade) e juntando-lhes o grande trabalho de JSH na divulgação do evento nos mais diversos meios da comunicação social, foi possível garantir um *Ciclo* de grande sucesso capaz de trazer uma nova dinâmica ao contexto organístico nacional, levando a um número mais alargado de pessoas o nosso património e permitindo também trazer um maior número de pessoas a esse mesmo património através dos diversos concertos. Todos estes factores permitiram também, no aspecto de divulgação internacional, dar a conhecer além fronteiras esse mesmo património organístico português.

Todo este trabalho levou também a que nesse mesmo ano de 1994 tomasse lugar em Mafra o *Congresso Internacional sobre Órgãos Históricos de Portugal*, para o qual JSH teve um papel fundamental, como destaca o organeiro Dinarte Machado:

...várias reuniões [...] deram origem inclusivamente à realização do único Congresso Internacional sobre órgãos históricos em Portugal, realizado em 1994 em Mafra, cujo objectivo era não só chamar a atenção para aquele conjunto único no Mundo de tão grande importância, como da forma possível de demonstrar as diferenças implícitas nos órgãos de construção portuguesa da última metade do Século XVIII [...] Do muito que se falou, que se discutiu até, acho que de uma forma geral esta foi a parte mais importante. Até porque foi através deste Congresso que ele consegue apresentar-me e assim criando condições para eu vir dos Açores realizar trabalhos no Continente, uma vez conhecendo os meus trabalhos que decorriam nos Açores (Apêndice I.IV).

Todo este trabalho desenvolvido, que já vinda do seu trabalho de divulgação desse património desde o início da sua carreira e encontrou com este *Ciclo de Órgão* o seu auge, viria a constituir-se como a base para o desenvolvimento do panorama organístico até aos nossos dias. Como referem João Vaz e António Duarte: «Foi de facto Joaquim Simões da Hora [...] quem lançou as bases que tornaram possível a criação de um festival internacional de órgão na capital» (*In Memoriam* 2006, 3).

Em resumo, ao longo das diversas responsabilidades que acumulou no foro da divulgação da música e do património musical em Portugal, JSH destacou-se sempre como um profissional muito competente, actualizado e impulsionador de novos projectos dentro desse contexto. Manteve ao longo de duas décadas uma intensa actividade no âmbito da produção e supervisão musical, bem como uma intensa actividade como “classical manager”, representando as melhores editoras internacionais. Desenvolveu também um forte e pioneira actividade no fomento de cursos direccionados para a especialização em Música Antiga, junto com uma equipa de personalidades que conjuntamente com este lutaram por um ideal. Constituiu-se como um dos grandes impulsionadores e divulgadores do património organístico nacional, através da sua “luta” constante de o dar a conhecer cada vez mais, bem como pelo trabalho desenvolvido no *Ciclo de Órgão Lisboa 94* e pelo trabalho que ficou inacabado a compilação em registo fonográfico dos mais belos órgãos de Portugal. Sem dúvida que, como refere Manuel Morais (Apêndice I.VI), JSH foi o primeiro grande produtor de Música Antiga em Portugal, da mesma forma que foi um dos grandes impulsionadores e divulgador da Música Antiga para órgão e do património organístico nacional.

Finalizando, passamos a citar as seguintes considerações de João Vaz:

A actividade que actualmente existe em torno dos órgãos históricos seria impensável há dez ou vinte anos atrás. Se ela hoje existe é em grande parte devido à acção de pessoas que de uma forma ou outra contactaram com JSH e que dele absorveram esse interesse (Apêndice I.V).

CONCLUSÃO

Ao tomarmos em consideração as palavras de JSH que citamos no início da introdução («Lá em casa havia um harmónio e a música nasceu, naturalmente...»), e após todo este trabalho desenvolvido, parece-nos realmente visível na prática a naturalidade com que a música nasceu para JSH, bem como foi natural a forma como este a manteve viva. É, aliás, a naturalidade, aliada a outras características, que está na base de todo o trabalho de JSH. Ao ouvirmos as suas interpretações, e ao identificarmos com elas, parece realmente natural o que o intérprete produz através do órgão.

Após um árduo trabalho de investigação e de algum “trabalho de campo” com aqueles que de mais perto privaram a nível profissional com JSH, foi possível reunir um conjunto de fontes que se mostraram a base essencial para o desenvolvimento deste trabalho. Assim, podemos destacar dois tipos de fontes utilizadas: fontes bibliográficas e discográficas, e fontes pessoais. As últimas constituem documentos pessoais da própria família Hora (principalmente de Manuel Pereira da Hora e JSH). Estas fontes (correspondência, documentos, apontamentos, programas de concerto e bibliografia do próprio) permitiram chegar a novas informações sobre o percurso de JSH.

Outras duas fontes preciosas foram os programas de concerto ainda existentes, resultando numa ajuda de grande importância para delinear o percurso do intérprete ao longo da sua carreira concertista. Também os questionários elaborados foram fontes de grande utilidade e importância na medida que trouxeram nova informação preciosa, ajudaram a desvendar dúvidas e confirmar certezas, constituindo um testemunho e uma nova fonte bibliográfica sobre JSH.

Ao longo do trabalho de investigação, que na verdade durou até quase ao final da redacção, fomos encontrando constantemente novas fontes, através de uma vontade incessante de saber mais e mais sobre a personalidade em estudo. Assim, foram recolhidas todas as fontes existentes da família, que correspondem sobretudo a elementos de JSH e seu pai Manuel da Hora. Como consequência de todo este trabalho foi possível elaborar a catalogação de toda essa informação e tornar realidade o denominado “Espólio Hora”, onde se encontram reunidas todas essas fontes.

Todo este trabalho de investigação e todas estas fontes permitiram-nos encontrar respostas para as questões que delineamos para esta dissertação, consagrando assim os objectivos a que nos propusemos.

Terá sido JSH uma personagem singular no seu tempo? Se delimitar-mos o espaço territorial a Portugal e ao domínio da Música Antiga para órgão, ao ensino do instrumento e à divulgação do património organístico e discográfico português, podemos responder peremptoriamente que sim. JSH foi, no seu tempo o grande organista de destaque a nível nacional, assim como no ensino do órgão e na produção discográfica nacional. Já no caso internacional, acreditamos que este fez parte de um leque de grandes intérpretes dentro de uma determinada corrente estética-musical. Apesar de não ter o mesmo lugar de destaque de outros intérpretes (Ton Koopman ou Jordi Savall), procurou sempre cultivar o seu repertório de eleição, sendo sempre muito bem acolhidas as suas interpretações, servindo JSH muitas vezes como um embaixador do património organístico nacional e ibérico.

Também ao nível do seu legado como intérprete, que permanece sobretudo de uma forma documental através das suas gravações editadas, o trabalho de JSH é, ainda hoje, uma referência para os novos intérpretes que pretendem abraçar o mundo da Música Antiga ibérica para órgão.

No que diz respeito ao ensino de órgão em Portugal, o trabalho de JSH foi de uma importância basilar, na medida em que se constituiu como o principal responsável pela reestruturação da classe de Órgão do Conservatório Nacional, onde efectuou uma verdadeira reforma, rompendo com o passado e introduzindo novas ideias e novos modelos, a par do que se fazia no resto da Europa no último quartel do século XX. Quanto à constituição de uma escola de interpretação organística, acreditamos que haja um legado que encontra uma continuação por parte dos seus alunos do Conservatório e em cursos de aperfeiçoamento (Rui Paiva, Pedro Crisóstomo, Ana Paula Mendes, Jesus Gonzalo Lopez e João Vaz) que se prende não tanto com um estilo interpretativo idêntico, mas antes com uma consciência estética semelhante. Aqui, acreditamos que este não é um processo isolado e que se encontra inserido num contexto, sobretudo peninsular ibérico, que já vinha desde o trabalho de Santiago Kastner e de Sibertin-Blanc, que viria a encontrar continuidade prática em JSH e José Luís Uriol (no domínio da interpretação para órgão) e que se mantém vivo pelos seus alunos.

Também a sua função como divulgador foi realmente importante na medida em que este se apresenta como o primeiro grande produtor de Música Antiga em Portugal. Foi também preponderante para uma nova dinamização do mercado discográfico português, fazendo chegar pela primeira vez a Portugal algumas das maiores edições de música erudita dos maiores intérpretes internacionais. A par deste trabalho, foi um peça fundamental para a realização de cursos de aperfeiçoamento em Musica Antiga, sobretudo as SIMA e SMAI, bem como para um conjunto de importantes restauros do nosso património organístico, conseguindo reunir um conjunto de circunstancias que permitiram vir a realizar em Portugal festivais internacional de órgão de uma forma sistemática.

Não esperamos que o trabalho aqui desenvolvido esteja acabado. Por outro lado, acreditamos que esta dissertação possa servir de impulso a outros trabalhos do mesmo género (e porque não sobre o mesmo objecto de estudo), que permitam responder a lacunas que este possa conter.

JSH foi, sem dúvida, uma personalidade marcante e singular no panorama musical nacional. Deixou-nos cedo, ainda com um trabalho inacabado mas, mais marcante que o seu prematuro desaparecimento foi o que JSH fez e deixou feito.

FONTES

ESPÓLIO HORA

Correspondência

CRT.REC.2: 04/01/1989, Lisboa, De: Rui Vieira Nery (Consultor Musical da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses). Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.5: 26/06/1991, Oviedo, De: António Corveiras. Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.7: 03/12/1991, Bouges, De: Anne Pagenel (Les Amis du Grande Orgue de la Cathédrale de Bourges). Para: Joaquim Simões da Hora.

CRTREC.8: 24/02/1992, Maastricht, De: Jean Wolfs (Organist, Maastricht Organ Festival). Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.9: 19/03/1992, Paris, De: Gabrielle Marcq (Les Amis de l'Orgue de Toulon). Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.11: 31/08/1992, Tarragona, De: Josef Mas i Bonet. Para: Joaquim Simões da Hora.

CRT.REC.14: 04/08/1956, Lisboa, De: Fernando Lopes Graça. Para: Manuel da Hora.

CRT.REC.15: 30/10/1957, Lisboa, De: Mário Sampayo Ribeiro. Para: Manuel da Hora.

CRT.ENV.3: 28/05/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: João Pereira Bastos (Teatro S. Carlos).

CRT.ENV.4: 12/07/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: António Corveiras (Oviedo - Astúrias).

CRT.ENV.5: 08/10/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: João Ludovice (Polygram Discos S.A.).

CRT.ENV.6: 05/12/1991, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutora Assunção Mendonça (Secretaria de Estado da Cultura).

CRT.ENV.7: 07/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: David Ferreira (EMI – Valentim de Carvalho).

CRT.ENV.9: 13/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Doutor Mário Abreu (Fundo Fomento Musical da Secretaria de Estado da Cultura).

CRT.ENV.10: 14/01/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Les Amis du Grand Orgue de la Cathédrale de Bourges.

CRT.ENV.12: 21/05/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Jean Wolfs (Maastricht, Holand).

CRT.ENV.13: 22/05/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Gabrielle Marcq (Paris, Les Amis de l'Orgue de Toulon)

CRT.ENV.14: 22/06/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: António Corveiras (Oviedo – Astúrias).

CRT.ENV.16: 17/09/1992, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: Josep Mas i Bonet (Réus - Tarragona).

CRT.ENV.19: 08/02/1993, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora (Movieplay, Classical Manager). Para: José Carlos Megre (Sociedade Lisboa 94, Lisboa).

CRT.ENV.20: 11/02/1993, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora (Coordenador *Ciclo de Órgão Lisboa 94*). Para: Maria José Rino (Lisboa 94).

CRT.ENV.22: 07/07/1993, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: José Carlos Megre (Sociedade Lisboa 94, Lisboa).

CRT.ENV.26: 22/02/1994, Lisboa, De: Joaquim Simões da Hora. Para: José Luís González Uriol (Zaragoza).

POS.ENV.5: 29/11/1970 – Colónia, Alemanha – Para: Manuel Pereira da Hora, A Social, Rua Cândido dos Reis, Porto – Portugal.

POS.ENV.6: 5/12/1970 – Bruxelas, Bélgica – Para: Maria Simões da Hora, Lugar do Choupelo, Madalena – V. N. Gaia – Portugal.

POS.ENV.14: 7/03/1974 – Paris, França – Para: Manuel Pereira da Hora, a Social, Rua Alexandre Herculano, nº 296, Porto – Portugal.

POS.ENV.17: 13/09/1974 – Budapeste, Hungria – Para: Manuel Pereira da Hora, Lugar do Choupelo, Madalena, V. N. Gaia – Portugal.

Documentos

DOC.1: “Ornamentação na Música Ibérica” – Apontamentos sobre ornamentação para SIMA e SMAI.

DOC.2: Apontamentos e programa de conteúdos sobre o órgão, seu funcionamento e seus elementos interpretativos. Semana de Música Antiga Ibérica.

DOC.3: “Introdução à Música Antiga”. Apontamentos com introdução e contextualização histórica e elementos interpretativos. SIMA ou SMAI.

DOC.4: “O Órgão Ibérico”. Apontamentos sobre o funcionamento e características do órgão ibérico. SIMA ou SMAI.

DOC.5: “A Organaria Ibérica”. Apontamentos.

DOC.8: “Programa de Exame de 5º Grau de Órgão”. Classe de Órgão do Conservatório Nacional, do Professor Joaquim Simões da Hora. Sem data definida.

DOC.9: “Termo de Posse” de JSH como professor da Classe de Órgão do Conservatório Nacional. 3 de Março de 1977.

DOC.11: “Audição da Classe de Órgão”. Programa da audição da Classe de Órgão de JSH, em conjunto com a participação da classe de história da Música do Professor Santiago Kastner. Igreja da Pena, 29 de Junho de 1979.

DOC.12: “Combinações de registros possíveis segundo o organeiro Fray Antonio Llorens do memorial do projecto para a Catedral de Lleida (1624)” & “Recomendações de registo de Diego del Castillo, primeiro organista do conjunto de órgãos Brebos (1578-84)”.

DOC.13: “Carteira Profissional” - Carteira Profissional do Sindicato Nacional dos Músicos de Manuel Pereira da Hora (Categoria: Direcção; Especialidade: Regente de Coros), 15 de Junho de 1961.

DOC.21: Allegro ma no troppo – alinhamento do 2º programa.

DOC.22: Allegro ma non troppo – Bach, Magnificat. Texto, p.1.

DOC.23: Allegro ma non troppo – Musica portuguesa do século XX. Texto, p.1. 30 de Junho de 1991.

DOC.40: Ficha de Edição: “Scaramouche”, Suite para Saxofone de D. Milhaud, para álbum da Nova Filarmónica (Álvaro Cassuto), MoviePlay.

DOC.60: Projecto *Os mais belos órgãos portugueses/Órgãos Históricos de Portugal* – Conjunto de Documentos de estruturação do projecto. Datas, Locais, Intérpretes, Textos e Plano de trabalho.

Jornais

JOR.1: Diário Popular, 27/02/1970. Anúncio de Concerto demonstrativo de Órgãos electrónicos Yamaha.

JOR.3: Diário de Notícias, 28/02/1970. “Música de Órgão no Cinema Império”. Artigo sobre concerto de JSH nos órgãos Yamaha, no cinema Império.

JOR.9: *Diário de Notícias*, 21/09/1974. “Quatro obras de Lopes Graça gravadas em Budapeste pela Sinfónica do Estado Húngaro”. Artigo sobre as gravações na Hungria, com entrevista a JSH.

JOR.10: *Expresso*, 25/02/1977. “Lusitana Musica – Balanço positivo”. Artigo sobre a discografia nacional e de repertório nacional à época, com especial destaque para a colecção Lusitana Musica.

JOR.11: *Diário da República*, 3/03/1977. Conservatório Nacional, contratação de JSH como professor da classe de órgão.

JOR.17: *La Nueva España*, Oviedo, 29/11/1991. Notícia de Concerto de Encerramento do II Festival Internacional de Órgão das Astúrias.

JOR.20: *Jornal de Notícias*, 2/04/1996. “Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional”. Artigo biográfico por altura do falecimento.

JOR.21: *O Público*, 2/04/1996. “O Órgão emudeceu: Morreu Joaquim Simões da Hora”. Artigo biográfico por altura do falecimento.

JOR.22: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 23/04/1996. “Joaquim Simões da Hora – No templo da história”, de Teresa Manzoni. Artigo biográfico após falecimento.

Revistas

REV.1: *TV – Semanário da Radiotelevisão Portuguesa*, n.º116, 15 de Julho de 1965. Referência à actuação de JSH ao piano no programa Parada Musical, de Carlos Cruz.

REV.2: *Círculo de Leitores: Revista de informação literária e musical*. Primavera de 1985. “De Bach e Haendel ao Ano Europeu da Música”. Artigo da autoria de JSH.

Vídeos

MOV.1: Vídeo do programa *Fórum Musical* – TV2, Dezembro de 1992, Sé de Lisboa. Interpretação de Batalha do 6º tom de Pedro de Araújo e entrevista a JSH.

Partituras

MUS.IB.1: “Registro de dos tipes de 7º tono por E.” – António Brocarte. Lothar Siemens.

MUS.IB.2: “Obra de Llano de 1er tono” – António Brocarte. Lothar Siemens.

MUS.IB.3: “Registro alto de 2º tono” – António Brocarte. Lothar Siemens.

MUS.IB.4: “Fantasia a quatro de 4º tom” – António Carreira. Portugaliae Musica.

- MUS.IB.5: “Obra de passo solto de 7º Tom” – Pedro de Araújo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.6: “Segundo Tento a Quatro em Sol” – António Carreira. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.7: “Falsas de 6º tono” Sebastián Aguilera de Heredia. Lothar Siemens.
- MUS.IB.8: “1º Registro bajo de 1er tono” Sebastián Aguilera de Heredia. Lothar Siemens.
- MUS.IB.9: “Canção a 4 glosada” – António Carreira. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.10: “Tento de 6º tom” – Estácio Lacerna. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.11: “Riccicare a Quatro de 4º Tom” – Giulio Segni da Modena e António Macedo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.12: “Registro Alto de 4º tom” – Frei Olague. Cópia de Partitura Manuscrita.
- MUS.IB.13: “Tiento de Médio Registro de bajo” – Sebastián Aguilera de Heredia.
- MUS.IB.14: “Batalha de 5º tom” – Diego da Conceição. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.15: “Consonâncias de 1º tom” – Pedro de Araújo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.16: “Médio Registro de 2 Tiples” – Pedro de Araújo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.17: “Versos sobre Ave Maria Stella” – Manuel Rodrigues Coelho. *Flores de Música...* Portugaliae Musica.
- MUS.IB.19: “Obra de 1er Tono de registro de mano derecha” – Pedro de San Lorenzo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.20: “Obra de 1er Tono de registro de mano yzquierda” – Pedro de San Lorenzo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.21: “Sonata para órgão em Sol Maior” – Carlos Seixas. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.22: “Sonata em Lá menor” – Carlos Seixas. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.23: “Batalha de 6º tom” – Pedro de Araújo. Willy Müller S.M. Heidelberg.
- MUS.IB.24: “Batalla Famosa” – Anónimo. Portugaliae Musica.
- MUS.IB.25: “Versos de primeiro tom de meio registo” – Joseph Urros.
- MUS.IB.26: “Entrada de clarines, antes de tocar canciones” (= 3 (4) Peças para Clarins) – Anónimo. *Tonos de Palácio e Canciones Comunes (António Martín)*, Union Musical Española.

MUS.IB.27: “Tiento de Falsas de 1º tono” – Juan Cabanilles. Willy Müller S.M. Heidelberg.

MUS.IB.28: “3 Kyrios do Primeiro Tom” – Manuel Rodrigues Coelho. *Flores de Música...Portugaliae Musica* (48 A, B e C).

MUS.EUR.2: D. Buxtehude, “Toccatà em Fá Maior”. BuxWV 157.

MUS.EUR.3: D. Buxtehude, Coral “Nun bitten wir den heiligen geist”. BuxWV 209.

MUS.EUR.4: D. Buxtehude, Coral “Nun lob, mein seel den herren”. BuxWV 214.

MUS.EUR.6: G. Frescobaldi, “Toccatà per l’elevatione”.

MUS.EUR.7: F. Couperin, “Recit du Cornet”.

MUS.EUR.8: J. Froberger, “Fantasia VI”. H.32487.

MUS.EUR.10: P. du Mâge, “Plein Jeu”.

Livros

LIV. 7: Santiago Kastner, 1948, *Francisco Correa de Arauxo: Libro de Tientos y Discursos de Música Prática, y Theorica de Organo Intitulado Facultad Orgánica, 1626*. Transcrição e Estudo. Barcelona: Instituto Español de Musicologia.

LIV.14: Santiago Kastner, 1976, «Origines y evolucion del tiento para instrumentos de tecla» & «Interpretación de la música hispânica para tecla de los siglos XVI y XVII» in Separata del *Anuário Musical*, vol. XXVIII-XXIX. Barcelona.

LIV.18: Tomás de Santa Maria, 1565, *Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a três, y a quatro vozes, y a mas*. Valladolid: Francisco Fernandez de Córdoba.

Questionários

Alfredo Teixeira – 11/8/2010 (Apêndice I.I)

Ana Paula Mendes – 10/2/2010 (Apêndice I.II)

António Duarte – 31/7/2010 (Apêndice I.III)

Dinarte Machado – 2/9/2010 (Apêndice I.IV)

João Vaz – 5/9/2010 (Apêndice I.V)

Manuel Morais – 4/5/2010 (Apêndice I.VI)

Pedro Crisóstomo – 31/5/2010 (Apêndice I.VII)

Rui Paiva – 17/1/2010 (Apêndice I.VIII)

Rui Vieira Nery – 19/1/2010 (I.IX)

Entrevistas

Ana Paula Mendes – Julho de 2009.

Rui Vieira Nery – 19/1/2010.

Rui Paiva – 26/1/2010.

Manuel Morais – 4/5/2010.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Mário de

1996 «Joaquim Simões da Hora: Um valor musical gaiense que desaparece» in *Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia*, n.º 41, 6º Vol. Porto: Imprensa Portuguesa. pp. 39-40.

APEL, Willi

1981 «La música española para organo antes de Cabanilles» in *Joan Baptista Cabanilles: Músico valenciano universal*. Valencia: Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano. pp. 65-80.

ARANDA, Mateus

1978 *Tratado de Canto Mensurable*. Edição Fac-similada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BACH, Carl P. E.

1949 *Essay on the true art of playing keyboard instruments*, trad. William J. Mitchell. Nova York: W. W. Norton & Company Inc. Tradução de Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlim, 1753/1762.

CASTELO-BRANCO, Salwa (Dir.)

2010 *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, C-L. Lisboa: Circulo de Leitores/Temas e Debates. INET.

CISTERÓ, Josep Maria Llorens

1992 «La Música Hispánica para Tecla Investigada por Higiní Anglès» in *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 153-181.

DODERER, Gerhard

1974 *Obras Selectas para Órgão do MS 964 da Biblioteca Pública de Braga*. Estudo e Transcrição. Lisboa: Portugaliae Musica.

HERNANDEZ, Lothar Siemens (Estudo e Transcrição)

1980 *Teclado Español, Siglo XVII: António Brocarte (1629-1696), 4 Tientos para Organo*. Madrid: Real Musical.

GALÁN, Andrés Cea

1990 *El ayrecillo de proporción menor en la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo*. Separata de NASSARRE Revista Aragonesa de Musicología, VI, 2. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

1997 «Diferencias sobre el “tañer con buen ayre”»: Aproximación a un problema en la interpretación de la música ibérica del siglo XVI» in *Los Instrumentos Musicales en el siglo XVI*. Fundación Cultural Santa Teresa. pp. 165-176.

GRIFFITHS, John & Warren E. Hultberg

1992 «Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain» in *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. 345-360.

JACOBS, Charles

1959 *La interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado*. Madrid: Dirección general de las relaciones culturales.

JAMBOU, Louis

1979 *El Organó en la Península Ibérica*, Separata da *Revista de Musicología*. Vol. II, nº 1. Madrid: Revista de Musicología.

1979 *La corneta en secreto aparte y elevado del principal: tanteos y creación*, Separata das *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza: Institución “Fernando El Católico” (C.S.I.C.).

HARNONCOURT, Nikolaus

1988 *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

HORA, Joaquim Simões da

1985 «De Bach e Haendel ao Ano Europeu da Música» in *Círculo de Leitores: Revista de Informação Literária e Musical*, n.º58. Lisboa: Círculo de Leitores. pp. 24.

KASTNER, Santiago

1936 *Música Hispânica*. Lisboa: Ática.

1941 *Contribuição al Estúdio de la Música Española y Portuguesa*. Lisboa: Ática.

1948 *Francisco Correa de Arauxo: Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica, y Theórica de Organó Intitulado Facultad Orgánica, 1626*. Transcrição e Estudo. Barcelona: Instituto Español de Musicología.

1957 *Declaración de Instrumentos Musicales, 1555. Juan Bermudo*. (Estudo e Transcrição). Kassel: Bärenreiter-Verlag.

1961 *Manuel Rodrigues Coelho, Flores de Música para o instrumento de Tecla e Harpa*. Vol. II. (Estudo e Transcrição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1965 *Carlos Seixas: 80 Sonatas para Instrumento de Tecla*. 5 Vols. II. (Estudo e Transcrição). Lisboa: Portugaliae Musica/Fundação Calouste Gulbenkian.

1974 *Francisco Correa de Arauxo. Libro de Tientos (Facultad Organica), Acalá, 1626*. (Estudo e Transcrição). Madrid: Unión Musical Española.

1976 *Manuel Rodrigues Coelho, Flores de Música para o instrumento de tecla & harpa*. Vol. I. (Estudo e Transcrição). Lisboa: Portugaliae Música. 2ª edição revista.

1976a «Origines y evolucion del tiento para instrumentos de tecla» & «Interpretación de la música hispánica para tecla de los siglos XVI y XVII» in *Separata del Anuario Musical*, vol. XXVIII-XXIX. Barcelona.

1979 *Três Compositores Lusitanos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1981 «Comentários a las obras para el teclado de Cabanilles» in *Joan Baptista Cabanilles: Músico Valenciano Universal*. Valência: Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano. pp. 91-118.

1987 *The interpretation of 16th – 17th Century Iberian Keyboard Music*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.

KINKELDEY, Otto

1910 *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

LAWSON, Dewey Mull

1980 «Church Acoustics: Implications for Organ Performance» in *The Organ Yearbook*. Peter Williams & Frits Knuf. pp. 116-121.

LUNELLI, R. (ed.)

1958 *L'arte Organica di Costanzo Antegnati (Brescia, 1608)*. Mainz: Rheingold-Verlag.

MAIA, Matos

1995 *A Telefonía*. Lisboa: Círculo de Leitores.

MERKLIN, Alberto

1924 *Organología: Exposición científica y gráfica del organo em todos sus elementos y recursos antiguos y modernos*. Madrid: Imprensa del Asile de Huérfanos del sagrado Corazón de Jesus.

PARKINS, Robert

1980 «Cabezón e Cabanilles: ornamentation in spanish keyboard music» in *The Organ Yearbook*. Vol. XI. Peter Williams & Frits Knuf. pp. 5-16.

PRECIADO, Dionisio

1973 *Quiébros y Redobles en F. Correa de Araujo*. Madrid: Editorial Alpuerto, S. A.

- RIBEIRO, Fernando
1997 «Simões da Hora – Madalenense e Maior Organista Português» in *Escritores de Gaia*. Ano 2, N.º 3. Gaia: Associação de Escritores de Gaia. pp. 28-29.
- RIEMANN, Hugo
1928 *Fraseo Musical*. Barcelona: Editorial Labor.
1929 *Manual del Organista*. Barcelona: Editorial Labor.
- ROKSETH, Yvowe
1930 *La Musique d'Orgue: au XVe siècle e tau début du XVIe*. Paris: Librairie E. Droz.
- ROSADO FERNANDES, Cremilde & Santiago Kastner
1969 *Antologia de Organistas do Século XVI: António Carreira, Heliodoro de Paiva, António de Macedo, Giulio Segni da Modena, António de Cabezón*. Transcrição de Cremilde Rosado Fernandes e Estudo de Santiago Kastner. Lisboa: Portugaliae Musica.
- SAGASTA, Julián (Estudo e Transcrição)
1984 *Tonos de Palácio y Canciones Comunes (António Martín)*. Madrid: Union Musical Española.
- SALA, Maria A. Ester
1980 *La ornamentacion en la musica de tecla ibérica del siglo XVI*. Madrid: Sociedad española de musicologia.
- SANTA MARIA, Tomás
1565 *Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a três, y a quatro vozes, y a mas*. Valladolid: Francisco Fernandez de Córdoba.
- SANZ, José Ignacio Palacios
2006 «La interpretación organística y clavecinística de José Luis González Uriol através de sus grabaciones y registros sonoros» in *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, Vol. XXII. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 463-506.
- SCHNEIDER, Max (ed.)
1936 *Trattado de Glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la musica de violones (Roma, 1553)*. Diego Ortiz. Kassel: Bärenreiter.
- SCHOTT, Howard
1971 *Playing the Harpsichord*. Londres: Faber & Gaber.
- SODERHIND, Sandra
1980 *Organ Technique: An Historical Approach*. Hinshaw Music.

SPEER, Klaus

1967 *Fr. Roque da Conceição, Livro de Obras para Órgão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Portugalíae Musica.

TORRENT, Montserrat

1981 «Registración de la musica de órgano de los siglos XVI y XVII» in *Congresso Nacional de la Sociedad Española de Musicología*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

Vários Autores

2006 *Joaquim Simões da Hora: In Memoriam*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

VENTE, Naarten Albert

1981 «Informacion sobre el arte de registrar ibérico teniendo muy en cuenta las composiciones para organo de J. Cabanilles» in *Joan Baptista Cabanilles: Músico Valenciano Universal*. Valência: Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano. pp. 177-202.

DISCOGRAFIA

Joaquim Simões da Hora

BMR.94:

Batalhas e Meios Registos: Música Ibérica para Órgão do Séc. XVII (Órgão histórico da Capela da Universidade de Coimbra & Órgão histórico da Sé Catedral de Faro), Joaquim Simões da Hora, MoviePlay Classics, 1994, 3-11036. CD.

IM.02:

In Memoriam – S. Vicente de Fora, 18.XII.1994, Joaquim Simões da Hora, Portugaler, 2002, DDD 2002-2 SPA. CD.

LM.E.75:

O Órgão da Sé Catedral de Évora, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1975, 1403911. LP.

LM.P.85:

O Órgão da Sé Catedral do Porto, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1985, HMV 7497301. LP.

LM.O.81:

O Órgão de Santa Maria de Óbidos, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Musica, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1981, 11 CO 75-40566. LP.

Órgãos Históricos Portugueses, Obras para órgão do séc. XVI ao séc. XVIII: Faro & Óbidos, Joaquim Simões da Hora e Isabel Ferrão, Lusitana Música (Volume III), EMI Classics, 1994. AAD 7243 5 55312 2 3. CD.

Órgãos Históricos Portugueses, Obras para órgão dos séculos XVI e XVII: Évora & Porto, Joaquim Simões da Hora, Lusitana Música (Volume I), EMI Classics, 1994. AAD 777 7 547 55 2 4. CD.

Joaquim Simões da Hora na Produção Discográfica e Supervisão Artística

A. Motta: Quartetos, Quarteto Capela (Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1995, MOV 3-11038. CD.

A. Vivaldi: 4 Estações, W. Mozart: Sinfonia n.º 40 K. 550, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Violino: Dimitar Dimitrov, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11007. CD.

A Música no Tempo de Camões, Segréis de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Direcção de Produção e Órgão: Joaquim Simões da Hora), EMI/A Voz do Dono, 1979, 8E 17140511/12. LP.

Beethoven: Concertos para piano n.º 1 e 3, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Piano: Adriano Jordão, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11002. CD.

Beethoven: Sinfonia n.º 2 em Ré Maior, J. Haydn: Sinfonias n.º 2 e 94, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11008. CD.

Beethoven: Sinfonias n.º 7 e 97, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11011. CD.

Beethoven: Sinfonia N.º 6 em Fá maior opus 68 "Pastoral"; Coriolan (Abertura), Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1991, MOV 3-11015. CD.

Beethoven: Sinfonia n.º 8 em Fá Maior, J. Haydn: Sinfonia n.º 101, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11018. CD.

Beethoven: Sinfonias 3 e 4, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11025. CD.

C. Seixas: Harpsichord Sonatas – Sonatas para Cravo n.ºs 9, 15, 1, 14, 22, 24, 19, 25, 6, 13, José Luís Uriol (Assistência Musical: Joaquim Simões da Hora), PortugalSom, 1988, CD 870014/PS. CD.

C. Seixas: Missa, Dixit Dominus, Tantum Ergo, Sonatas, Coro de Câmara de Lisboa e Norwegian Baroque Orchestra (Direcção e Órgão: Ketil Haugsang, Assistência Musical: Joaquim Simões da Hora), Virgin Veritas, 1994, VC 5 451152. CD.

Concertos de Natal, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11024. CD.

F. Lopes Graça: Onze Encomendações das almas, Doze Cantos de Romaria, Coral de Letras da Universidade do Porto (Assistência Musical: Joaquim Simões da Hora), PortugalSom, 1991, CD 870041/PS. CD.

F. Lopes Graça: Obras para Orquestra, Orquestra Sinfónica Nacional Húngara (Direcção: Tamás Pal, Produção e Supervisão Artística: Joaquim Simões da Hora), EMI-Valentim de Carvalho, 1974,1994 (2ªed.), EMI: 7243 5 55353 2 0. LP e CD (2ª ed.).

F. Lopes Graça: Obras para Piano, Sonata nº 5 Opus 204, Over the years and hours Opus 212, Olga Prats (Assistência Musical: Joaquim Simões da Hora), Strauss, 1994, SP 4034. CD.

F. Lopes Graça: Obras para Piano, Sonata nº 5 Opus 204, Over the years and hours Opus 212, Olga Prats (Produção Musical: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1976, LP.

F. Lopes Graça: Obras para Piano, Obras para Violoncelo e Piano, Olga Prats, Clélia Vital e Adriano Jordão (Produção Musical: Joaquim Simões da Hora), EMI - Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1974 (LP), 1994, 390.GRA.04161, CD.

F. Mendelssohn: Sinfonias nº 1 e 3, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11029. CD.

F. Mendelssohn: Sinfonia nº 4 “Italiana”, F. Schubert: Sinfonia nº 4 “Trágica”, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11017. CD.

F. Schubert: Sinfonias nº 3 em Ré Maior e nº 6 em Dó Maior, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11004. CD.

Frédéric Chopin: Sonatas para Piano, Sequeira Costa (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/EMI, 1978, SE 073 40484. LP.

Frederico de Freitas: Sonata para violino e violoncelo & Sonata para piano e violino, Vasco Barbosa, Grazi Barbosa e Maria José Falcão (Supervisão Musical: Joaquim Simões da Hora), Strauss, 1995, SP 4061. CD.

Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa: canto gregoriano: cantochão figurado, Coro Laus Deo, Coro Cantus Firmos (Direcção: Idalete Giga & Jorge Matta, Órgão: João Vaz, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1993, MOV 3-11030. CD.

G. Bizet: Sinfonia em Dó Maior, F. Schubert: Sinfonia nº 5, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11028. CD.

G. Sanz: Instrucción de música sobre la guitarra española, Jorge Fresno: Guitarra Barroca (Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11022/23. CD.

J. Haydn: Sinfonias 103 e 104, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11009. CD.

J. Haydn: Sinfonias nº 88, 92 e 99, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-11027. CD.

J. Quantz: Concerto para flauta e orquestra em Sol M. Weber: Concerto nº 2 em Mi bemol maior para clarinete e orquestra. D. Milhaud: Suite para sax "Scaramouche", Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1993, MOV 3-11031. CD.

João Domingos Bomtempo: Sinfonias nº1 e 2, J. Arriaga: Sinfonia em Ré Maior, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1996, MOV 3-11039. CD.

João Domingos Bomtempo: Sonata em Sol Maior e Sonata em Mi Bemol Maior para Piano (Lusitana Musica), Arno Leicht (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1982, 11 CO 75 - 40565. LP.

La Portingaloise: Música do tempo dos descobrimentos, Segréis de Lisboa e Coro de Câmara de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Produção: Joaquim Simões da Hora), MoviePlay Portuguesa, 1994, MOV 3-11035. CD

Luís Freitas Branco: 10 Prelúdios para Piano, Nella Massa e Alias Arizcuren (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Decca – Valentim de Carvalho, 1974, SLPDX - 537. LP

M. Ravel: Dois Concertos para Piano e Orquestra, Orquestra Sinfónica do MIT (Direcção: David Epstein, Piano: Adriano Jordão, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1991, MOV 3-11014. CD.

Música de Salão do Tempo de D. Maria I: modinhas, cançonetas e instrumentais, Segréis de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Produção: Joaquim Simões da Hora), MoviePlay Portuguesa, 1994, MOV 3-11034. CD

Música de Tecla do Século XVIII (Lusitana Música), Cremilde Rosado Fernandes (pianoforte), (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1975, 8E 065 40377. LP.

Música Maneirista Portuguesa: Cancioneiro Musical de Belém, Segréis de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1988, MOV 3-11001. CD.

Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento, Segréis de Lisboa (Direcção: Manuel Morais, Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1974, V.D.D. 8E 073 40337. LP.

Música para Cravo Portuguesa do Século XVIII (Lusitana Musica), Cremilde Rosado Fernandes (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1978, 11 CO 75 - 40482, LP.

Música Portuguesa: Século XVIII-XX, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11006. CD.

W. Mozart: 2 Sinfonias Concertantes, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11003. CD.

W. Mozart: Sinfonias 35 e 41, Leal Moreira: Sinfonia (Abertura), Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11005. CD.

W. Mozart: Sinfonias 39 e 34, Aberturas (Don Giovanni & Impresario), Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11010. CD.

W. Mozart: Eine kleine nachtmusik; Concerto para clarinete K.622; Aberturas: Bodas de Figaro, cosí fan tutte, Danças alemãs, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11012. CD.

W. Mozart: Divertimenti K. 136, 137 e 138, Sinfonia nº 31 Kv. 297, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1991, MOV 3-11016. CD.

S. Prokofiev: Pedro e o Lobo, Sinfonia Clássica, Nova Filarmónica Portuguesa (Direcção: Álvaro Cassuto, Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1990, MOV 3-11013. CD.

Discografia Organística

António Carreira, Tentos e Fantasias. João Vaz, Portugaler, 2002, DDD 2004-2 SPA. CD.

Batalha: Iberian Organ Music. Ton Koopman, Challenge Records, 2009, CHL 72320. CD.

Música no Mosteiro dos Jerónimos, João Vaz & Rui Paiva (Direcção Artística: Joaquim Simões da Hora), Phillips, 1992, 438393-2. CD.

Música para Órgão no Palácio de Cristal, Antoine Sibertin-Blanc (Supervisão Artística: Joaquim Simões da Hora), Phillips, 1994, 7 243 5 553 12 2 3, CD.

Música Vocal e Música de Órgão dos séculos XVI, XVII e XVIII (Lusitana Música), Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa, G. Doderer (órgão) (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1976, 8E 065 40427. LP.

O Órgão da Sé Catedral de Faro (Lusitana Música), Isabel Ferrão (Direcção de Produção: Joaquim Simões da Hora), Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1975, 8E 065 40390. LP.

Órgãos Históricos de Portugal (Portugaliae Monumenta Organica): Os Órgãos da Sé de Braga, G. Doderer, Polygram/Phillips, 1992, 438 299-2. CD.

Órgãos Históricos de Portugal (Portugaliae Monumenta Organica), João Vaz & Rui Paiva (Direcção Artística: Joaquim Simões da Hora), Polygram/Phillips, 1992, 512 411-2 e 512 412-2. 2CDs.

Orgellandschaft Portugal: Lusitanische Orgelmusik (spielt na Orgel in Arouca, braga, Coimbra, Évora, Faro und Porto). Irmtraud Kruger, DG Musikproduktion Dabringhaus und Grimm Digital Recording, 1991, MD+G O 3371/72. CD.

Os mais belos órgãos de Portugal, António Duarte, João Vaz e Rui Paiva (Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1996, MOV-3-11045. CD.

Os Órgãos da Sé Catedral de Braga, Gerhard Doderer, Numérica, 1994, NUM 1028. CD.

P. Bruna: Obra para Órgão, J. L. Uriol (Produção: Joaquim Simões da Hora), Movieplay Classics, 1992, MOV 3-110019/20/21. 3 CD.

Sonatas para Órgão – Carlos Seixas (Lusitana Musica), G. Doderer, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1980, 11 CO 75-40567. LP.

Tientos y Glosas en Iberia, Jesus Martín Moro (Órgão) & Ensemble Gilles Binchois (Dir. Dominique Vellard), Temperaments, 1998, TEM 316014. CD.

Outros

Ostinato, Hesperion XXI (Dir. Jordi Savall), Alia Vox, 2002, B00005QST4. CD.

APÊNDICE I - QUESTIONÁRIOS

APÊNDICE I.I. - QUESTIONÁRIO A ALFREDO TEIXEIRA (11/8/2010)

O PEDAGOGO

1. Em que período temporal foi aluno de JSH?

De 1989 até à sua morte

2. Quais os compositores aconselhados por JSH para estudos?

Estudei com JSH com o currículo do curso complementar de órgão, facto que obrigou a estudar um conjunto de obras e compositores que estavam definidos curricularmente. No entanto, sempre que havia abertura para isso, JSH privilegiava o barroco ibérico e francês (aí, particular destaque para Couperin). Menos interessado na literatura organística mais recente, recordo o seu interesse por obras de Langlais, que eu próprio interpretei. Na altura, eu trabalhava composição com Jorge Peixinho, circunstância que me despertou para o conhecimento de muitos compositores e obras do séc. XX. Apesar de, enquanto intérprete, não apostar na música do século XX, recordo conversas muito interessantes sobre a obra de Ligeti para órgão.

3. Foram aconselhados diferentes compositores na pedagogia entre início e no fim dos estudos?

Não houve uma significativa diferença entre os compositores trabalhados ao longo do percurso, a não ser as diferenças que decorreram do aumento das capacidades técnicas de interpretação.

4. Qual a bibliografia e fontes teóricas aconselhadas por JSH?

Não tenho já na memória (ou anotadas) referências bibliográficas. Sei que conversámos sobre alguns tratados históricos. Tenho presente a abordagem de alguma iconografia que permitia a reconstrução de alguns aspectos das interpretações históricas.

5. Qual a discografia aconselhada por JSH?

Na fase em que estudei, JSH mostrava uma particular atenção à discografia de Koopman.

6. Quais os aspectos interpretativos em que mais incidia na pedagogia?

A descoberta da sintaxe rítmica própria de cada obra, com um trabalho rigoroso sobre a articulação e a ornamentação

7. No caso de ter tido aulas com outros professores de órgão, quais considera serem os aspectos que mais diferenciavam JSH como pedagogo?

Só conheci um outro professor, Rui Paiva, com muito em comum com JSH

O INTÉRPRETE

8. Quais os elementos do estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de JSH?

A inteligência da organização rítmica e a capacidade de ornamentação e improvisação.

9. Dos conteúdos teóricos aconselhados por JSH, encontra elementos dos mesmos nas interpretações deste?

O seu ensino estava muito colado à sua própria prática interpretativa.

10. Quais considera terem sido, das que tocava, as obras mais importantes para JSH?

A sua interpretação do género «Batalha» era e é uma referência incontornável.

11. Em que aspectos da sua vida acredita JSH ter tido uma influencia preponderante?

JSH foi decisivo no desenvolvimento do meu interesse pela informação que permite a reconstituição histórica das interpretações

APÊNDICE I.II. – QUESTIONÁRIO A ANA PAULA MENDES (10/2/2010)

1. Quais os compositores aconselhados por JSH para estudos?

No 1º ano foi aconselhado o método de “Kaller”, apenas como forma de trabalhar pequenas peças e como iniciação ao trabalho na pedaleira. (Penso que foi só nesse momento da aprendizagem)

2. Foram aconselhados diferentes compositores na pedagogia entre início e no fim dos estudos?

Não houve uma grande disparidade. Trabalhou-se J.S Bach desde o início do curso até ao último ano, assim como D. Buxtehude. A música do barroco francês como Couperin, Grigny, Pierre du Mâge, entre outros. A música italiana de Gabrieli e de Frescobaldi e a música Ibérica que mereceu sempre uma abordagem muito especial.

3. Qual a bibliografia aconselhada por JSH?

“Essay on the true art of playing Keyboard instruments” – Karl Philipp Emanuel Bach

“ Discurso dos sons” – Nikolaus Harnoncourt

Bibliografia dispersa sobre a Música Ibérica – Anuário musical, artigos de M. S. Kastner,

A ornamentação na música Ibérica – Maria Ester Sala

Artigos de Louis Jambou sobre a evolução do órgão Ibérico

Prefácio do livro de Correia de Araújo – Santiago Kastner

Prefácios dos compositores abordados

4. Quais os aspectos interpretativos em que mais incidia na pedagogia?

A ornamentação, a dinâmica, a importância da escolha de dedilhações em função da interpretação

5. O método de divisão por secções: Porque? Utilizam o mesmo método os alunos?

Seccionar uma obra em função da determinadas progressões harmónicas, de dificuldades de dedilhação ou outras, é um método de trabalho indispensável como forma de ultrapassar dificuldades e conduzir a uma compreensão

adequada da obra em estudo.

6. Existiu algum modelo de elementos gráficos de anotação que JSH tenha exposto nas aulas e que utilize ainda hoje?

Sim, particularmente algumas anotações de ornamentação e alguns grafismos para chamadas de atenção.

7. Quais os aspectos mais importantes das aulas com JSH e que mais influenciaram a sua estética interpretativa?

Os aspectos relacionados com a articulação e as suas concepções em geral. Foi também fundamental a oportunidade constante de poder observar JSH a estudar ou a apresentar uma obra na aula.

8. No caso de ter tido aulas com outros professores de órgão, quais considera serem os aspectos que mais diferenciavam JSH como pedagogo?

A sua capacidade de dizer exactamente o que pretendia, quer ao nível da articulação, da ornamentação ou da concepção e sem dúvida a sua relação com o instrumento.

O PEDAGOGO

9. As cópias dos excertos dos artigos de Kastner publicados no Anuário Musical em 1976 que me forneceu anteriormente são cópias do exemplar que JSH possuía?

Não estou segura. Penso que sim, mas não me recordo, pois recebi de JSH essa mesma cópia.

10. Os apontamentos que se encontram nesses excertos (texto sublinhado) foram aconselhados por JSH ou feitos pela Ana Paula Mendes por iniciativa própria?

São apontamentos de JSH

11. Qual a preponderância dada a esses artigos do Anuário Musical por JSH nas aulas?

Referia-se a essas indicações sempre que necessário e a propósito da

compreensão de uma passagem, mas aconselhava-nos sobretudo a reflectir sobre essas indicações de forma a aplicá-las naturalmente.

12. As cópias que anteriormente me havia fornecido, onde estão expostos alguns exemplos de ornamentação (intituladas de “Ornamentação na Música Ibérica”), nomeadamente Redobles e Quiebros de Tomás de Santa Maria e Correa de Araújo:

- Foram exemplos dados por JSH nas aulas?

Sim, penso que numa das semanas de Música Ibérica.

13. As metodologias de JSH como pedagogo foram relevantes para o seu desenvolvimento como aluna da classe de órgão? E alargaram-se a outras vertentes musicais?

Sim, sem dúvida. Metodologias como o nome indica são um método de trabalho e a sua sistematização leva a uma forma de fazer e de pensar.

O INTÉRPRETE

14. Quais os elementos do estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de JSH?

A sua capacidade de articulação em função de cada instrumento e da acústica de cada espaço. Também a sua noção de dinâmica.

15. Dos conteúdos teóricos aconselhados por JSH, encontra elementos dos mesmos nas interpretações deste?

Sim.

16. Quais considera terem sido, das que tocava, as obras mais importantes para JSH?

Não consigo responder. JSH tinha um gosto muito requintado na selecção das obras que interpretava assim como nas que sugeria aos seus alunos e punha a mesma energia em toda a música que interpretava.

17. Em que aspectos da sua vida acredita JSH ter tido uma influencia preponderante?

A suas concepções musicais foram determinantes. Também os seus aspectos humanos de “ser de exceção”, me influenciaram enquanto pessoa e enquanto professora ou intérprete.

APÊNDICE I.III – QUESTIONÁRIO A ANTÓNIO DUARTE (31/7/2010)

1. Dentro da actividade que teve com o professor Joaquim Simões da Hora (JSH), quais considera terem sido as influências mais marcantes que teve por parte de JSH?

Creio que posso destacar dois tipos de influências marcantes que recebi da parte de JSH, e gostava de salientar que, quando falo em influências marcantes, quero dizer influências muito profundas, que me acompanham todos os dias, quer na minha vida profissional, quer na minha vida pessoal.

O primeiro tipo de influência que recebi, era eu estudante de órgão e o JSH iniciava a sua carreira de organista, foi o posicionamento face à música antiga ibérica e ao património de instrumentos históricos existente em Portugal.

Tal como o JSH, estudei órgão com o Prof. Antoine Sibertin-Blanc que, para além das suas capacidades artísticas pessoais, trazia de França uma excelente formação enquanto organista, mas não integrava, à partida, a nossa tradição ibérica.

O JSH soube colocar a música e os órgãos portugueses no adequado patamar de mérito artístico, e trouxe para o centro das atenções a riqueza desse património e a necessidade de o estudar e executar de forma apropriada.

Esta sua posição serviu-me de modelo e ajudou-me a reflectir sobre o que é ser organista português e o que é ser organista em Portugal, aumentou o meu interesse pelos órgãos portugueses e pelo estudo da música ibérica, contribuiu para tomar a decisão de pedir uma bolsa de estudos para aprofundar os meus conhecimentos nesta área. A discografia que deixou é, ainda hoje, uma referência privilegiada para mim.

O segundo tipo de influência tem origem na personalidade de JSH. O seu humanismo, o seu bom senso, e a capacidade de reconhecer o mérito alheio fez com que ultrapassássemos barreiras e estabelecêssemos uma relação de franca amizade e apreciação mútua. JSH tinha uma grande capacidade e uma grande abertura de relacionamento, e tinha uma verdadeira estima e respeito pelos colegas organistas, facto que fez dele um centro natural e um ponto de confluência da vida organística e dos próprios organistas. Soube, como ninguém, ser o centro e o elo de ligação entre todos nós, lançou projectos que nos envolveram a todos e que viraram todas as atenções para o mundo do órgão e a riqueza deste nosso património.

2. Qual a preponderância do contacto com JSH para o seu estilo interpretativo? Foi muito influente? Se sim, em que aspectos teve maior influencia?

As primeiras gravações discográficas de JSH tiveram uma enorme influência na abordagem que então eu começava a fazer da música antiga portuguesa e espanhola. As suas primeiras gravações, realizadas em Évora, Óbidos, Porto, deram à música portuguesa de órgão uma nova projecção e a sua audição passou a ser uma referência para todos os jovens organistas e estudantes de órgão.

Pela primeira vez podíamos escutar a música de Carreira ou de Coelho tocada em instrumentos históricos, com uma abordagem adequada e viva.

Esta primeira fase de JSH constituiu e constitui, ainda hoje, uma referência para mim, ajudando-me a encontrar o meu próprio caminho: o touché enquanto arte pessoal de abordagem do teclado, a forma viva de execução, a sonoridade ou sonoridades escolhidas para cada peça, a ornamentação e a forma de realizar e executar a glosa são os aspectos que mais salientaria em termos da sua influência.

3. Quais os aspectos que realça no estilo interpretativo de JSH?

Creio que se podem considerar duas fases bastante distintas no estilo interpretativo de JSH.

Uma primeira fase, visível nas suas primeiras gravações, e a que já fiz referência na pergunta anterior.

Acho que as interpretações desta altura possuem uma enorme autenticidade e coerência musical. São interpretações muito sóbrias e vivas que possuem, permitam-me dizer deste modo, a frescura da juventude e da descoberta. Há um cuidado na abordagem do teclado, um bonito fraseado, um doseamento da ornamentação e da glosa, uma escolha de tempos adequados às obras e aos instrumentos. O som dos instrumentos é rico e respira na música de JSH.

Uma segunda fase que vai surgindo a pouco e pouco nos seus concertos e que fica registada nas suas últimas gravações discográficas (Batalhas e Meios Registos e na sua última gravação em São Vicente) constitui uma fase que me parece, de certa forma, experimental, e que difere da primeira sobretudo pela exuberância, traduzida numa escolha de tempos mais rápidos, ornamentação mais frequente e com figurações mais rápidas, registações muito brilhantes, grande dinâmica rítmica e de tempos.

Quando atribuo a esta fase um certo carácter experimental pretendo dizer que me parece que ela não atingiu um completo amadurecimento. Ouvindo o CD “Batalhas e Meios Registos” notam-se já as características que referi acima, no entanto, ouvindo a gravação efectuada em São Vicente, estas são ainda muitíssimo mais visíveis e marcantes. É tendo este facto presente que me parece que estava a haver uma enorme evolução cujo fim, infelizmente, não podemos conhecer. JSH estava a percorrer um caminho que foi interrompido.

4. Considera que JSH teve uma função preponderante para a mudança de paradigma no ensino de órgão no Conservatório Nacional? Se sim, quais os aspectos que mais destaca?

Penso que sim. Eu diria mesmo que JSH criou a escola de órgão do Conservatório Nacional.

Como é do conhecimento de todos houve uma enorme dificuldade em criar uma escola de órgão em Lisboa. Em vários momentos se fez tentativas no Conservatório mas sempre sem qualquer sucesso ou continuidade.

A escola de órgão surge com Antoine Sibertin-Blanc no Centro de Estudos Gregorianos e é este professor que consegue realizar um trabalho sólido e continuado em Lisboa que acabará por dar frutos e do qual surgirão diversos organistas.

A criação de uma classe de órgão no Conservatório só se afirma com a entrada de JSH como professor. Isto resulta do facto de JSH ter uma boa formação como organista e realizar um trabalho contínuo como professor ao longo de muitos anos. De salientar que

JSH, além de criar uma classe de órgão estável e duradoura, que continua para além da sua morte, cria uma classe de órgão moderna que se torna uma referência no estudo da música antiga e, em particular, da música ibérica.

A escola de JSH torna-se o pólo de referência na música antiga e na música antiga ibérica.

5. Teve oportunidade de assistir, como colega, a aulas de JSH no Conservatório Nacional? Se sim, o que realça desses momentos?

Não assisti a aulas de JSH. Apesar de ser colega no Conservatório a nossa relação situou-se mais a nível pessoal e entre colegas organistas.

6. Quais os elementos metodológicos ou práticos que mais destaca do ensino de JSH?

Como disse, não assisti a aulas dadas pelo JSH, no entanto, era visível que criava uma relação muito especial com os seus alunos e sabia transmitir-lhes uma enorme paixão pela música antiga e por uma abordagem correcta desta música.

JSH procurava dar aos alunos excelentes modelos de interpretação.

7. Encontra alguma característica da pedagogia de JSH que o tenha influenciado a si como pedagogo e que ainda hoje também utilize? Se sim, qual (ou quais)?

A influência que recebi reside precisamente no criar de uma relação especial com os alunos, alicerçada no gosto comum pela música e pela procura contínua da beleza do discurso musical.

Mantenho a prática da música antiga como o grande centro de uma boa escola de órgão e continuo o trabalho desenvolvido em torno da música ibérica.

O estudo da música antiga confere uma excelente base formativa ao organista, em todos os domínios, e constitui a melhor abordagem técnica que se pode fazer no órgão.

APÊNDICE I. IV. - QUESTIONÁRIO A DINARTE MACHADO (2/9/2010)

O DIVULGADOR

1. Do trabalho que exerceu com JSH, quais os aspectos que mais destaca?

Com o Professor Joaquim Simões da Hora, desenvolvemos um trabalho acima de tudo do conhecimento geral dos órgãos em Portugal e da necessidade imperiosa de destacar os órgãos portugueses do contexto generalizado designado Ibérico.

Para tal, além de várias reuniões, normalmente excelentes jantares, deram origem inclusivamente à realização do único Congresso Internacional sobre órgãos históricos em Portugal, realizado em 1994 em Mafra, cujo objectivo era não só chamar a atenção para aquele conjunto único no Mundo de tão grande importância, como da forma possível de demonstrar as diferenças implícitas nos órgãos de construção portuguesa da última metade do Século XVIII, onde este conjunto faz parte.

Do muito que se falou, que se discutiu até, acho que de uma forma geral esta foi a parte mais importante. Até porque foi através deste Congresso que ele consegue apresentar-me e assim criando condições para eu vir dos Açores realizar trabalhos no Continente, uma vez conhecendo os meus trabalhos que decorriam nos Açores.

2. Quais as mais frequentes preocupações de JSH no domínio da preparação do instrumento para concerto?

As frequentes preocupações na preparação dos instrumentos de JSH eram aliás as mesmas que hoje em dia são objecto dessa mesma preocupação, essencialmente que o instrumento se apresente nas condições mínimas para a realização do recital. Todavia à que acrescentar a esta questão algo que se diferencia dos dias de hoje. No seu tempo, não havia o número de instrumentos restaurados e construídos que há hoje, nomeadamente na área de Lisboa, assim como também ao nível de intervenção de restauro em termos da sua complementaridade e conservação não havia muitas opções para que ele pudesse fazer opções pelo organeiro a ou b. Tudo decorria no âmbito do possível, tendo ele essa consciência, pelo menos a partir do restauro do órgão histórico de São Vicente de Fora em Lisboa.

3. Acerca do conhecimento que JSH tinha do funcionamento do instrumento, considera que esse conhecimento foi fundamental para o trabalho de ambos (o seu e o de JSH)?

A referência relativamente ao órgão português, eram mais os aspectos reais, por mim “descobertos” e a ele apresentados fazendo a partir dali outras comparações. Aí ele

tinha um papel chave, uma vez que era uma pessoa aberta comigo, de forma a aos poucos fundamentar a existência daquele tipo de instrumento construído com características que o distingue dos órgãos espanhóis por exemplo. As referências Ibéricas para JSH eram fundamentais, algo que ele acreditava e por esse facto foi relativamente fácil dialogarmos nesse sentido. Ele de facto conhecia os aspectos técnicos dos instrumentos através do que experimentava a partir do teclado (consola), ou seja, eram conhecimentos mais fundamentados na audição do que no conhecimento profundo do instrumento, isto claro do ponto de vista técnico. Mas tal era a ânsia de saber que se manifestava sempre e variadas vezes com um interesse profundo. Lembro as muitas vezes que me telefonava para os Açores, para falarmos de aspectos técnicos dos órgãos e que quase sempre terminava com a seguinte frase proferida por ele: (tens de cá vir porque não entendi bem) claro pessoalmente era diferente e inclusivamente fomos junto dos instrumentos para no local verificarmos aspectos reais dos instrumentos, assim como em muitos casos aspectos mais ou menos criticáveis relativos ao restauro. Mas assim mesmo parece-me que mutuamente aprendemos muitas coisas, muitas mais eu, porque na ligação à execução ele era magnífico.

4. Quais os aspectos que realça no trabalho de JSH na divulgação do património organístico nacional?

Joaquim Simões da Hora, quando ia dar um recital ao estrangeiro, quase sempre convidado pelo seu grande AMIGO José Louis Gonzalez Uriol, transmitia aquilo exactamente que quem o ouvia queria. Algo do seu próprio País, algo da sua própria intenção musical. JSH era um autêntico ARTISTA, tocava como sentia e não como lhe ensinaram. Tocava para chegar ao fim e poder falar ou não do que acabara de realizar. Muitos recitais que eu ia com ele, eu gostava, e sempre gostei até hoje, de comentar o concerto em si. Por vezes ele achava graça e dava trela, outras, desviava o tema de tal forma que acabávamos falando de um indivíduo qualquer que na maioria dos casos eu não conhecia, ou no restaurante X. O que queria isto dizer: Só muito mais tarde o entendi. JSH tocava como sentia. Quando sentia que lhe tinha tocado aspectos da sua interpretação e o instrumento correspondia, estava bem, de contrário ponha dúvidas em si próprio e não admitia que lhe comentassem. Era assim, de uma forma se calhar forte, mas sincera e de um fundo artístico incomparável. Assim o património organístico português era mais representado, quer pela execução do artista, quer pelas obras que sempre faziam parte do seu repertório, muitas vezes as mesmas peças faziam parte do seu programa durante dois ou mais anos, mas ele não se fartava de divulgar da melhor forma a musica antiga portuguesa, espanhola e italiana. Foi na maior parte dos casos um autêntico embaixador cultural, que infelizmente não teve o tempo suficiente de deixar um maior legado.

O INTÉRPRETE

5. Quais os elementos do estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de JSH?

JSH, tal como atrás disse, interpretava como sentia e isso era perceptível nele. A forma como tocava deixando a música fluir o quanto baste. Era uma “técnica” que eu pessoalmente lhe chamo de algo de tal forma automática que só dele saía no formato coincidente com o seu sentimento. Não é fácil explicar aspectos que estão directamente ligados à pessoa como ser. A Arte tem esta componente, se não a tiver não é Arte, é simplesmente o seguimento das referências do seu formador ou influências directas que lhe dão maior segurança. Arte é a forma auto-didacta de expor o sentimento. Cumprindo regras, com certeza, mas essas são relativas na interpretação musical, desde que se seja Músico.

6. Em que aspectos da sua vida acredita JSH ter tido uma influencia preponderante?

JSH influenciou-me especialmente na minha forma de ouvir, e assim na minha forma de harmonizar. Na minha forma de ser pessoa e assim na minha forma de estar muitas vezes contestada. Na minha forma de expor o que acredito e no que me devo dedicar. Foi de facto alguém que mesmo com idade superior à minha tínhamos muitos momentos de grande graça, ao mesmo tempo de grande respeito, respeito esse que mantenho e continuarei a manter recordando o meu saudoso Amigo Joaquim Simões da Hora.

APÊNDICE I.V. QUESTIONÁRIO A JOÃO VAZ (5/9/2010)

1. Dentro da actividade que teve com o professor Joaquim Simões da Hora (JSH), quais considera terem sido as influências mais marcantes que teve por parte de JSH?

2. Qual a preponderância do contacto com JSH para o seu estilo interpretativo? Foi muito influente? Se sim, em que aspectos teve maior influencia?

1+2. Joaquim Simões da Hora fez-me despertar para o mundo da chamada Música Antiga. Grande parte dos conceitos básicos de interpretação histórica (recurso às fontes originais, conhecimento dos instrumentos e dos tratados da época, etc.) foram-me transmitidos pela primeira vez por ele. Como nunca fui aluno dele (a não ser pontualmente), a influência de JSH na minha forma de tocar não foi tanto uma acção directa como um incentivo para a busca de novos conhecimentos.

3. Apesar de não ter tido aulas como aluno da classe de órgão com JSH, houve algum tipo de conhecimento didáctico extraído da vossa relação?

O único contacto que tive com JSH como aluno foi em três edições das Semanas de Música Antiga Ibérica (1985, 1986 e 1987). Nos anos seguintes, apesar de nunca ter sido seu aluno, tínhamos um contacto bastante frequente, tanto a nível profissional (em gravações ou na organização de concertos) como a nível pessoal (em encontros informais). Foi neste contexto que surgiram a maioria das nossas discussões sobre a interpretação da música de tecla ou sobre a salvaguarda do património organístico português.

4. Quais os aspectos que realça no estilo interpretativo de JSH?

JSH aliava um conhecimento da prática interpretativa histórica a uma espontaneidade e um cunho pessoal a que certamente não era alheio o seu contacto com a música ligeira. Convém salientar que, em JSH, a fase de estudo «regular» do órgão ocorreu já numa fase adulta, ficando a sua personalidade musical indelevelmente marcada por experiências anteriores.

5. A nível do conteúdo teórico. Quais os elementos que JSH mais aconselhava e utilizava como base para o estudo interpretativo?

Nos anos oitenta não existiam (ou não circulavam ainda em Portugal) muitas obras modernas de referência sobre a interpretação histórica de música de tecla. JSH referia-se frequentemente aos tratados espanhóis dos séculos XVI e XVII (Juan Bermudo, Tomás de Santa Maria, Francisco Correa de Araúxo) ou, por exemplo, ao tratado de Carl Philipp Emanuel Bach. Vi-o também, várias vezes, recorrer ao estudo *Organ Technique: An Historical Approach* de Sandra Soderhind.

6. Ao analisar as gravações registadas em CD e LP de JSH verifico que existe uma evolução a nível de uma maior utilização de ornamentação, articulação menos marcada e contrastes dinâmicos, nomeadamente se compararmos diferentes gravações de uma mesma obra.

- Quais acha serem as razões para esta evolução?

Este é um fenómeno comum no percurso de diversos executantes da geração de JSH. Desde logo, no que diz respeito ao seu contacto com a chamada Música Antiga, há que salientar duas fases: a primeira, fruto do contacto com Macário Santiago Kastner em Lisboa e com Kamiel d'Hooghe em Bruxelas, e a segunda, que resulta do contacto com Ton Koopman e sobretudo Jordi Savall (ouvi-o referir várias vezes que Savall tinha sido mais importante para a sua maneira de tocar do que qualquer dos seus professores de órgão), e com outros músicos estrangeiros e portugueses da sua geração. Para além disto é necessário ter em conta que o tal movimento da Música Antiga se afirmou como uma espécie de reacção ao *status quo* musical da época: a articulação sistemática funcionou como uma espécie de arma contra o *legato* vigente; a ornamentação era cuidadosamente decalcada dos tratados porque havia a preocupação de fazer o que era comprovadamente correcto sob o ponto de vista histórico. No início da década de noventa a investigação tinha trazido muito mais informação. Mas a Música Antiga estava já completamente afirmada no panorama musical europeu permitindo aos intérpretes uma muito maior confiança e flexibilidade.

7. Quais os aspectos que pensa serem mais importantes no legado deixado por JSH?

Indiscutivelmente, o gosto pela defesa do património organístico português, tanto ao nível dos instrumentos como da música. A actividade que actualmente existe em torno dos órgãos históricos seria impensável há dez ou vinte anos atrás. Se ela hoje existe é em grande parte devido à acção de pessoas que de uma forma ou outra contactaram com JSH e que dele absorveram esse interesse.

8. Encontra algum ponto de ligação entre o legado deixado por JSH como intérprete e os alunos que este teve ou mesmo outros organistas com os quais JSH estabeleceu um contacto forte, ao ponto de podermos conjecturar um modelo interpretativo ou mesmo escolástico do qual JSH possa ter sido fruto (com as influências de Kastner, Sibertin-Blanc, Kamiel D'Hoogue, José Luís Uriol, Jordi Savall, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, entre outros) e também precursor (como pedagogo)?

Creio ser arriscado imaginar uma espécie de árvore genealógica interpretativa a partir de JSH (ou dos seus mestres). Todos os que com ele contactaram (mesmo os que foram seus alunos, o que não foi o meu caso), sofreram posteriormente múltiplas influências: eu (que tinha estudado anteriormente com Sibertin-Blanc) trabalhei com José Luís González Uriol em Saragoça, o Rui Paiva (aluno de JSH no Conservatório) completou os seus estudos com Montserrat Torrent e José Luís González Uriol, o Pedro Crisóstomo (último aluno de JSH) foi ainda aluno do Rui Paiva antes de ser meu aluno. Talvez a Paula Acácio, por ter feito todo o seu percurso formativo com JSH, seja quem mais características suas retém na forma de tocar. Mas mesmo isto é uma consideração muito subjectiva, porque, para além das nossas formações distintas, há ainda a considerar todas as influências sofridas ao longo da vida profissional.

APÊNDICE I.VI. – QUESTIONÁRIO A MANUEL MORAIS (4/5/2010)

1. Dentro do contexto da Música Antiga Ibérica o que salienta do trabalho de Simões da Hora?

Dentro do contexto da música antiga ibérica o que mais saliente no trabalho de JSH é a sua criatividade e pujança interpretativa.

Por um lado ele absorveu os ensinamentos do professor Santiago Kastner e conjugou-os com a vivência prática da nova música antiga, sobretudo através dos contactos que ele [JSH] fez com os intérpretes de renome internacional, tais como Ton Koopman, Jordi Savall, René Jacobs, José Luís Uriol, entre outros.

Estes contactos foram resultantes dos cursos que ele organizou em Portugal, SIMA e SMAI, bem como das suas digressões que fez ao estrangeiro enquanto intérprete.

2. Dentro da actividade que teve com o professor Joaquim Simões da Hora (JSH), quer enquanto colegas das aulas de Santiago Kastner e posteriormente a nível profissional, quais as influências mais marcantes que teve por parte de JSH?

A influência mais marcante que tive por parte de JSH foi a sua criatividade. Apesar de basear as interpretações em premissas históricas, era capaz de transcender essa informação através de uma prática muito criativa, resultante da sua grande musicalidade, que muitas vezes podia de certa maneira, para os menos avisados, entrar em conflito com a informação historicista.

3. E o contrário? Quais pensa terem sido os factores de maior influência que teve em JSH?

As influencias que tive em JSH residem no facto de eu, ao ser mais preocupado com a informação histórica, tentar transmitir-lhe as regras das várias épocas, mas o Joaquim só aceitava aquilo que ele achava pertinente nas obras em que estava a trabalhar nesse momento.

Um exemplo marcante, diz respeito às proporções, por exemplo, nas obras de Correa de Arauxo que muitas vezes a sua prática [de JSH] de executante contrariava cabalmente a informação histórica. De qualquer modo, passado algum tempo, ele retomava o tema discutido e fazia uma síntese criativa entre a informação historicista e a sua grande facilidade de tocador, aproximando-se muitas vezes da “verdade” histórica.

O INTÉRPRETE

4. Quais os aspectos que realça no estilo interpretativo de JSH?

O Joaquim era um tocador nato.

Por essa razão, ele contornava muitas vezes as dificuldades técnicas através de uma grande musicalidade, sobretudo quando da parte da peça que ele estava a tocar, se lhe deparavam passagens de grande dificuldade as quais contornava de uma forma em

que auditivamente essas dificuldades deixavam de se perceber. Daí, devido à sua grande facilidade, ele contornava, à sua maneira, essas dificuldades técnicas, resultando no final um estilo muito particular e único que pode ser facilmente detectável nas suas gravações.

5. Ao abordar as partituras utilizadas, gravações e tratados teóricos utilizados, verifico a utilização de muitos elementos interpretativos presentes nos trabalhos teóricos de Correa de Araúxo, Tomás de Santa Maria e posteriormente desenvolvidos nos trabalhos de Santiago Kastner. Este factor permite criar um contexto teórico de base.

- Será este o pressuposto fundamental para a acção interpretativa e pedagógica de JSH?

Não tenho qualquer dúvida que ele absorveu toda a informação destes teóricos ibéricos, mas continuo a sublinhar que a sua interpretação, genericamente falando, se pautava sobretudo por uma síntese entre essas informações e a sua criatividade. Aliás, assisti a concertos onde, num mesmo repertório, ele inventava soluções magistrais que nos surpreendiam.

Aqui podemos sublinhar a sua arte natural de improvisador, extensível a todos os períodos históricos que abordava que, aliás, hoje em dia está provado historicamente que este recurso estava patente e muito diversificado nos intérpretes da época.

Não podemos esquecer que JSH é o resultado de uma tradição organística (desde seu pai até ao final dos seus estudos) onde ele se desenvolveu como músico e intérprete de órgão por excelência.

A nível da pedagogia creio, que os alunos absorviam mais a sua forma de tocar, ficando para segundo plano a parte teórica e histórica, que ele não deixava de fomentar.

Para reforçar, todavia, a sua principal preocupação residia na transmissão do seu particular toque interpretativo.

6. Verifica-se também que esse mesmo contexto teórico e as regras expressas nesses trabalhos são utilizadas por JSH de forma a atingir um ideal sonoro final. Denoto que JSH não se prende ao que está explícito nessas regras, interpretando-as, utilizando-as e manipulando-as, servindo este contexto teórico de base, não constituindo em si uma regra mas antes um conjunto de ferramentas para atingir esse ideal sonoro. Podemos assim conjecturar que terá sido essa a maior preocupação de JSH, constituindo a razão de um todo musical que leva a que todos os elementos (registação, articulação, dinâmica, dedilhação, ornamentação) confluem para criar uma *Música Viva* que permite destacar as interpretações de JSH?

Ainda que eu não seja um tocador de instrumentos de tecla, o que me foi dado observar quando JSH tocava, era a aplicação de uma informação histórica em prol da peça a interpretar, assimilando nessa peça todos os elementos organísticos como ferramentas para chegar a uma interpretação viva e extremamente criativa.

Não sei se JSH usava todos os elementos históricos que se conhecem, mas quando interpretava, a audição que tínhamos da obra era extremamente rica, sobretudo nas registações que praticava.

7. Ao analisar as gravações registadas em CD e LP de JSH verifico que existe uma evolução a nível de uma maior utilização de ornamentação, articulação menos marcada e contrastes dinâmicos, nomeadamente se compararmos diferentes gravações de uma mesma obra. Quais acha serem as razões para esta evolução?

Os diferentes registos fonográficos que conhecemos denotam uma evolução muito acentuada, sobretudo ligada a uma liberdade interpretativa muito grande, sem descorar as suas preocupações historicistas. Um dos exemplos que podemos aqui salientar é o caso das Batalhas, onde as diferentes interpretações, tanto ao vivo como gravadas, mostram essa preocupação evolutiva e também muito criativa que são resultado do seu amadurecimento como intérprete do órgão ibérico.

8. Das peças que tocava, quais pensa terem sido as que JSH mais prezava?

Não há dúvida nenhuma que JSH foi o grande recriador da Batalha Ibérica.

Foi neste repertório, penso, que se afirmou internacionalmente, sendo as suas interpretações seguidas e tomadas como base na nova escola dos organistas da música ibérica.

9. Acredita que as suas interpretações e o seu trabalho com os Segréis de Lisboa, terão influenciado JSH no seu trabalho interpretativo? Em que aspectos?

Acho que sim, já que JSH assimilava com uma facilidade inaudita o que os intérpretes de outros instrumentos praticavam.

Ele utilizou muitas vezes cantores, que faziam parte dos Segréis de Lisboa, em concertos de conjunto. Isto é, também, perfeitamente analisável nas peças que foram escritas para canto e instrumento de tecla, mas que os autores nos seus prólogos diziam que podiam ser interpretadas por um instrumento de corda dedilhada. Esta permuta é típica da música antiga em geral praticada por toda a Europa.

10. Tiveram as interpretações de JSH alguma influencia nas suas abordagens interpretativas?

Sim, sobretudo quando tentávamos, num grupo, criar esta liberdade ritmico-interpretativa tão típica da prática organística do Joaquim. Infelizmente, nem sempre todos os intérpretes tinham essa facilidade, nem muitas vezes estavam interessados em a seguir.

O PEDAGOGO

11. Durante as Semanas de Música Antiga realizadas em Portugal, quais os momentos que destaca nas aulas e apresentações do Joaquim?

Basicamente estas Semanas de Música Antiga eram cursos de Verão, dedicados ao repertório ibérico. Deste modo, juntavam-se alunos provenientes não só da península ibérica, como também de alguns países europeus, atraídos pela excelência dos docentes que participavam em cada um destes eventos.

Nestas Semanas o Joaquim, liberto que estava do programa exigido no Conservatório, dava largas à sua criatividade, muitas vezes abordando repertório que eu próprio desconhecia que ele praticava.

12. Teve oportunidade de assistir, como colega, a aulas de JSH no Conservatório Nacional? Se sim, o que realça desses momentos?

Em virtude de termos aulas em simultâneo, raramente tive a oportunidade de assistir às suas aulas no Conservatório Nacional. Mesmo assim, as poucas vezes que pude estar presente havia da parte do Joaquim um grande interesse por todos os seus alunos.

Hoje, passados tantos anos, nem todos seguiram a carreira profissional, mas perpetua-se neles uma grande admiração e carinho pelo seu professor.

13. É possível equacionar um legado escolástico que se verifique patente nos alunos de JSH e por consequência, posteriormente nos processos pedagógicos desses mesmos alunos?

Como não organista, é-me difícil responder de uma forma taxativa a esta pergunta, pois o que tenho vindo a ouvir nos novos intérpretes mostra que, por um lado estão patentes os ensinamentos do Joaquim (mesmo para aqueles que não foram directamente seus alunos), por outro, o grande número de organistas actuais é resultado de uma síntese entre o que se ouve nos discos de JSH misturada com novas correntes que entretanto foram surgindo nas várias escolas onde se ensina órgão em Portugal.

Contudo, o repertório foi-se alargando ouvindo-se hoje em dia os organistas tocar mais música do século XIX e XX, repertório esse que muito raramente JSH interpretava.

14. Acredita existir um conjunto de fenómenos por parte do trabalho de Simões da Hora como divulgador e pedagogo que encontrem continuidade na prática da Música Antiga Ibérica nos dias de hoje?

Creio que actualmente estamos a atravessar um momento de crise no que diz respeito à música antiga em geral. Essa crise não é só sentida em Portugal, mas sim por toda a Europa.

O “boom” da música antiga teve um período de vivência relativamente grande, mas a sociedade de consumo tem sido bastante negativa para este declínio, já que sempre se pede novas interpretações de velhas peças e o intérprete é muitas vezes levado a juntar elementos da música tradicional (sobretudo as percussões) para que um velho disco se torne vendável.

Também não é desprezível a situação do terminar das “Jornadas de Música Antiga” organizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian que eram uma possibilidade única de termos no nosso país concertos de grande qualidade.

A partir dos finais dos anos noventa (coincidindo com a data do desaparecimento do Joaquim), salvo raras e honrosas excepções, o tradicional repertório da música antiga foi-se perdendo no nosso país, verificando-se também um decréscimo muito grande a nível do tradicional mercado discográfico.

Não é por acaso que o mp3 é um recurso hoje muito utilizado através dos portais de tráfico de registo áudio em detrimento do trabalho das editoras e produtores tradicionais.

15. Será o legado discográfico passível de ter influenciado organistas mais recentes, os quais não tiveram oportunidade de ter contacto com JSH?

Não tenho qualquer dúvida que, felizmente, JSH nos deixou um número bastante alargado e diversificado de gravações discográficas e que estes registos são, de certeza absoluta, uma referência para os novos organistas portugueses.

O DIVULGADOR

16. Entre os diversos momentos em que trabalhou com JSH enquanto este último exercia funções de produção e supervisão discográfica, quais os aspectos que mais destaca?

Foi graças às funções de produtor discográfico de JSH que se gravaram tantos discos em Portugal. Este trabalho já tinha vindo da Valentim de Carvalho e depois passou para a Movieplay Classics.

JSH foi de certa maneira um auto-didacta como produtor discográfico de música erudita, já que em Portugal era muito ténue esta função.

Tive a oportunidade de gravar muitos discos com JSH e ele era um atento e crítico produtor, conforme está bem patente nos registos que nos deixou.

17. Encontra diferenças (no plano das funções de produtor ou supervisor) entre o Joaquim dos tempos da Valentim, nos anos 70, com quem trabalhou, por exemplo, no álbum da “Música no Tempo de Camões”, e o Joaquim do tempo da Movieplay, no início de 1990 (por exemplo no trabalho das “Modinhas e Cançonetas”)? Quais os aspectos mais evidentes?

Não há dúvida nenhuma que existe uma grande diferença entre as várias gravações citadas. Estas diferenças são resultado da sua própria evolução, que conseguia transmitir ao intérprete essa criatividade que se encontra também patente nas suas próprias gravações.

JSH ouvia muitos discos da nova discografia internacional de música antiga, e como absorvia essas novidades, conseguia de uma forma muito inteligente imprimir esses padrões sonoros nas gravações realizadas em Portugal neste período.

18. Acredita que a actividade que JSH desenvolveu no âmbito radiofónico (no “Em Orbita”, com Jorge Gil, e no “Allegro ma non troppo”, com António Macedo) teve um impacto positivo no panorama da música antiga em Portugal? Se sim, em que aspectos?

Os dois programas mencionados (sobretudo o primeiro) tiveram uma importância muito grande na divulgação da música antiga em Portugal, conseguindo assim atingir um maior número de ouvintes da música deste período. De qualquer modo, a falta de continuidade da programação radiofónica foi perverso para a situação que actualmente se vive no contexto da música antiga na comunicação social.

19. De uma forma mais estrita e nacional, a grande actividade desenvolvida com Rui Vieira Nery e Manuel Morais no âmbito da música antiga constituirá uma forte influência em determinados aspectos interpretativos ou mesmo pedagógicos em JSH?

Esta actividade desenvolvida a três foi bastante importante, já que se juntaram três pessoas com características e formações muito diversificadas.

JSH foi seguramente aquele que conseguiu alargar mais o seu espectro, já que foi, além de um exímio e criativo organista (tendo-nos deixado um leque muito diversificado de gravações fonográficas), um pedagogo cativante, um divulgador nato no âmbito radiofónico e também o primeiro verdadeiro produtor de música antiga em Portugal.

Infelizmente, o seu desaparecimento prematuro deixou-nos a todos nós órfãos e de certa maneira contribuiu para este declínio que actualmente atravessamos no que se refere à música antiga portuguesa.

APÊNDICE I.VIII. – QUESTIONÁRIO A PEDRO CRISÓSTOMO (31/5/2010)

O PEDAGOGO

1. Quais os compositores aconselhados por JSH para estudos? J. S. Bach, Buxtehude, Pachelbel, António Carreira, Pedro de Araújo, M. Rodrigues Coelho, François Couperin.

2. Foram aconselhados diferentes compositores na pedagogia entre início e no fim dos estudos? Claro que sim. De acordo com os programas em vigor na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa. Como eu tive aulas com o Simões da Hora entre o 2º e o 6º graus, os compositores diziam respeito aos que estavam no programa desses anos.

3. Qual a bibliografia aconselhada por JSH? A bibliografia era música prática, ou seja, livros de partituras.

4. Qual a preponderância dada por parte de JSH aos textos de Kastner, nomeadamente os textos que constam do Anuário Musical de 1976 (Barcelona) sobre interpretação de música para tecla? Directamente não houve referência, só quando fiz a licenciatura em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa é que tomei contacto com esses textos. De qualquer modo esse conhecimento, da parte do Simões da Hora, era transmitido ao aluno no trabalho da partitura (ex. nos ornamentos de uma peça ibérica).

5. Quais os aspectos interpretativos em que mais incidia na pedagogia? Articulação e ornamentação.

6. No que à registo diz respeito, houve algum elemento teórico ou fonte documental abordados? Não me recordo. Creio que não.

7. Quais os aspectos mais importantes das aulas com JSH e que mais influenciaram a sua estética interpretativa? O trabalho do repertório de J. S. Bach, Buxtehude, música francesa (F. Couperin), e na música ibérica (M. Rodrigues Coelho). Talvez o trabalho do repertório que mais me tenha influenciado tenha sido o uso da articulação.

9. No caso de ter tido aulas com outros professores de órgão, quais considera serem os aspectos que mais diferenciavam JSH como pedagogo? O Simões da Hora era uma personalidade forte e por vezes, nas aulas, era um pouco imprevisível. Às vezes eu não sabia como iria ser o desenrolar daquela aula. Aparentemente, a primeira abordagem às peças era pouco comentada pelo Simões da Hora. No entanto, quando o tempo gasto no trabalho de uma peça era maior, a abordagem era mais intensa e o trabalho que o Simões da Hora fazia comigo era mais sistemático.

10. As metodologias de JSH como pedagogo foram relevantes para o seu desenvolvimento como aluno da classe de órgão? E alargaram-se a outras vertentes musicais? A metodologia do Simões da Hora foi relevante para me preparar para um bom exame de 5º grau, e para a abordagem interpretativa do repertório de órgão até 1750 (até J. S. Bach). O repertório que estudei com o Hora marcou-me bastante e ainda hoje me influencia enquanto organista. Destaco aqui o trabalho que fiz com os corais de Bach, e com o Tiento do 8º Tom Natural de M. Rodrigues Coelho (no 3º grau). Quanto a outras

vertentes musicais, apenas destaco a percepção que faço das interpretações de vários agrupamentos de música antiga.

11. Acredita existir um elo de ligação a nível do estilo interpretativo entre JSH, o que este apreendeu e o que transmitiu aos seus alunos? Encontra elementos que permitam definir uma “escola organística”, principalmente a nível interpretativo, na qual JSH tenha tido uma função predominante? A filiação espiritual está sempre presente. Aqui o elo de ligação entre o Hora e os meus alunos é sobretudo ao nível da transmissão do repertório até J. S. Bach, e especificamente do repertório ibérico, bem como o gosto por determinados intérpretes como Gustav Leonhardt, ou Ton Koopman, Jordi Savall, ou do próprio Simões da Hora, e de José Luís Uriol.

12. Encontra alguma característica da pedagogia de JSH que o tenha influenciado a si como pedagogo e que ainda hoje também utilize? Se sim, qual (ou quais)? Como os meus alunos nunca chegaram ao exame de 5º grau, tenho alguma dificuldade em responder a essa pergunta, porque ainda não tive tempo para fazer esse trabalho com eles.

13. Será o legado discográfico de JSH passível de ter influenciado organistas mais recentes, os quais não tiveram oportunidade de ter contacto com JSH? Utilizam hoje em dia os professores essas fontes como modelo para os alunos em determinados aspectos pedagógicos?

Não sei se as gravações do Hora são utilizadas nas aulas dos professores de órgão. Creio que o disco das batalhas e meio-registos (1994) influenciam ainda hoje como modelo de interpretação, a nova geração de organistas.

O INTÉRPRETE

14. Ao abordar as partituras utilizadas, gravações e tratados teóricos utilizados, verifico a utilização de muitos elementos interpretativos presentes nos trabalhos teóricos de Correa de Araújo, Tomás de Santa Maria e posteriormente desenvolvidos nos trabalhos de Santiago Kastner. Este factor permite criar um contexto teórico de base. - Será este o pressuposto fundamental para a acção interpretativa e pedagógica de JSH? O pressuposto teórico é fundamental. Aliás, como qualquer trabalho artístico que se preze, parte de um corpus documental. No entanto, a partir daí é a singularidade do intérprete que importa. O Hora era de uma intuição rara, quer em relação à música que tocava, quer em relação às pessoas com quem convivia.

15. Quais os elementos de estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de JSH? Há certamente uma evolução como se pode ouvir pelos discos que nos deixou. Creio que o uso do fraseado, da articulação e da ornamentação são distintivas e singulares nas interpretações do Hora.

16. Dos conteúdos teóricos aconselhados por JSH, encontra elementos dos mesmos nas interpretações deste? Confesso que de momento não me recordo de conteúdos teóricos específicos aconselhados nas aulas. Mas a simbiose existia entre o que ensinava aos alunos e as peças que tocava, quando se tratava de repertório que o Hora gostava.

17. Denota-se uma evolução a nível da liberdade interpretativa patente nas gravações. Nos discos gravados em 1975 em Évora, 1979 em Óbidos e 1985 no Porto,

para a Lusitana Música, as interpretações são mais rígidas se compararmos com as de 1994. A título de exemplo podemos verificar esse facto nas 3 diferentes interpretações da Batalha do 5º tom de Diogo de Conceição (muito menos explorada em 1979 a nível de ornamentação, por exemplo, do que acontece na gravação das Batalhas e Meios Registos e ainda mais na gravação do In Memoriam onde JSH exclui alguns compassos quer na 1ª como na 2ª secções e recorre ainda mais e de forma mais expressiva aos elementos de ornamentação). Logo nos primeiros dois compassos, por exemplo, em 1994 JSH faz uso do redoble reiterado de C. Araújo, não utilizado em 1979, apesar de JSH já ter conhecimento desses elementos antes dessa gravação. Quais pensa serem as razões que levam a este facto? Esta pergunta é induzida! Discordo em absoluto colocar o disco de 1994 em oposição aos discos anteriores. Sou contra essa opinião formulada na pergunta. A existir essa "rigidez", nos discos do Hora, apenas se aplicaria ao primeiro disco gravado em Évora (1975). O disco de Óbidos (1979) é já de maturidade (é talvez um disco de transição), enquanto o disco do Porto (1984) é uma gravação rara de um músico brilhante. Aliás, sobre este disco, não existe nenhuma peça demasiado datada quanto a um modelo de interpretação. A esta distância no tempo, o recital de Dezembro de 1994 está mais datado que o disco gravado em 1984 na Sé do Porto. Seria interessante a título de exemplo comparar os meio-registos baixo (de mão esquerda) de S. Aguilera de Heredia, nas gravações de Évora (1975), do Porto (1984), e na Sé de Faro (1994). A mesma peça apenas é comum no Porto e em Faro, enquanto que em Évora é uma peça congénere. Sem querer entrar em pormenores, parece-me um dos melhores exemplos comparativos. Quanto à Batalha de Diogo da Conceição, e partindo sempre do princípio que nenhum músico toca a mesma peça de igual maneira, temos ainda a acrescentar a variável tempo (entre 1979 e 1994), e a singularidade dos instrumentos: uma coisa é tocar uma Batalha em S. Vicente de Fora, a outra, é toca-la no órgão da igreja de Santa Maria em Óbidos. Quanto à ornamentação distinta utilizada, apenas me parece óbvio que tem a ver com a margem de improvisação que a peça pode oferecer. Quanto aos compassos omitidos no recital de S. Vicente de Fora, tal me parece que diz respeito, por um lado, a uma questão de contingência técnica: tal passagem era difícil para arriscar numa gravação em directo (o que é diferente numa gravação de estúdio, por takes). Por outro, a omissão dos compassos pode ter uma leitura mais profunda: a própria concepção e composição de uma Batalha implicava secções distintas e autónomas cuja omissão de qualquer dessas secções não implicava o prejuízo da obra no seu todo. A este respeito podemos consultar 3 versões da mesma Batalha atribuída a Pedro de Araújo (alternando entre 185 e mais de 300 compassos), nos 2 manuscritos com música portuguesa para órgão do séc. XVII, um deles no Porto, o outro em Braga, ambos publicados em edição moderna na série Portugaliae Musica, da Fundação Calouste Gulbenkian.

18. Verifica-se também que esse mesmo contexto teórico e as regras expressas nesses trabalhos são utilizadas por JSH de forma a atingir um ideal sonoro final. Denoto que JSH não se prende ao que está explícito nessas regras, interpretando-as, utilizando-as e manipulando-as, servindo este contexto teórico de base, não constituindo em si uma regra mas antes um conjunto de ferramentas para atingir esse ideal sonoro. - Podemos assim conjecturar que terá sido essa a maior preocupação de JSH, constituindo a razão de um todo musical que leva a que todos os elementos (registação, articulação, dinâmica, dedilhação, ornamentação)

confluem para criar uma Música Viva que permite destacar as interpretações de JSH? Quer esta pergunta, quer a anterior são muitas perguntas numa só. Estamos a falar de demasiadas questões. Assim torna-se difícil e complexo, até porque a pergunta implica a conjectura. Para sermos objectivos devemo-nos questionar sobre o ideal sonoro do Hora, patente no disco de 1994 e, in extremis, no recital de S. Vicente de Fora. Tal modelo prendia-se com uma certa influência que as interpretações de Ton Koopman nos anos 80, e início de 90 tiveram (e ainda têm), e por outro, com a experiência, técnica, estilo e maturidade adquiridas em peças que repetidamente o Hora tocou nas gravações e em concertos ao longo de muitos anos (não nos podemos esquecer também o quanto ele era exímio intérprete de Bach e de música francesa).

19. Em que aspectos da sua vida acredita JSH ter tido uma influência preponderante? Simões da Hora era uma personalidade forte, e por isso, de fortes convicções. Sempre acreditou na defesa do órgão e da música antiga em Portugal, tal como eu acredito na necessidade de divulgar o repertório ibérico. Era de uma generosidade rara.

APÊNDICE I.VIII. - QUESTIONÁRIO A RUI PAIVA (17/1/2010)

O PEDAGOGO

1. Quais os compositores aconselhados por JSH para estudos?

No âmbito do curso de órgão do Conservatório Nacional os compositores aconselhados estavam em estreita relação com o programa do curso, para o qual JSH deu um contributo decisivo.

Os principais compositores sugeridos eram, J. S. Bach, J. Pachelbel, D. Buxtehude, G. Muffat, J. J. Froberger, J. P. Sweelinck, F. Couperin, L.-N. Clérambault, N. Grigny, P. du Mâge, G. Frescobaldi, M. R. Coelho, A. Carreira, P. Araújo, C. Seixas, A. Cabezón, S. A. Heredia, F. C. Arauxo, A. Soler, F. Mendelssohn, C. Franck, O. Messiaen, entre outros.

2. Foram aconselhados diferentes compositores na pedagogia entre início e no fim dos estudos?

Sim, em função do programa da disciplina.

3. Qual a bibliografia aconselhada por JSH?

Todos os textos de Kastner, *Essay on the true art of playing keyboard instruments* de C. P. E. Bach, *Trattado de Glosas ...* de D. Ortiz, *La ornamentacion en la musica de tecla ibérica del siglo XVI* de M. E. Sala, *Arte de tañer fantasia...* de T. S. Maria e *Organ Technique: An Historical Approach* de S. Soderhind, para nomear as referências mais importantes.

4. Qual a preponderância dada por parte de JSH aos textos de Kastner, nomeadamente os texto que constam do *Anuario Musical* de 1976 (Barcelona) sobre interpretação de musica para tecla?

JSH considerava esses textos a base fundamental para a interpretação da música ibérica para órgão nos nossos dias.

5. Quais os aspectos interpretativos em que mais incidia na pedagogia?

O modo de atacar as teclas, a escolha criteriosa dos dedos a utilizar, o rigor de tempo e de ritmo, a articulação, o rigor e carácter dos ornamentos e a registação, tudo isto aplicado a cada época e estilo.

6. O método de divisão por secções: Porquê? Utilizam o mesmo método os alunos?

O método de divisão por secções é de utilização quase «universal», na medida em que é sempre mais fácil tocar pouco do que tocar muito, quando o objectivo é fazer bem.

Ao longo de um curso de instrumento os alunos devem desenvolver diferentes competências que, como resultado final, em termos de performance, podemos resumir em:

- interpretar com o máximo rigor;
- ler à primeira vista com facilidade.

Trata-se de duas competências que se trabalham com metodologias diferentes. Relativamente à primeira, o trabalho deve ser centrado no rigor do texto musical, incluindo os aspectos estilísticos não registados. No que respeita à segunda, trata-se de adquirir o treino de ler sem parar, respeitando o texto musical na medida do possível, tendo em vista sobretudo o rigor do tempo e do ritmo.

O método de divisão por secções destina-se, sobretudo a desenvolver a primeira competência e era muito utilizada, como proposta aos alunos, por JSH.

Mas mais importante do que a metodologia utilizada por JSH, era o seu elevado contributo e exigência relativamente a uma interpretação rigorosa do ponto de vista técnico e musical. O seu sentido de rigor levava os alunos a procurarem, pelos meios à sua disposição, o melhor resultado final, técnico e musical. Neste sentido, o método de divisão por secções não era um fim em si mesmo mas um meio privilegiado.

Procuro inculcar aos meus alunos o mesmo modo de trabalhar.

7. Existiu algum modelo de elementos gráficos de anotação que JSH tenha exposto nas aulas e que o Professor Rui Paiva utilize ainda hoje?

Que eu me lembre, não. Estes elementos era indicações de dedos ou de pés a utilizar, indicações de articulação ou, raramente, de fraseio, e ornamentação. Não existiam elementos propriamente pessoais ou demasiado originais.

Utilizo elementos gráficos equivalentes, sem qualquer preocupação de que sejam iguais ou diferentes. Não me parece relevante.

8. Quais os aspectos mais importantes das aulas com JSH e que mais influenciaram a sua estética interpretativa?

A sua grande qualidade como músico, o seu fascínio pelo rigor estilístico motivado pelas conquistas da «música antiga», o seu interesse pelo «órgão ibérico» e a paixão com que se dedicava ao seu papel de intérprete e de professor.

JSH nas suas aulas tocava para os alunos. As suas interpretações, nesse contexto ou em concerto eram, de acordo com o seu temperamento, cheias de carácter e de brilho. O que saía das suas mãos era sempre arte, mesmo nos momentos de descontração em que improvisava. Neste contexto os alunos sentiam que sempre que tocava algo de importante estava a acontecer e isso foi extremamente marcante.

9. No caso de ter tido aulas com outros professores de órgão, quais considera serem os aspectos que mais diferenciavam JSH como pedagogo?

Sem dúvida o sentido de rigor, técnico e musical, e a atenção que dava a cada momento musical, interpretados por ele ou pelos alunos.

Para além disto, mantinha com os alunos uma relação muito próxima e afável, que criava um clima muito propício à saudável troca de pontos de vista.

10. As metodologias de JSH como pedagogo foram relevantes para o seu desenvolvimento como aluno da classe de órgão? E alargaram-se a outras vertentes musicais?

Sem dúvida que sim, sobretudo se entendermos «metodologias» num sentido mais lato do que é habitual. Para ser mais rigoroso, poderia dizer que mais do que as metodologias foi, para mim, sobretudo a atitude geral que contribuiu decisivamente para o meu desenvolvimento. Para além das características que já mencionei, devo referir outras fundamentais: por um lado o respeito e estímulo constante com que sempre me tratou e, por outro, o espaço para opções diferentes das dele, quando surgiam. Sobretudo estes aspectos (sem desprezar os outros), faziam dele um grande mestre.

O INTÉRPRETE

11. Quais os elementos do estilo interpretativo que mais salienta nas interpretações de JSH?

Tendo em conta que o seu interesse se orientava sobretudo para a interpretação da música dos séculos XVI, XVII e XVIII, podemos referir:

- A articulação clara e ritmicamente viva, que nunca se sobrepunha às grandes linhas («frases») do discurso musical
- Uma ornamentação rica e variada nos que respeita aos ornamentos estereotipados (trilos, mordentes, grupetos, etc.)
- Grande facilidade e bom gosto para a improvisação de ornamentação melódica do tipo «glosa».
- Muito bom gosto e variedade na utilização de desigualdades rítmicas.
- Extremo cuidado com as registações, tanto na sua variedade como na coerência com o carácter das obras.
- Profundo sentido do espectáculo

12. Dos conteúdos teóricos aconselhados por JSH, encontra elementos dos mesmos nas interpretações deste?

Sim, sobretudo no que diz respeito à articulação, ornamentação, desigualdades rítmicas e registação.

13. Quais considera terem sido, das que tocava, as obras mais importantes para JSH?

Enquanto grandes monumentos da criação musical, as obras de J. S. Bach, D. Buxtehude, F. Couperin, N. Grigny. Sem desprezar este atributo mas com especial afecto e empatia, as obras de G. Frescobaldi e dos compositores ibéricos.

14. Em que aspectos da sua vida acredita JSH ter tido uma influencia preponderante?

Antes de mais como músico. Não tenho dúvida em afirmar que lhe devo o facto de ser músico. Não apenas por aquilo que aprendi dele mas, e sobretudo, por aquilo em que me fez acreditar.

E também, inevitavelmente, como pessoa. Ajudou-me a ver o mundo maior.

15. Acredita existir um elo de ligação a nível do estilo interpretativo entre JSH, o que este apreendeu e o que transmitiu aos seus alunos? Encontra elementos que permitam definir uma “escola organística”, principalmente a nível interpretativo, na qual JSH tenha tido uma função predominante?

O elo de ligação não está tanto na continuidade entre o que JSH aprendeu e o que transmitiu aos alunos mas na rotura que operou. Neste sentido a atitude de JSH foi excepcional, e talvez genial. O essencial da sua formação organística formal decorreu na linha da escola francesa do século XIX. Tratou-se de uma formação sólida, do ponto de vista musical, mas sem os elementos de modernidade que se iam destacando na Europa, sobretudo sem referências ao rigor estilístico na interpretação da música antiga. Foi sobretudo o contacto com M. S. Kastner que o despertou para essa novidade de então, em Portugal, que era a «música antiga». Para o alargamento de horizontes terá contribuído, também, a sua formação posterior na Bélgica.

No entanto, do meu ponto de vista, os ensinamentos de M. S. Kastner e de Kamiel d'Hooghe não terão sido suficientes para justificar a personalidade artística de JSH. Numa época em que na Europa a música antiga tinha muitos anticorpos e em Portugal dava ainda tímidos passos, a postura de JSH parece só encontrar justificação, por um lado, na sua extraordinária capacidade musical, na sua empatia com as novas ideias e na coragem com que se manifestou publicamente, quer como músico, quer como professor, ou ainda como agente cultural organizando cursos de verão e concertos.

Apesar da música antiga não gozar, na época, o estatuto que tem hoje em Portugal, posso testemunhar agora, sem dúvida, que não era tímida a abordagem musical e estilística de JSH. As suas interpretações estariam hoje perfeitamente actuais, como o provam as gravações que nos deixou. Isso deveu-se sem dúvida ao seu interesse pelo assunto, à sua pesquisa individual, à sua grande intuição e à sua coerência artística.

Pode dizer-se, neste sentido, que despertou Portugal não apenas para o Órgão Ibérico, mas também para a música antiga em geral.

Em particular no que respeita ao mundo do órgão, podemos dizer sem dúvida que criou uma «escola organística», na medida em que cortou com a tradição, introduzindo caminhos novos mas muito seguros, transmitindo conhecimentos técnicos e artísticos ao nível do que de melhor se fazia na Europa, filtrados pelo seu carácter rico e marcante.

APÊNDICE I.IX. QUESTIONÁRIO A RUI VIEIRA NERY (19/1/2010)

O INTÉRPRETE

1. Dentro da actividade que teve com o professor Joaquim Simões da Hora (JSH), quer enquanto colegas das aulas de Santiago Kastner e posteriormente a nível profissional, quais as influências mais marcantes que teve por parte de JSH?

Conheci o Joaquim quando eu tinha 16 anos e ele 32 ou 33, e criámos rapidamente uma relação de amizade profunda que durou até à morte dele e depressa o converteu para mim em qualquer coisa como um irmão mais velho. Teve por isso uma enorme influência, a todos os níveis, no meu processo de crescimento pessoal, artístico e profissional desde esse final da minha adolescência. Aprendi com ele muito no campo da Música Antiga, desde o meu primeiro contacto com a discografia então ainda relativamente recente de grandes intérpretes como Leonhardt ou Harnoncourt ao conhecimento do repertório ibérico para tecla ou às múltiplas questões da interpretação desse repertório, em aspectos como a articulação, a ornamentação, a inégalité ou a dedilhação. Mas sobretudo fui contagiado pela sua paixão intensa pela Música Antiga, que era uma coisa que ressaltava dele quer como ouvinte quer como intérprete. Aprendi também muito com o Joaquim no plano da organização de eventos (sobretudo por ocasião das SMAI/SIMA) e da produção discográfica, desde a gravação à escolha de takes e a montagem. Mas sobretudo aprendi muito no plano humano: lições de frontalidade, de lealdade aos amigos, de cumplicidade, de dedicação a uma causa, de gosto pela vida (foi com ele que, entre outras coisas, aprendi a gostar de vinhos e a conhecê-los).

2. E o contrário? Quais pensa terem sido os factores de maior influência que teve em JSH?

Penso, de facto, que tive também eu alguma influência no Joaquim, em particular pelo facto de ele ser acima de tudo um homem de instintos e de emoções e de eu ter, pela vertente da minha formação académica, um lado mais analítico e mais sistemático, que por vezes o ajudava a organizar e fundamentar as ideias que ele próprio já tinha intuído pela sua sensibilidade. Acho que, de certo modo, o Joaquim via em mim uma espécie de misto de gramática e enciclopédia que complementava bem o seu próprio registo de sabedoria, e que, por outro lado, gostava sinceramente de partilhar comigo e com o Manuel Moraes, que éramos os seus amigos mais próximos, os objectos de paixão que nos eram comum aos três e de comparar o seu modo pessoal de fruição dessas paixões com os nossos.

4. Ao abordar as partituras utilizadas, gravações e tratados teóricos utilizados, verifico a utilização de muitos elementos interpretativos presentes nos trabalhos teóricos de Correa de Araúxo, Tomás de Santa Maria e posteriormente

desenvolvidos nos trabalhos de Santiago Kastner. Este factor permite criar um contexto teórico de base.

- Será este o pressuposto fundamental para a acção interpretativa e pedagógica de JSH?

5. Os textos sobre interpretação no Anuário Musical: Foram alvo de estudo nas aulas do Kastner? Ou antes de gravações? Teve preponderância nas interpretações?

6. Quais os principais textos estudados no tempo das aulas com Kastner?

7. Quais acha serem os elementos mais visíveis de influência por parte de Kastner no percurso e estilo interpretativo de JSH?

8. Consegue definir uma data para JSH ter tomado conhecimento e estudado os tratados de Santa Maria e Correa de Araúxo?

Repondo a estas cinco perguntas em bloco porque acho que estão interligadas. Foi com o Prof. Kastner que tanto o Joaquim como eu, embora com o intervalo decorrente da nossa diferença de idades, contactámos primeiro quer com o repertório da Música Antiga ibérica para tecla quer com as fontes teóricas históricas para a interpretação da Música Antiga em geral.

Os tratados que o Prof. Kastner mais recomendava, no plano da Música ibérica para tecla dos séculos XVI e XVII, eram os de Juan Bermudo e Tomás de Santa María, bem como as introduções às edições originais das obras de Correa de Arauxo (e em menor grau das de Cabezón e Rodrigues Coelho). Mas utilizava também muito o Trattado de glosas de Diego Ortíz no que respeita à ornamentação e à glosa, apesar de o texto se referir mais especificamente à música para conjuntos de violas, e recorria também muito aos exemplos das tablaturas espanholas para vihuela no século XVI (Milán, Mudarra, Narváez, etc.). No que respeita aos tratados internacionais recomendava sobretudo Il Transilvano, de Girolamo Diruta, L'Art de toucher le clavecin de Couperin, o Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, de Carl Philipp Emanuel Bach, e a Klavier-Schule de Türk, além do tratado de violino de Leopold Mozart e do tratado de flauta de Quantz. Foram também estas as referências teóricas históricas que o Joaquim sempre utilizou como intérprete e como pedagogo, e pato do princípio de que terá contactado com elas logo desde o início do seu estudo com o Prof. Kastner.

A influência do ensino do Prof. Kastner no Joaquim foi enorme, começando logo pela descoberta do repertório da Música Antiga ibérica para tecla. No entanto, nos últimos anos da sua carreira, o Prof. Kastner começou a alterar a sua postura estético-interpretativa, afastando-se da sua preocupação anterior de fundamentação histórica da interpretação da Música Antiga com base em instrumentos e técnicas de execução originais, o que está patente em parte do conteúdo polémico do seu artigo sobre interpretação da Música Antiga ibérica para o Anuário Musical. Tanto o Joaquim como

eu e o Manuel Morais distanciámo-nos claramente dessa postura, muito embora a nossa relação de aprendizagem e de amizade com o Prof. Kastner se tivesse mantido intacta, e o Joaquim assumiu por completo, como nós, a sua integração no movimento interpretativo centrado em torno de Leonhardt e Harnoncourt, ou, na geração seguinte, de Jordi Savall e Ton Koopman.

9. Denota-se uma evolução a nível da liberdade interpretativa patente nas gravações. Nos discos gravados em 1975 em Évora, 1979 em Óbidos e 1985 no Porto, para a Lusitana Música, as interpretações são mais rígidas se compararmos com as de 1994. A título de exemplo podemos verificar esse facto nas 3 diferentes interpretações da Batalha do 5º tom de Diogo de Conceição (muito menos explorada em 1979 a nível de ornamentação, por exemplo, do que acontece na gravação das Batalhas e Meios Registos e ainda mais na gravação do In Memoriam onde JSH exclui alguns compassos quer na 1ª como na 2ª secções e recorre ainda mais e de forma mais expressiva aos elementos de ornamentação). Logo nos primeiros dois compassos, por exemplo, em 1994 JSH faz uso do redoble reiterado de C. Araújo, não utilizado em 1979, apesar de JSH já ter conhecimento desses elementos antes dessa gravação. Quais pensa serem as razões que levam a este facto?

10. Verifica-se também que esse mesmo contexto teórico e as regras expressas nesses trabalhos são utilizadas por JSH de forma a atingir um ideal sonoro final. Denoto que JSH não se prende ao que está explícito nessas regras, interpretando-as, utilizando-as e manipulando-as, servindo este contexto teórico de base, não constituindo em si uma regra mas antes um conjunto de ferramentas para atingir esse ideal sonoro. Podemos assim conjecturar que terá sido essa a maior preocupação de JSH, constituindo a razão de um todo musical que leva a que todos os elementos (registação, articulação, dinâmica, dedilhação, ornamentação) confluem para criar uma Música Viva que permite destacar as interpretações de JSH?

Há várias explicações simultâneas para essa liberdade interpretativa maior que se foi verificando nas interpretações do Joaquim ao longo dos últimos anos da sua vida. Nas primeiras gravações vemos ainda um jovem intérprete recém-saído da escola, com um certo temor respeitoso da letra da peça, com algum medo de arriscar uma intervenção pessoal excessiva. Pouco a pouco, o Joaquim foi reflectindo e experimentando mais no plano da ornamentação improvisada e sobretudo no do chamado *tañer con buen ayre*, ou seja, das alterações rítmicas de que fala, por exemplo Santa María, alongando ligeiramente as notas que correspondem aos apoios nos tempos fortes e acelerando em compensação as notas de passagem entre essas. Tanto num aspecto como no outro penso que foi decisiva a influência do estilo interpretativo do Jordi Savall na viola de gamba, incorporando uma grande riqueza ornamental e uma liberdade rítmica, que o Joaquim tentou e conseguiu de algum modo transpor para o órgão. Por outro lado, o Joaquim foi conhecendo ao longo dos anos melhor as características específicas do órgão ibérico histórico, e foi aprendendo a utilizar e valorizar essas características (sobretudo a trompetaria horizontal e o teclado partido) na interpretação. Em vez de considerar as

diferenças entre o instrumento ibérico e os seus congéneres franceses ou alemães como um “defeito”, o Joaquim assumiu-as como sinais de uma tradição autónoma que era preciso explorar e valorizar. O exemplo do concerto de São Vicente de Fora é o resultado claro desse processo de amadurecimento, em que os recursos do instrumento, então acabado de restaurar em todo o seu brilho, são utilizados de forma exemplar para pôr em evidência o lado festivo e exultante da Batalha de Diogo da Conceição.

O Joaquim era antes de mais um grande artista. A sua relação com as obras que tocava passava por uma fase de estudo e de análise, em que procurava identificar quer os problemas técnicos a resolver quer as possibilidades de intervenção pessoal criativa, por assim dizer, no desenho da peça, e para isso preparava-se bem, consultava os tratados, ouvia as gravações de grandes intérpretes que admirava. Mas depois passava para um segunda fase em que confiava sobretudo no seu instinto musical e na sua “fantasia” (no sentido da Arte de tañer fantasia de Santa María). À medida que foi adquirindo mais auto-confiança e maior segurança nas suas convicções em termos dos princípios interpretativos em que acreditava esse elemento instintivo foi ganhando cada vez mais força e as suas últimas apresentações públicas (como a do concerto de São Vidente) revelam precisamente essa postura simultaneamente rigorosa na preparação mas generosa (e por vezes até aventureira) na entrega ao impulso emocional do momento da execução.

11. Quais acha serem os elementos mais visíveis de influência por parte de Sibertin-Blanc no percurso e estilo interpretativo de JSH?

Sibertin-Blanc teve sobretudo um papel disciplinador da abordagem do Joaquim ao órgão, que até então tinha sido essencialmente autodidáctica e até certo ponto instintiva. Deu-lhe rigor e segurança no plano técnico, hábitos de estudo organizado, instrumentos de análise úteis e sobretudo um conhecimento alargado do repertório organístico, incluindo o francês, que o Joaquim nunca deixou de cultivar com paixão ao longo de toda a sua carreira, de Titelouze a Couperin. Ainda no âmbito do repertório possibilitou-lhe o contacto com a literatura organística romântica, tanto francesa como alemã (Reger, Widor, etc.), que o Joaquim deixou depois de tocar mas que lhe alargou os seus horizontes de conhecimento musical.

12. Quais os aspectos que mais relevantes no estilo interpretativo de JSH que provém do seu contacto com Kamiel d'Hooghe?

Kamiel d'Hooghe representou para o Joaquim um primeiro contacto com uma abordagem interpretativa rigorosamente baseada nos instrumentos e nas técnicas de execução originais, matéria em que o Prof. Kastner iniciava os seus alunos no plano do conhecimento teórico mas em que adoptava e encorajava na prática soluções mistas entre a tradição romântica e a fidelidade histórica. Com d'Hooghe, o Joaquim explorou de forma mais sistemática as possibilidades dos efeitos de articulação e dos vários sistemas de dedilhação histórica, e alargou o seu conhecimento do grande repertório organístico do Barroco internacional, com destaque para as obras de Bach.

13. Tem conhecimento de algum tipo de preparação específica e habitual dos concertos por parte de JSH?

Não creio que o Joaquim tivesse propriamente algum “segredo” na preparação dos seus concertos. Anotava minuciosamente as partituras com indicações de articulação, de ornamentação e de dedilhação à medida que as ia trabalhando e depois estudava afincadamente as passagens mais difíceis até as automatizar. Não sei se isso se pode considerar uma técnica de preparação musical, propriamente dita, mas gostava sempre de tomar um whisky antes de se sentar ao órgão – pouco, apenas o suficiente para o ajudar a vencer os nervos da entrada e o deixar mergulhar mais depressa no prazer de fazer música.

14. Quais as metodologias de pesquisa musicológica utilizadas por JSH?

O Joaquim nunca fez pesquisa musicológica, propriamente dita. Para isso confiava sobretudo no meu trabalho e no do Manuel Morais, e era em geral a partir dos resultados da nossa investigação que escolhia depois o que lhe podia ser útil como intérprete.

15. Das peças que tocava, quais pensa terem sido as que JSH mais prezava?

De António Carreira a Canção glosada a quatro, o que Con qué la lavaré e a Fantasia do primeiro tom; de Cabezón as Diferenças sobre o Conde Claros, sobre Para quién crié cabellos e sobre o Gárdame las vacas, a Gallarda milanese e a Pavana com su glosa; vários tentos de Correa de Arauxo e Rodrigues Coelho; as Batalhas de Pedro de Araújo e de Diogo da Conceição; o Ballo della Intorcía de Antonio Valente e as Tocatas para a Elevação de Pasquini e Froberger; os Hinos de Titelouze e as Missas para órgão de Couperin; algumas grandes Tocatas e Fugas de Buxtehude e Bach.

ALUNOS E LEGADO

16. É possível equacionar um legado escolástico que se verifique patente nos alunos de JSH e por consequência, posteriormente nos processos pedagógicos desses mesmos alunos?

17. É possível verificar o mesmo legado em outros organistas com relação próxima a JSH, como é exemplo João Vaz ou mesmo Jesus Martín Moro?

Julgo que há inquestionavelmente uma continuidade de escola interpretativa (não propriamente “escolástica”, termos que tem uma conotação um pouco pejorativa) entre o Joaquim e os alunos que formou, quer daqueles que foram seus alunos na classe do Conservatório (Rui Paiva, Ana Paula, por exemplo) quer dos que com ele contactaram em seminários e master classes (João Vaz, Chus Martín), independentemente das diferenças de personalidade artística entre todos eles. Há em todos uma consciência clara da necessidade de informação sobre os instrumentos originais e sobre as fontes teóricas históricas, e ao mesmo tempo da liberdade interpretativa indispensável no momento da

execução, e ambas as coisas entroncam claramente no ensino do Joaquim, embora em alguns casos reforçado pelo trabalho com outros professores da mesma tendência, como José Luís González Uriol.

18. Testemunhou alguma actividade pedagógica de JSH, a nível prático/aulas? Quais os elementos que mais realça nesse campo?

Assisti a muitas aulas do Joaquim, quer no Conservatório quer nas Semanas de Música Antiga. Era um ensino na tradição da relação personalizada entre mestre e discípulo, explicando o contexto geral da obra que estava a ser aprendida, ajudando a resolver problemas técnicos (dedilhação, pedaleira), sugerindo soluções de ornamentação e de registo, dando conselhos de audição de discografia ou de leitura de fontes teóricas, mas encorajando sobretudo uma abordagem expressiva individual e afectiva. Havia sempre um clima evidente de grande confiança dos alunos nas suas indicações e um ambiente descontraído, salpicado de graças ocasionais cheias de bom humor. Penso que os alunos tinham a sensação confiante de estarem de facto a aprender com um Mestre, mas também de estarem a ter os conselhos de um Amigo.

19. Em relação às SIMA: Que legado musicológico e pedagógico as semanas de música antiga forneceram?

20. O modelo pedagógico que JSH desenvolveu nas suas aulas no conservatório estava também patente nos respectivos cursos das Semanas de Música Antiga?

21. Os contactos estabelecidos nesses cursos, com a interacção com as mais conceituadas personalidades europeias no âmbito da música antiga, constituíram alguma influência objectiva? Se sim, a que níveis (estilístico, interpretativo, ideal sonoro)?

22. Existe a possibilidade de se verificar o processo oposto? Ou seja, terá constituído JSH uma influência em algumas dessas personalidades?

As várias edições da Semana de Música Antiga Ibérica, depois rebaptizada como Semana Internacional de Música Antiga, tiveram uma enorme importância no desenvolvimento do ensino vocacional especializado da Música Antiga em Portugal. Basta lembrar que, com excepção dos Cursos de Mateus, que se iniciaram mais ou menos na mesma altura, foram a primeira oportunidade para os alunos portugueses interessados neste repertório poderem contactar com grandes mestres que eram alguns dos expoentes máximos da chamada “Nova Música Antiga”, em particular com Jordi Savall, que se apresentou em público pela primeira vez em Portugal na SMAI de Coimbra (1978) e que teve sobre todos nós (o Joaquim inclusive) um impacto fascinante. Foi na sequência desta primeira SMAI que a Fundação Gulbenkian passou a convidar regularmente o Jordi Savall e os seus grupos para a sua temporada. Mas além dele houve participações

notáveis (Montserrat Figueras, Ton Koopman, René Jacobs, Mark Brown, etc.) que constituíram também elas factores de encorajamento muito importantes para grande número de jovens intérpretes portugueses, alguns dos quais viriam a prosseguir estudos avançados de Música Antiga no estrangeiro.

23. Será o legado discográfico passível de ter influenciado organistas mais recentes, os quais não tiveram oportunidade de ter contacto com JSH?

Espero que sim. Sei que quer o Rui Paiva, quer o João Vaz, quer o António Duarte falam aos seus alunos do Joaquim e lhes recomendam a sua discografia., mas não tenho dados para avaliar até que ponto essa memória está presente no caso de outros centros de ensino de órgão (Instituto Gregoriano, Escola Superior do Porto, Universidade de Aveiro, por exemplo).

24. Reunindo personalidades como Santiago Kastner, Sibertin-Blanc, Ton Koopman, Jordi Savall, Manuel Morais, Rui Vieira Nery, José Luís Uriol, Gustav Leonhardt e Joaquim Simões da Hora, e os contactos e actividade que estabeleceram. Acredita que podemos encontrar influências e ideias comuns entre os mesmos (como fruto uma corrente estética própria)?

Estamos a falar, naturalmente, de personalidades distintas, de escala e projecção diferentes e de ramos de actividade diversos. O traço de união mais evidente é a ligação à Música Antiga, mas dos nomes que cita eu, por exemplo, já não estou ligado à interpretação, e por isso fico, por assim dizer, fora do baralho. Destes nomes eu separaria o do Sibertin-Blanc, que não foi propriamente um participante das acções em que os restantes estiveram envolvidos, apesar da sua importância pedagógica para o Joaquim.

É óbvio que o Prof. Kastner teve um papel de “pai fundador” desta área em Portugal e em Espanha, e que tanto o Joaquim como o Manuel, o José Luís González Uriol e eu nos assumimos claramente como seus discípulos, apesar das divergências que deles tivemos à medida que fomos amadurecendo. O Leonhardt foi uma espécie de “pai espiritual” remoto, o Mestre venerado (e no caso do José Luís seu professor em Amesterdão) e uma figura com quem eu próprio me viria a relacionar intensamente no âmbito da organização das Jornadas Gulbenkian de Música Antiga e ambos como professores dos cursos de Mateus. O Jordi Savall e o Ton Koopman foram para todos nós e particularmente para o Joaquim modelos e referências fundamentais pelo exemplo da sua postura estética e interpretativa (no caso do Jordi tornei-me seu colaborador regular como musicólogo nos textos de apoio das suas edições discográficas e professor de alguns dos seus cursos de Música Antiga em San Feliú de Guixols, na Catalunha). Há por isso aqui uma rede informal de trocas e de partilha de ideias e de princípio no seio de um mesmo “movimento”, no sentido mais lato do termo.

25. De uma forma mais estrita e nacional, a grande actividade desenvolvida com Rui Vieira Nery e Manuel Morais no âmbito da música antiga constituirá uma forte influência em determinados aspectos interpretativos ou mesmo pedagógicos em JSH?

O Joaquim, o Manuel e eu éramos mais “irmãos adotivos” – e o Manuel e eu ainda o somos, e mantemos muito viva entre nós a memória do nosso “irmão” desaparecido – do que simples amigos ou colegas. Criámos ao longo dos anos uma cumplicidade que nos fazia partilhar automaticamente todos os nossos projectos musicais (para não falar já da esfera estritamente pessoal), mesmo com plena consciência e respeito da autonomia essencial de cada um. Nesse sentido, como já disse, influenciámo-nos todos uns aos outros, e muito. Julgo que nenhum de nós teria feito aquilo que fez profissionalmente na Música Antiga, da maneira como o fez, sem esta interacção entre todos, e por isso admito que a grande experiência musical do Manuel e a minha formação musicológica, por exemplo, tenham tido igualmente algum peso na definição do perfil artístico do Joaquim, e suponho que o triângulo terá funcionado da mesma maneira a partir de qualquer dos seus ângulos. Ouvi muitas vezes o Joaquim conversar com Manuel sobre semelhanças e diferenças entre os problemas de dedilhação e ornamentação na tecla e nas cordas dedilhadas, por exemplo, e conversámos nós próprios muito sobre a estética do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco na Música e na Cultura, em geral, ou sobre os tratados de Teoria musical. Quero crer que todas estas conversas, em geografia variável, ora a três ora dois a dois, nos foram marcando a todos, e portanto também ao Joaquim como intérprete e pedagogo.

APÊNDICE II - FIGURAS

MORREU JOAQUIM SIMÕES DA HORA — O MELHOR ORGANISTA NACIONAL

Joaquim Simões da Hora, reconhecido o melhor organista português, morreu no Hospital da Cruz Vermelha, em Lisboa, após prolongada doença.

Simões da Hora, de 54 anos, foi professor do Conservatório Nacional, onde formou grande parte da nova geração de organistas portugueses.

Foi um dos principais impulsionadores em Portugal do movimento de interpretação da música antiga com instrumentos originais, tendo gravado vários discos nos principais órgãos históricos de Portugal, como os das sés de Évora, Braga e Faro e o da Capela da Universidade de Coimbra.

O músico iniciou-se na arte e saber do órgão muito novo, pela mão do seu pai, Simões da Hora: "Lá em casa havia um harmónio e a música nasceu, naturalmente", disse há tempos. Depois seguiu-se o Conservatório, ainda no Porto e depois Lisboa. Os seus dedos irrequietos passaram também pelo "jazz" e pela música ligeira.

"Se não fosse Macário Santiago Kastner, eu teria sido um tranquilo gerente bancário", referiu numa entrevista. "Foi num concerto de Sibertan-Blan. Eu fui ouvir e a música cá dentro foi mais forte. Inscrevi-me logo no Instituto Gregoriano e com o Professor Kastner fiz interpretação de música antiga, articulação, ornamentação e outros aspectos de estilo. Depois, em Bruxelas, trabalhei com Kamiel d'Hooje".

Grande amante dos órgãos de tubos, Simões da Hora bateu-se toda a vida pela melhoria do estado de saúde dos

órgãos nacionais — "é a eterna falta de verba para restauros", dizia —, e pela continuação da arte do organeiro — "é uma profissão que tende a desaparecer, pela falta de dinheiro, de planificação, de trabalho".

Profundo conhecedor do mundo da música antiga, e de tudo o que ao órgão dizia respeito, Simões da Hora costumava referir que "nem só de Bach vive o órgão". E dava exemplos: "A literatura ibérica dos séculos XVI, XVII e XVIII é riquíssima. É preciso que as pessoas participem, ao lado do artista, na procura de novas sonoridades e de outras linguagens organísticas".

Excelente intérprete, Simões da Hora defendia a espontaneidade na execução: "Isso é essencial. O intérprete de música antiga tem de ser espontâneo a traduzir a música que lhe foi legada. E isso requer muito estudo, muita concentração e muito gosto pelo que está a fazer". E também o improviso: "É preciso saber improvisar como qualquer músico da época fazia". E isto porquê? "Porque — esclarece — "a maior parte das músicas antigas que nos chegam não estão totalmente realizadas na escrita. É preciso traduzi-las, lê-las por dentro, entrar no interior da alma do compositor, porque este escrevia, com sabemos, para si, com um código muito seu e que é preciso decifrar. E isso é fascinante".

O funeral de Joaquim Simões da Hora realiza-se hoje no cemitério da Madalena, em Vila Nova de Gaia, de onde era natural.



Simões da Hora: a morte aos 54 anos.

[Redacted] 2/4/96 JN

Fig. 1: Jornal de Notícias, 2/04/1996. "Morreu Joaquim Simões da Hora – O Melhor Organista Nacional". Artigo biográfico por altura do falecimento de JSH. Espólio Hora, JOR.20.



Fig.2: Carteira Profissional do Sindicato Nacional dos Músicos de Manuel Pereira da Hora (Categoria: Direcção; Especialidade: Regente de Coros), 15 de Junho de 1961. Espólio Hora, DOC.13.

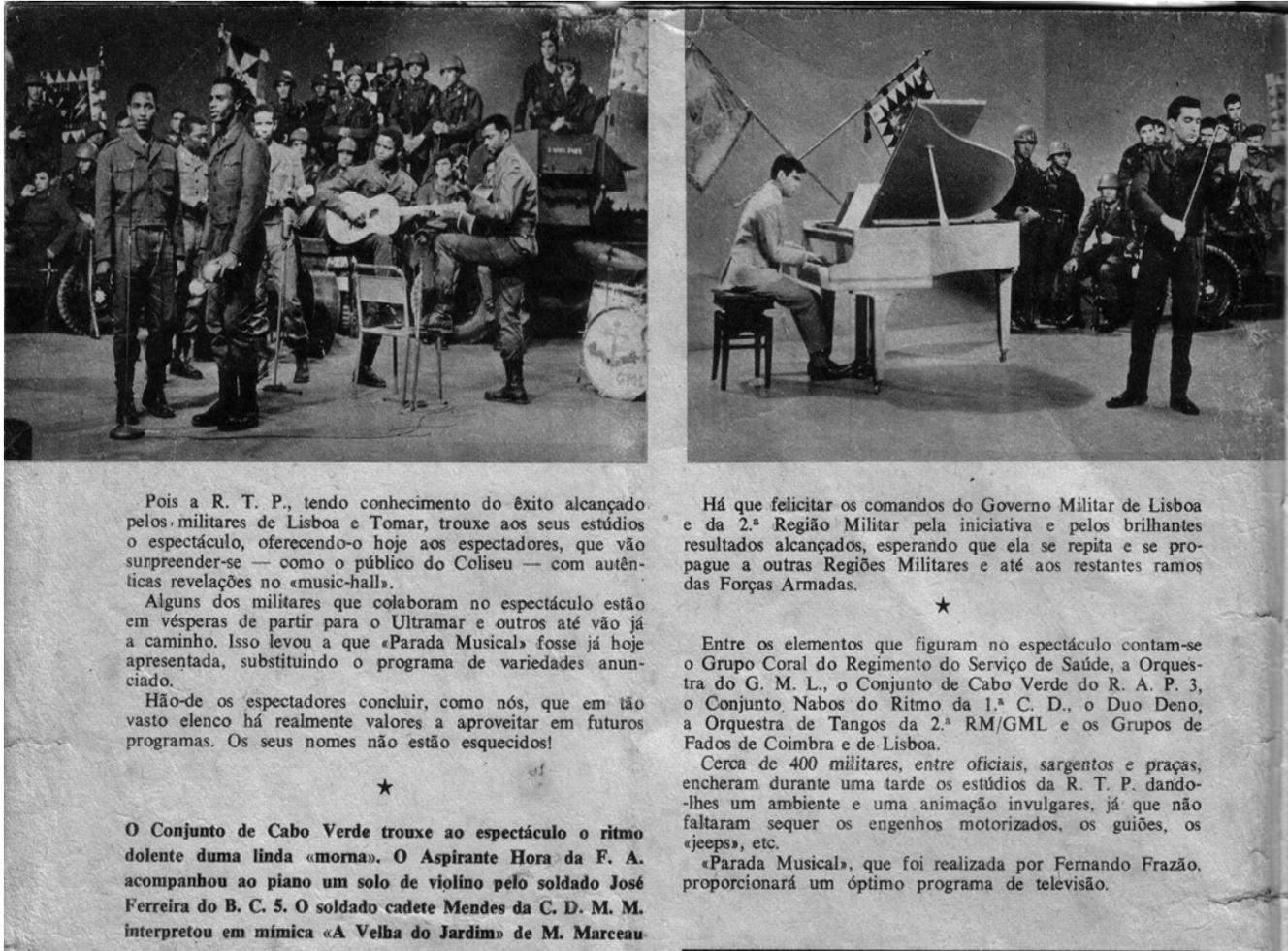


Fig. 3: “Parada Musical” – Programa televisivo na RTP com a participação de Joaquim Simões da Hora, na imagem ao piano. Poder-se no canto inferior esquerdo a referência ao «Aspirante Hora da F. A.». Espólio Hora, REV.1.

Diário Popular 27/2/970

PÁGINA 12 DIÁRIO POP

CINEMA IMPÉRIO

YAMAHA

ÓRGÃO ELECTRÓNICO E PIANOS

Concerto de órgão por **SIMÕES DA HORA** e **HIDEMI SAITO**
Efectua-se hoje, sexta-feira, 27 de Fevereiro, pelas 18.30 horas, o anunciado
concerto demonstrativo das extraordinárias qualidades dos órgãos electrónicos
YAMAHA.

Espectáculo para maiores de 6 anos

LOTAÇÃO ESGOTADA

VALENTIM DE CARVALHO
COMÉRCIO E INDÚSTRIA, S.A.R.L.



concertos de órgão YAMAHA

por
Simões
da Hora

LISBOA — CINEMA TIVOLI, 24/3 AS 18.30 H.
COIMBRA — TEATRO GIL VICENTE, 27/3 AS 18.30 H.
PORTO — CINEMA TRINDADE, 28/3 AS 18.15 H.
BRAGA — SALA MEDIEVAL DA BIBLIOTECA, 29/3 AS 21.30 H.

ENTRADA POR CONVITES
Música Clássica
Música Ligeira

**Demonstração das espantosas
possibilidades dos últimos
modelos dos órgãos YAMAHA**

Peça convites a:
VALENTIM DE CARVALHO CI SARL
Rua Nova do Almada, 95-99 — LISBOA
OLÍMPIO MEDINA — Praça 8 de Maio, 28 — COIMBRA
VADECA — Rua de St.º António, 210 — PORTO
EDIFÍCIO DO TURISMO — BRAGA

VALENTIM DE CARVALHO
CI SARL



Fig. 4: Anúncios aos concertos de Joaquim Simões da Hora nos órgãos Yamaha em diversas salas de concerto de Portugal. Espolio Hora, JOR. 1 e 6.

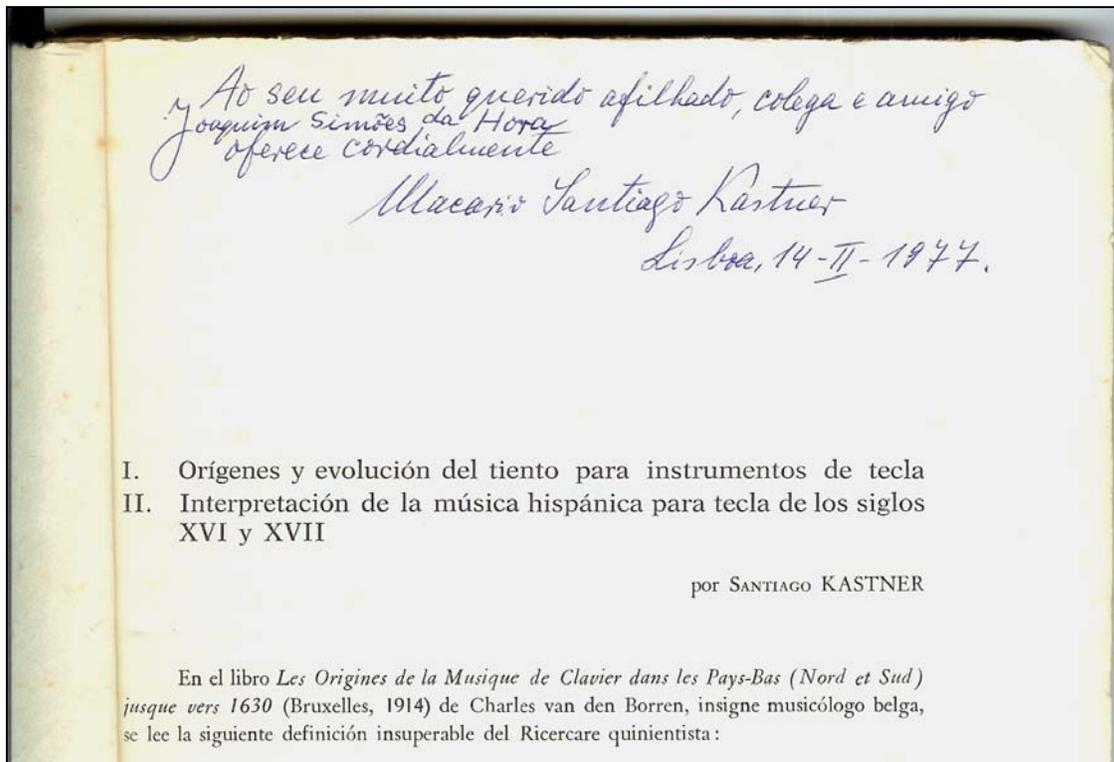


Fig. 5: Uma das muitas dedicatórias de Santiago Kastner a Joaquim Simões da Hora. Na sua maioria Kastner evoca sempre a condição de JSH como seu “querido afilhado, colega e amigo”. Espólio Hora, LIV.14.

Ministério da Educação e Investigação Científica

(a) Direcção-Geral do Ensino Superior(b) Conservatório Nacional

TERMO DE POSSE

Ano 1977N.º 412Nome JOAQUIM EDUARDO SÍMÕES DA HOJABilhete de identidade n.º 854691 Arquivo de Identificação Porto Data 14/3/73Cargo ou lugar Equiparado a professor auxiliar, além do quadro do curso especial de Orgão

Vaga que preenche _____

Forma de provimento (c) ContratoData do despacho e entidade que o subscreveu 26/3/1976, de Sua Ex.ª o Secretário de Estado do Ensino SuperiorDisposições legais que autorizam o provimento Artigos 92 e 172 do Decreto-Lei nº 132/70 de 30 de Março, artigo 29 do Decreto-Lei nº 129/72 de 27 de Abril de 1972, Decreto-Lei nº 417/73, de 21 de Agosto por se considerar indispensável e por conveniência urgente de serviço.Data do visto do Tribunal de Contas 11/2/1977Publicação no «Diário do Governo», n.º 52, em 3/3/1977Local da posse Conservatório NacionalNome e categoria do empossante Pedro Francisco de Pina Massano de Amorim, Presidente da Comissão de Gestão do Conservatório Nacional.

O empossado prestou juramento nos termos da lei.

Observações e averbamentos (d) Este contrato é válido desde 4 de Janeiro de 1977Conservatório Nacional, 3 de Março de 1977

João Francisco de Pina Massano de Amorim
João Francisco de Pina Massano de Amorim
João Francisco de Pina Massano de Amorim

Fig. 6: Termo de Posse como “Professor auxiliar, além do quadro do curso especial de órgão”, 3 de Março de 1977. Espólio Hora, DOC.9.

El portugués Joaquín Simões clausura hoy el II Festival de Organo

Oviedo, Efe

El II Festival Internacional de Organo de Asturias se clausura hoy con la actuación del organista portugués Joaquín Simões da Hora. Simoes da Hora cursó estudios de órgano en el Conservatorio Nacional de Lisboa. Posteriormente amplió su formación mediante una beca de la Fundación Gulbenkian, en Bélgica, con Kamiel D'Hooghe. Entre su currículum figura un amplio abanico de sesiones en Estados Unidos y Europa.

En la actualidad ejerce como profesor de órgano en el Conservatorio Nacional de Lisboa. El concierto tendrá lugar en la iglesia de Santa María la Real de la Corte de Oviedo, a las 20,30 horas.

El programa de Simões está compuesto por obras de Heliodoro Paiva, Antonio Carreira, Manuel Rodríguez Cohelo, Juan Cabanillas, Giordano Frescobaldi, Pachelbel, Froberger, Pierre de Mage y François Couperin y la anónima «Peças para clarins».

El Festival Internacional de Organo está organizado por la obra social y cultural de la Caja



Joaquín Simoes.

de Ahorros de Asturias y dirigido por Antoni Corbeiras.

El certamen contó con cinco conciertos, en los que estuvieron representados Francia (Luis Thiry), España (Jesús Martín Moro), Italia (Andrea Marcon), Alemania (Wolfgang Zerer) y el país encargado de la clausura, Portugal, con la citada intervención de Joaquín Simões.

Fig. 7: Notícia de Concerto de Encerramento do II Festival Internacional de Órgão das Astúrias, 29 de Novembro de 1991, in *La Nueva España*, Jornal de Oviedo. Espólio Hora, JOR.17.



Fig. 8: Registro Alto de 2º Tono (António Brocarte). Apontamentos de articulação. Espólio Hora, MUS.IB.3.

Tomás de Santa María // *Oitava Curta* // 41v.

Del herir las teclas!

¶ De las tres octavas encogidas, la primera se sube con este orden de dedos siguiente, quarto, tercero, segundo, quarto, tercero, segundo, primero, segundo.

(mejor)

EXEMPLO.

¶ Quando esta sobredicha primera octava su biendo hiziere esta Solfa siguiente, vt, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi, re, mi, fa, se puede subir con dos diferencias de dedos. La vna es por este orden de dedos siguiente, quarto, ter-

cero, segundo, tercero, segundo, primero, segundo y primero y los otros puntos restantes, con los dedos inmediatos que se siguieren, con forme a los puntos de la Solfa.

¶ La otra diferencia de dedos, es por este orden siguiente, quarto, ter-
ro, segundo, quinto, quarto, tercero, segundo, y primero y los otros pun-
tos restantes, con los dedos inmediatos que se siguieren, conforme a los
puntos de la Solfa. Este orden de dedos es el mejor, por quãto con ellos
se suben los puntos mas ligeramente.

EXEMPLO.

(a començar em re)

¶ La segunda octava encogida, se ha de subir con este orden de dedos siguiente, quarto, tercero, quarto, tercero, segundo, primero, segundo, y primero.

EXEMPLO.

¶ La tercera octava encogida, se puede subir con dos diferencias de dedos. La vna es por este orden siguiente, quarto, quinto, quarto, tercero, segundo, primero, segundo, y primero.

¶ La otra diferencia de dedos, se sube por este orden siguiente, tercero, quarto, tercero, segundo, primero, tercero, segundo, y primero.

EXEMPLO.

Fig. 9: *Arte de Tañer Fantasia...*, Tomás de Santa María (1565). Folio 41v. “De herir las teclas”, “De herir las octavas encogidas”. Espólio Hora, LIV.18.

Porto = M.D. = r u + orlo MC 171
Versos de primeiro tom de meio registo
Emma M. 1818 Joseph Urros
M. 1818 (17./18. Jahrhundert)

de dois tipes²

Fig. 10: Versos de Primeiro Tom de Meio Registo (Joseph Urros), verso I.
Espólio Hora, MUS.IB.25.

XXXXXXXXXX

ORNAMENTAÇÃO NA MÚSICA IBÉRICA

Quiébro Simple

Quiébro duplo

Quiébro continuado

Quiébro reiterado de T. Santo Maria

Quiébro reiterado de Correa Branko

Redoble simple

butro

(cabeça) || corpo (resolvid.)

XXXXXXXXXX

Redoble reiterado

3^o

6^o

7

The image displays two pages of handwritten musical notation. The left page is titled 'ORNAMENTAÇÃO NA MÚSICA IBÉRICA' and contains several staves of music. The first staff is labeled 'Quiébro Simple', the second 'Quiébro duplo', the third 'Quiébro continuado', the fourth 'Quiébro reiterado de T. Santo Maria', the fifth 'Quiébro reiterado de Correa Branko', the sixth 'Redoble simple', and the seventh 'butro'. The 'butro' section is further divided into '(cabeça)', 'corpo', and '(resolvid.)'. The right page continues the notation with a section labeled 'Redoble reiterado' and includes numerical markings 3^o, 6^o, and 7. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings.

Fig. 11: “Ornamentação na Música Ibérica” – Apontamentos sobre ornamentação para SIMA e SMAI. Espólio Hora: DOC.1.

Para baxar segundas

Para baxar tercera.

Para baxar quarta.

Para baxar quinta

Para baxar sexta.

Para baxar septima

1^o Orig. 2^o Orig.

[Para baxar octavo]

Exemplo de glosar Minimas

Para unisonar.

Para subir segunda.

Para subir tercera.

Para subir quarta.

Para subir quinta.

Para subir sexta.

Para subir septima.

Para subir octava.

Para baxar segundas.

Para baxar tercera.

Para baxar quarta.

Para baxar quinta.

Para baxar sexta.

Para baxar septima.

Para baxar octava.

1^o Orig.

Fig. 12: Transcrição de glosas sugeridas por Tomás de Santa Maria, in *La ornamentación en la musica de tecla ibérica del siglo XVI*, 1980, Maria Ester Sala, pp. 86-87.

Para subir la segunda de minima

Para bajar la segunda de minima

Para subir la tercera de Breue

42

Para bajar vna tercera de semibreue

Para subir vna tercera de minima

Para bajar tercera de minima

44

Fig. 13: Transcrição de glosas sugeridas por Diego Ortiz, in *Trattado de Glosas...*, 1553, Max Schneider, ed. 1936, pp. 42 e 44.

PROGRAMA DE EXAME DE 5º GRAU DE ÓRGÃO

1. J.S. Bach: 2 prelúdios e fugas dos "8 pequenos prelúdios e fugas";
2 Corais do "Orgelbüchlein" escolhidos entre os 8 a seguir indicados: n.ºs. 1, 12, 16, 18, 27, 38, 41, 44.
2. J. Pachelbel ou qualquer outro compositor da Escola Alemã do séc. XVII: 2 peças. *com pedal*
3. François Couperin ou outro compositor Francês do mesmo período: 2 peças. *com um pedal menos
com a orientação correta.*
4. Música Ibérica: 1 obra, Tiento ou Fantasia, dum compositor Português ou Espanhol dos sécs. XVI e XVII.
5. Uma peça à escolha do repertório dos sécs. XIX e XX.
6. Leitura à 1ª vista: pequena peça para ser executada nos manuais e na pedaleira.

Fig.14: Programa de Exame de 5º Grau de Órgão estruturado por Joaquim Simões da Hora para a Classe de Órgão do Conservatório Nacional.

CONSERVATÓRIO NACIONAL
ESCOLA DE MÚSICA
 Ano Lectivo de 1978/79

AUDIÇÃO
 DA CLASSE DE ÓRGÃO
 DO PROF. JOAQUIM SIMÕES DA HORA

BAGU E OSSEUS PRECLISORIS

NOTAS DO PROGRAMA por
 José Manuel Brázio e
 Rui Vieira Nery
 da Classe de HISTÓRIA DA MÚSICA do
 Prof. AUGUSTO SANTIAGO KASTNER

Igreja da Pena
 29 de Junho de 1979

AUDIÇÃO DA CLASSE DE ÓRGÃO
 IGREJA DA PENA
 Dia 29 Junho 1979 - às 21,30 Horas

Alunos Luis Santos Lopes
 Lídio Canelhas
 José M. Brázio
 Ana Paula Azeiteiro

.....

Participação da Classe de História da Música do Prof.^o
 Santiago Kastner

Alunos Rui V. Nery
 José M. Brázio

.....

Fig. 15: Audição da Classe de Órgão de Joaquim Simões da Hora, com a participação da Classe de História da Música de Santiago Kastner. 29 de Junho 1979, Igreja da Pena, Lisboa.

 **ALLEGRO MA NON TROPPO**

Alinhamento
2ª programação

Joaquim Santos da Hora

1. Voz Macedo
2. Indiatório
3. Flacido + publicação
4. (com bransa) Música - J.S. Bach / Fantasia com G.L.M.
Scherz - Faixa [4] - 8':05''
5. Estátua - o que se ouve e o que se vê ouvir
6. Música - Bach / Magnificat - Virgem
Faixas de [1] a [12]
Tempo = 29':00''
7. Ref. obra passada
8. Macedo - publicação
9. Despedida
10. Indiatório

PRACETA 6, LOTE 82 - 5.ª ESQ. - DAMIA DE CIMA - TEL. 97 30 28 - 2700 AMADORA - PORTUGAL

 **Fantasia em G.L.M. BWV 572**

Joaquim Santos da Hora

J. S. BACH Magnificat

Durante várias gerações, Bach foi recordado e admirado apenas como um grande compositor e intérprete da música para teclado. Praticamente só no nosso século é que os músicos e os musicólogos começaram a debater-se sobre a imensa obra vocal que Bach nos deixou. Hoje, facilmente se percebe que seria do todo impossível conhecer e compreender João Sebastião Bach sem se ter ouvido obras como as *Pönders*, os *Antifons*, os *Motets*, a *Missa em G menor*, e o *Magnificat*.

Uma das mais célebres e mais populares destas obras e, sem dúvida, esta última, exactamente, o *Magnificat BWV 243*.

Curiosamente foi uma das 100 obras a ser publicada durante o Século XIX e a fazer parte do rol das Obras Mais Interpretadas. Trata-se de um *Cântico de louvor à Virgem Maria* extraído do evangelho *Seg. S. Lucas*, e é um dos principais *Cânticos do Rito Católico*.

Foi, apesar de tudo, mantido pela Igreja luterana durante os *Ofícios da Véspera*.

PRACETA 6, LOTE 82 - 5.ª ESQ. - DAMIA DE CIMA - TEL. 97 30 28 - 2700 AMADORA - PORTUGAL

Programa *Allegro ma non troppo*
Música Portuguesa do s.ºc. XX
Dia 21 Junho 1991

O que ouvimos foi um extrato duma obra de Claudio Carneiro, compositor português que viveu entre os anos de 1895 e 1963.

A obra chama-se *Memento* e foi escrita para orquestra de cordas.

Trata-se duma obra que faz parte do CD escolhido para hoje, um CD que inclui apenas Música Portuguesa, interpretada pela Nova Filarmónia Portuguesa, dirigida por Alvaro Cassuto.

Ainda que esta gravação também incluía obras de compositores do período Barroco, optamos por passar apenas obras do Século XX.

Iremos começar por ouvir uma das mais significativas obras de Joly Braga Santos - *O Divertimento II*, obra escrita para cordas no ano de 1978, e, portanto poucos anos antes da sua morte; Joly Braga Santos faleceu em 1988.

O Divertimento II é uma obra plena de maturidade, e pertence a um período em que o Compositor dedicou uma atenção muito especial à Música da Câmara, tendo demonstrado nesta área uma técnica de instrumentação notável.

PRACETA 6, LOTE 82 - 5.ª ESQ. - DAMIA DE CIMA - TEL. 97 30 28 - 2700 AMADORA - PORTUGAL

Fig. 18: “Allegro ma non troppo” – Apontamentos de alinhamento e guia de diferentes sessões. Espólio Hora, DOC. 21,22 e 23.

APÊNDICE III – TABELA DE PROGRAMAS DE CONCERTOS

COTA	DATA	LOCAL	REPERTÓRIO DO PROGRAMA	OBSERVAÇÕES
PROG.1	1970, 27 Fev.	Lisboa, Cinema Império.	<ul style="list-style-type: none"> - J. S. Bach: Tocata em Ré menor. - J. Pachelbel: Fuga em Ré menor. - Frescobaldi: Tocata em Sol Maior. - F. Couperin: 3 excertos da Messe des Couvents. - C. Seixas: Tocata em Dó menor. - J. S. Bach: Fantasia em Sol menor. 	Concerto Yamaha, Valentim de Carvalho.
PROG.2	1971, 15 Jun.	Porto, Sé Catedral.	<p>Diálogo de Dois Órgãos</p> <ul style="list-style-type: none"> - J. G. Walther: Concerto em Si menor. - G. F. Handel: Final do Concerto nº 1 em Sol Maior. - A. Gabrieli: Kyrie e Gloria da Missa Brevis. 	<i>Concerto Inaugural dos órgãos restaurados. Concerto para 2 órgãos com Sibertin-Blanc.</i>
PROG.3	1972, 26 Fev.	Lisboa, Grande Auditório Gulbenkia n.	<p>Canto e Órgão</p> <ul style="list-style-type: none"> - Monteverdi: O Beatae Viae. - Monteverdi: O Bone Jesu. - H. Dumont: Tota Pulchra Est. - H. Schütz: Schaffe in Mir Gott. - H. Schütz: Die Furcht des Herren. - F. Couperin: IIIe Leçon de Tenébres. <p>Órgão</p> <ul style="list-style-type: none"> - Carlos Seixas: Sonata em Lá menor. - A. Cabezon: Tiento do V tom. - S. Aguilera de Heredia: Registro bajo de 1er tono. - Pachelbel: 2 prelúdios corais. <p>Canto e Órgão</p> <ul style="list-style-type: none"> - O. Di Lassus: Qui Sequitur Me. - M. Praetorius: Puer Natus in Bethleem. - M. Praetorius: Wie Schon Leuchtet Denn Morgenstern. - H. Purcell: Elegy Upon the Death of Queen Mary. - André Campra: Diligam Te domino. - M. A. Charpentier: Antienne à la Vierge. 	Temporada F. C. G. 71/72. Com Soprano (Rachel Yakar) e Tenor (Michel Lecocq).
PROG.4	1972, 27 Fev.	Lisboa, Sé Catedral.	<p>Canto e Órgão</p> <ul style="list-style-type: none"> - Monteverdi: O Beatae Viae. - Monteverdi: Sancta Maria. - F. Couperin: Venite Exultemus Domino. - J. S. Bach: “Meine seele ruhm und preist” da Cantata nº 189 para Tenor. <p>Órgão</p>	Temporada F. C. G. 71/72. Com Soprano (Rachel Yakar) e Tenor (Michel Lecocq).

			<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 Versículos. - J. G. Walther: Concerto em Si menor. - D. Buxtehude: Coral “Vater unser im himmelreich” prelúdio, fuga e chacone. <p>Canto e Órgão</p> <ul style="list-style-type: none"> - J. S. Bach: “Weichet nur, betrübte schatten” Cantata nº 202 para Soprano. - M. Praetorius: Puer Natus in Bethleem. - M. Praetorius: Wie Schon Leuchtet Der Morgenstern. - H. Purcell: Elegy Upon the Death of Queen Mary. - Marco da Gagliano: Per la Gloriosissima Vergine. - M. A. Charpentier: Cantemus, Domino. - M. A. Charpentier: Antienne à la Vierge. 	
PROG.5	1973, 8 Abril	Porto, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - Miguel Lopez: 8 versículos. - António Soler: Sonata em Ré menor. - António Soler: Intento em Fá Maior. - Sousa Carvalho: Tocata em Sol menor. - S. Aguilera de Heredia: Registo baixo do 1º tom. - Carlos Seixas: Sonata em Ré Maior. - Carlos Seixas: Sonata em Ré menor. - Carlos Seixas. Sonata em Lá menor. - Carlos Seixas: Sonata em Dó Maior. 	Inserido nas <i>Comemorações do II Centenário da Morte de Nicolau Nasoni.</i>
PROG.6	1974, 16 Fev.	Lisboa, Grande Auditório Gulbenkia n.	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimos italianos do século XVI: 5 versos. - D. Scarlatti: Sonatas nº 287 e 288. - Frescobaldi: Tocata VII. - Frescobaldi: Tocata VI. - Vivaldi: Sonata nº 6 (com trombone). - Telemann: Sonata em Sol Maior (com trombone). - C. P. E. Bach: Sonata nº 4 em La menor. - C. P. E. Bach: Sonata nº 6 em Sol menor. 	Concerto com trombone (Emídio Coutinho). Inserido no <i>IX Ciclo de Música para Órgão.</i> Temporada F. C. G 73/74.
PROG.7	1974, 17 Fev.	Lisboa, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - Cabezon: Tento do 4º tom. - Miguel Lopez: 8 versículos. - António Soler: Intento em Fá Maior. - Carlos Seixas: Sonata em Lá menor. 	Concerto com trombone (Emídio Coutinho).

			<ul style="list-style-type: none"> - Vivaldi: Sonata nº 3 (com trombone). - Vivaldi: Sonata nº 6 (com trombone). - Titelouze: Hino “Ave Maris Stella”. - F. Couperin: 3 excertos da Messe des Paroisses. 	Inserido no <i>IX Ciclo de Música para Órgão</i> . Temporada F. C. G 73/74.
PROG.8	1976, 8 Maio	Coimbra, Capela da Universidade.	<p>Música Ibérica do Século XVII</p> <ul style="list-style-type: none"> - António Macedo: Ricercare a 4 de 4º tom. - Anónimo: Tiento a 4. - Frei Olague: Registo alto de 4º tom. - A. Carreira: Canção a 4 glosada. - Estácio Lacerna: Tiento de 6º tom por gsolreut. - Pasquini: Aria con variationi. - Anónimo: 3 peças para clarins. - M. Rodrigues Coelho: 1º tiento do 1º tom. <p>Música Barroca Alemã</p> <ul style="list-style-type: none"> - J. Gottfried Walter: 6 corais. - J. S. Bach: Partita “O gott, du fromer gott”, coral e 4 variações. 	1976, 8 Maio
PROG.9	1976, 9 Maio	Porto, Sé Catedral.	<p>Música Ibérica do século XVII (órgão do lado do Evangelho)</p> <ul style="list-style-type: none"> - António Macedo: Ricercare a quatro de 4º tom. - Anónimo: Tiento a 4. - Frei Olague: Registo alto do 4º tom. - A. Carreira: Canção a 4 glosada. - Estácio Lacerna: Tiento de 6º tom por gsolreut. - Paquini: Aria con variationi. - Anónimo: 3 peças de clarins. - M. Rodrigues Coelho: 1º tiento do 1º tom. <p>Música Barroca Alemã (órgão do lado da Epístola)</p> <ul style="list-style-type: none"> - J. G. Walther: 6 corais. - C. P. E. Bach: Sonata em Lá menor. 	1976, 9 Maio
PROG.10	1976, 10 Ago.	Lisboa, Igreja da Pena.	<ul style="list-style-type: none"> - António Valente: Lo Ballo dell’intercia. - António Carreira: Fantasia a 4 do 8º tom. - António Carreira: Tiento sobre “con que la lavaré”. - Joseph Torrelhas: Batalha do 6º tom. - B. Pasquini: Partita sobre “la ária della 	

			<p>folia da espagna”.</p> <ul style="list-style-type: none"> - B. Pasquini: Aria con variationi. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - António de Cabezon: Tento do 5º tom. - Frei Olague: Registo alto de 4º tom. - C. Seixas: Sonata em Lá menor. - C. Seixas: Sonata em Sol menor. - C. Seixas: Sonata em Ré Maior. - C. Seixas: Sonata em Dó Maior. - António Soler: Sonata em Ré menor. - António Soler: Intento em Fá Maior. 	
PROG.11	1976, 12 Nov.	Coimbra, Capela da Universid ade.	<ul style="list-style-type: none"> - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - António Valente: Il ballo dell’intorcias. - A. Carreira: Fantasia a 4 do 8º tom. - J. Torrelhas: Batalha do 6º tom. - Pasquini: Partita sobre “la ária della folia da espagna”. - C. Seixas: Sonata em Lá menor. - C. Seixas: Sonata em Ré menor. - António Soler: Intento em Fá Maior. - G. Corrette: 5 excertos da Missa do 8º tom. - F. Couperin: 2 excertos da Messe des Paroisses. - F. Couperin: “Dialogue sur les grand jeux” da Messe des Couvents. - J. Pachelbel: 2 Prelúdios Corais. - J. Pachelbel: Fuga em Ré menor. 	
PROG.12	1977, 19 Maio	Coimbra, Capela da Universid ade.	<p>Música Ibérica dos séculos XVI, XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pasquini: Aria con variationi (com trompete). - Anónimo: Tento a 4. - de Olague: Registo alto do 4º tom (com trompete). - P. San Lorenzo: Obra de 1º tom de registo de mão direita (com trompete). - A. Cabezon: Tento do 5º tom. - Anónimo: 3 peças para clarins (com trompete). - C. Seixas: Sonata em Dó Maior (com trompete). - C. Seixas: Sonata em Lá menor. <p>Música Alemã e Inglesa dos séculos</p>	<p>Concerto de órgão e trompete (António Reis Gomes): <i>Música da Renascença e do Barroco.</i></p>

			<p>XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - D. Buxtehude: Preludio em Sol Maior (com trompete). - D. Buxtehude: Preludio Coral “Jesus Christus, unser heiland”. - D. Buxtehude: Preludio Coral “Pai nosso” (com trompete). - J. S. Bach: Fuga em Sol Maior (com trompete). - J. S. Bach: Preludio e Fuga em Lá menor. - H. Purcell: Sonata em Ré Maior (com trompete). 	
PROG.13	1977, 20 Maio	Porto, Sé Catedral.	<p>Música Ibérica dos séculos XVI, XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pasquini: Aria con variationi (com trompete). - Anónimo: Tiento a 4. - Frei de Olague: Registo alto do 4º tom (com trompete). - P. San Lorenzo: Obra de 1º tom de registo de mão direita (com trompete). - A. Cabezon: Tiento do 5º tom. - Anónimo: 3 peças para clarins (com trompete). - C. Seixas: Sonata em Dó Maior (com trompete). - C. Seixas: Sonata em Lá menor. <p>Música Alemã e Inglesa dos séculos XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - D. Buxtehude: Preludio em Sol Maior (com trompete). - D. Buxtehude: Preludio Coral “Jesus Christus, unser heiland”. - D. Buxtehude: Preludio Coral “Pai nosso” (com trompete). - J. S. Bach: Fuga em Sol Maior (com trompete). - J. S. Bach: Preludio e Fuga em Lá menor. - H. Purcell: Sonata em Ré Maior (com trompete). 	Concerto de órgão e trompete (António Reis Gomes): <i>Música da Renascença e do Barroco.</i>
PROG.14	1978, 2 Abril	Lisboa, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - H. Purcell: Trumpet tune (metais). - Joseph Torrelhas: Batalha do 6º tom (órgão). - G. Gabrieli: Canzon primi toni (metais) 	Inserido nos <i>Concertos ao Domingo de Música Barroca.</i>

			<p>e órgão).</p> <ul style="list-style-type: none"> - G. Gabrieli: Canzon seconda (metais). - Dom Pedro da Esperança: Verso para instrumentos (metais). - Gaspar dos Reis: Concerto a 3 sem oitava (metais). - P. San Lorenzo. Obra de 1º tom de registo de mão direita (órgão). - S. Scheidt: Sinfonia a Sol a 3 (metais e órgão). - S. Scheidt: Sinfonia em Fá a 3 (metais e órgão). - C. Seixas: Sonata para órgão em Sol Maior (órgão). - J. C. Pezel: Suite (metais). - H. Purcell: Trumpet voluntary (metais). - D. Buxtehude: Coral “In dulci jubilo” (órgão). - D. Buxtehude: Coral “Ein Fest Burg” (órgão). - S. Scheidt: Batalha Suite (metais). - D. Buxtehude: Coral “Nun lob, mein seel, den herren” (órgão). - D. Buxtehude: Chacone em Mi menor (órgão). - M. Praetorius: Partita a 4 vozes (metais e órgão). 	Concerto com os Metais de Lisboa.
PROG.15	1978, 4 Set.	Lamego, Sé Catedral.	<p>Música dos séculos XVI e XVII de Manuscritos Portugueses</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Carreira: Canção a 4 glosada. - Anónimo: Meio registo de 2 triples. - Gaspar Reis: Concerto a 3 sem oitava. - S. Aguilera de Heredia: Medio registro de bajo de 1er tono. - B. Pasquini: Partida sopra “la aria della Folia da Espagna”. - Diogo da Conceição: Batalha do 5º tom. <p>Música Francesa e Alemã dos século XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gaspar Corrette: 1º Kyrie (Missa do 8º tom). - Gaspar Corrette: Recitativo da “corneta”. - F. Couperin: Recitativo do “cornet”. 	<i>Festas da Cidade de Lamego.</i> Concerto promovido pela F.C.G.

			<ul style="list-style-type: none"> - F. Couperin: Fuga sobre as trombetas. - D. Buxtehude: 2 Corais. - J. S. Bach: Fuga em Sol Maior. - J. S. Bach: Coral “Pai nosso que estais no céu”. - J. S. Bach: Tocata em Ré menor. 	
PROG.16	1979, 22 Abril	Faro, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - António Valente: Lo Ballo dell’ intorcia. - Anónimo: Pregoneros van y vienen (Voz solo). - António Macedo: Ricercare a 4 do 4º tom. - A. Carreira: “Con que la lavaré” (com Voz). - Anónimo: 3 Peças para clarins. - M. Rodrigues Coelho: Três versos do 5º tom (com Voz). - P. San Lorenzo: Obra do 1º tom de mano derecha. - Frescobaldi: Tocata para a elevação. - Pasquini: Partita sopra la ária della folia d’espagna. - C. Monteverdi: Ohimé ch’io cado (com Voz). - M. Praetorius: Partita a 4 vozes. - Samuel Scheidt: Coral “Cristo jazia nos laços da morte” (com Voz). - J. Pachelbel: Fantasia em Sol. - J. Pachelbel: Coral “Gloria a deus nas alturas”. - J. S. Bach: Ária “Quia respexit” (com Voz). - J. S. Bach: Coral “Pai nosso”. - J. S. Bach: Fuga em Ré menor. - G. F. Handel: duas “Arias Francesas” (com Voz). - H. Purcell: Trumpet Voluntary. 	Concerto inserido na <i>Semana de Música da Primavera, Faro</i> . Concerto de Órgão e Voz (Soprano: Helena Afonso).
PROG.17	1979, 22 Junho	Guimarães Igreja da Colegiada.	<ul style="list-style-type: none"> - P. San Lorenzo: Meio registo alto de mão direita. - M. Rodrigues Coelho: 1er verso sobre o “Ave Maris Stella”. - Diogo da Conceição: Batalha do 5º tom. - António Valente: Ballo dell’ intorcia. - Frescobaldi: Tocata para a elevação. - Frescobaldi: Canzona Sesta. 	

			<ul style="list-style-type: none"> - Gaspar Corrette: Baixo de Trompete. - Gaspar Corrette: Concerto para as flautas. - Gaspar Corrette: Recitativo do cromorne. - Buxtehude: Coral “Jesus, nosso salvador”. - J. S. Bach: Fuga em Ré menor. - H. Purcell: Trumpet Voluntary. 	
PROG.18	1980, 10 Abril	Estoril, Igreja dos Salesianos .	<ul style="list-style-type: none"> - Frescobaldi: Tocata Prima. - Vivaldi: Adagio-Allegro da Sonata em Dó menor (com trompete). - G. Corrette: 6 excertos da Missa do 8º tom. - Telemann: Andantino-Vivace do Concerto em Mi b (com trompete). - P. San Lorenzo: Tiento de médio registo de mão direita. - J. Cabanilles: Tiento de falsas de 1º tom. - Anónimo: 3 peças para clarins. - Pachelbel: Fantasia em Sol Maior. - Pachelbel: Coral “Wir glauben all...” (com trompete). - H. Purcell: Trumpet Voluntary (com trompete). 	Concerto de órgão e trompete (Francisco Taneco). Inserido nos <i>Concertos da Primavera no Estoril</i> .
PROG.19	1981, 29 Maio	Coimbra, Capela da Universidade.	<p>I Parte:</p> <ul style="list-style-type: none"> - G. Frescobaldi: Tocata “avanti la messa”. - G. Frescobaldi: Tocata “per l’ elevatione”. - G. Frescobaldi: Ricercar “post il credo”. - S. Aguilera de Heredia: Tiento de falsas de 6º tono. - S. Aguilera de Heredia: Registro bajo de 1er tono. - M. Rodrigues Coelho: Tiento de 8º tom natural. - A. Brocarte: Medio registro de 2 triples de 7º tono. - A. Brocarte: Obra de lleno. <p>II Parte:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gaspar Corrette: Plein jeu du Kyrie. - Gaspar Corrette: Dessus de tierce par accords. 	

			<ul style="list-style-type: none"> - P. du Mage: Récit. - P. du Mage: Plein Jeu. - J. Froberger: Tocata V. - J. Pachelbel: Coral “Warum betrubst du dich”. - J. Pachelbel: Coral “Wir glauben all...”. - J. Pachelbel: Tocata e Fuga em Si b Maior. - J. S. Bach: Fantasia em Dó Maior. - J. S. Bach: Preludio e Fuga em Ré menor. 	
PROG.20	1981, 10 Julho	Lisboa, Sé Catedral.	<p>Music from Iberian Peninsula and Italy – XVII Century</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Brocarte: Obra de lleno. - A. Brocarte: Medio registro de 2 triples. - Anonimus: 3 Peças para Clarins (com trompete). - S. Aguilera de Heredia: Tiento de falsas de 6º tom. - S. Aguilera de Heredia: 1er registro bajo de 1er tono. - Frescobaldi: Tocata avanti la messa. - Viviani: Sonata prima (com trompete). <p>Music from France, Germany and Great Britain – Baroque Period</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pierre du Mâge: 3 peças do “Livre d’orgue”. - Pachelbel: Coral “Wir glauben...” (com trompete). - Pachelbel: Coral Preludio e fuga em Ré maior. - H. Purcell: Sonata em Ré Maior (com trompete). - H. Purcell: Trumpet Voluntary (com trompete). 	Programa em Inglês(!). Concerto de órgão e trompete (não refere quem é o trompetista).
PROG.21	1981, 8 Set.	Lisboa, Sé Catedral.	<p>Música Ibérica e Italiana do século XVII</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Brocarte: Tiento de cheio do 1º tom. - A. Brocarte: Meio registo de 2 triples. - Anónimo: 3 Peças para clarins (com trompete). - S. Aguilera de Heredia: Tiento de Falsas de 6º tom. - S. Aguilera de Heredia: Registo bajo 	Concerto de Trompete e Órgão. <i>Simpósio Internacional sobre Gestão dos recursos Hídricos em Áreas Industriais.</i>

			<p>del 1er tono.</p> <ul style="list-style-type: none"> - G. Frescobaldi: Tocata V. - G. Viviani: Sonata prima (com trompete). <p>Música Barroca de França, Alemanha e Inglaterra</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pierre du Mâge: 4 peças do “Livre d’orgue”. - G. Telemann: Concerto em Mi b (com trompete). - J. Pachelbel: Coral “Wir glauben all...”. - J. Pachelbel: Coral “Warum betrubst...” (com trompete). - J. Pachelbel: Preludio e Fuga em Ré menor. - H. Purcell: Trumpet Voluntary (com trompete). 	
PROG.22	1982, 23 Abril	Évora, Sé Catedral.	<p>Música Ibérica e Italiana dos séculos XVI e XVII</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Carreira: Tiento a 4 em Sol. - S. Aguilera de Heredia: Tiento de falsa de 6º tono. - S. Aguilera de Heredia: Medio registro de bajo de 1er tono. - A. Brocarte: Tiento de médio registro de 2 triples de 7º tono. - A. Brocarte: Obra de lleno. - B. Pasquini: Introdução e Pastoral. - G. Frescobaldi: Tocata para a elevação. - G. Frescobaldi: Tocata V. <p>Música Alemã e Francesa dos Séculos XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - J. Froberger: Fantasia VI. - J. Froberger: Tocata XII. - J. Pachelbel: 2 Corais. - J. Pachelbel: Tocata e Fuga em Si b Maior. - P. du Mage: do “Livre d’orgue”. - F. Couperin: da missa “des Couvents”. 	
PROG.23	1982, 24 Abril	Faro, Sé Catedral.	<p>Música Ibérica e Italiana dos séculos XVI e XVII</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Carreira: Tiento a 4 em Sol. - S. Aguilera de Heredia: Tiento de falsas do 6º tom. 	Concerto patrocinado pela F. C. G. com o apoio do Ministério da

			<ul style="list-style-type: none"> - S. Aguilera de Heredia: Tiento de médio registro de bajo de 1er tono. - A. Brocarte: Tiento de médio registro de 2 triples. - A. Brocarte: Obra de lleno. - Pasquini: Introdução e Pastoral. - Frescobaldi: Tocata para a elevação. - Frescobaldi: Tocata V. <p>Música Alemã e Francesa dos séculos XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Froberger: Tocata XII. - Froberger: Fantasia VI. - Pachelbel: Coral “Warum betrubst...” - Pachelbel: Tocata e fuga em Si b Maior. - Pierre du Mage: 2 peças do “Livre d’orgue”. - F. Couperin: 3 peças da Missa “des couvents”. - N. de Grigny: 2 peças da Missa para Órgão. 	<p>Cultura e Coordenação Científica, da Secretaria de Estado da Cultura.</p>
PROG.24	1983, 29 Abril	Lamego, Sé Catedral.	<p>Obras de compositores do século XVII contidas em manuscritos da Biblioteca Municipal do Porto</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Brocarte: Obra de lleno. - A. Brocarte: Registro alto de 2º tom. - S. Aguilera de Heredia: Tiento de Falsas. - S. Aguilera de Heredia: 2º tiento de médio registro de bajo. - Pedro de Araújo: Tiento de 1º tom. - Pedro de Araújo: Fantasia de 4º tom. - Diego da Conceição: Meio registro alto de 2º tom. - Diego da Conceição: Batalha de 5º tom. <p>Música Alemã e Francesa dos séculos XVII-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - G. Muffat: Tocata prima. - J. C. Bach: 5 Prelúdios Corais. - J. S. Bach: Preludio e fuga em Sol Maior. - J. S. Bach: Preludio e fuga em Lá menor. - L. Couperin: Sarabanda em Ré menor. - L. Couperin: Chacone em Ré menor. 	<p>Programa é cópia do mesmo ano no Porto.</p>

			- F. Couperin: 5 peças da Missa des couvents.	
PROG.25	1983, 28 Maio	Porto, Sé Catedral.	<p>Obras de compositores do século XVII contidas em manuscritos da Biblioteca Municipal do Porto</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Brocarte: Obra de lleno. - A. Brocarte: Registro alto de 2º tom. - S. Aguilera de Heredia: Tiento de Falsas. - S. Aguilera de Heredia: 2º tiento de médio registro de bajo. - Pedro de Araújo: Tiento de 1º tom. - Pedro de Araújo: Fantasia de 4º tom. - Diego da Conceição: Meio registro alto de 2º tom. - Diego da Conceição: Batalha de 5º tom. <p>Música Alemã e Francesa dos séculos XVII-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - G. Muffat: Tocata prima. - J. C. Bach: 5 Prelúdios Corais. - J. S. Bach: Preludio e fuga em Sol Maior. - J. S. Bach: Preludio e fuga em Lá menor. - L. Couperin: Sarabanda em Ré menor. - L. Couperin: Chacone em Ré menor. - F. Couperin: 5 peças da Missa des couvents. 	Concerto patrocinado pela F. C. G.
PROG.26	1983, 19 Set.	Lisboa, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - António Carreira: Tiento a 4 em sol. - António Carreira: Canção a 4 glosada. - António de Cabezon: Tiento del 5º tono. - S. Aguilera de Heredia: Tiento de falsas de 6º tono. - S. Aguilera de Heredia: 1er registro de bajo de 1º tono. - M. Rodrigues Coelho: Tiento de 8º tom natural. - G. Frescobaldi: Tocata para a elevação. - G. Frescobaldi: Tocata V. - B. Pasquini: Introduziona e Pastorale. - J. Froberger: Tocata XI. - J. Boyvin: da “Suite do 7º tom”. - Pierre da Mâge: do “Livro de Órgão”. 	<i>XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura.</i>

PROG.27	1984, 7 Abril.	Arouca, Igreja do Convento.	<p>Música dos séculos XVI e XVII de Manuscritos Portugueses</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Carreira: Fantasia a 4 de 1º tom. - A. Carreira: 2º tento a 4 em Sol. - S. Aguilera de Heredia: Meio registo de baixo de 1º tom. - A. Brocarte: Meio registo alto do 2º tom. - Pedro Araújo: Obra de passo solto de 7º tom. - Pedro Araújo: Tento de 2º tom. <p>Música de compositores Alemães e francesas dos Séculos XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pachelbel: Chacone em fá menor. - Pachelbel: Coral “Warum betrubst all...” - Pachelbel: Tocata e fuga em Si b Maior. - J. S. Bach: Coral e variações “Sei gegrusset, Jesu Gutig”. - J. S. Bach: Fuga em Sol Maior. - L. Couperin: Sarabande em Ré menor. - L. Couperin: Chacone em Ré menor. - F. Couperin: 2 peças da Missa para uso nas paroisses. - F. Couperin: 4 peças da Missa para uso nos Conventos. 	Patrocinado pela F. C. G.
PROG.28	1984, 28 Junho	Lisboa, Sé Catedral.	<p>Obras de Compositores da Península Ibérica existentes em Manuscritos Portugueses do século XVII</p> <ul style="list-style-type: none"> - M. Rodrigues Coelho: Tento do 8º tom. - S. Aguilera de Heredia: Tiento de falsas do 6º tom. - A. Brocarte: Medio registo alto de 2º tono. - Anónimo: Batalha Famosa. <p>Música Alemã, Francesa e Inglesa do século XVII</p> <ul style="list-style-type: none"> - D. Buxtehude: Coral “Pai nosso...” - J. Pachelbel: Preludio e fuga em ré menor. - N. de Grigny: Dialogue dès flutes. - N. de Grigny: Récit de tierce entaille. - F. Couperin: 5 peças da Missa “des couvents”. 	Concerto patrocinado pela F. C. G.

			- H. Purcell: Trumpet Voluntary.	
PROG.29	1984, 9 Dez.	Lisboa, Sé Catedral.	- Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la imaculada concepcion. - Pedro de Araújo: Meio registo de 3º tom. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - Buxtehude: Partita “Auf meinen lieben Gott”. - Buxtehude: Coral “Nun bitten wir den heiligen...” - Buxtehude: Coral “Nun lob mein Seel, den Herren”. - C. P. E. Bach: Sonata nº 4 em Lá menor. - F. Couperin: 7 peças da Missa para uso nas paróquias.	Temporada F. C. G. 84/85.
PROG.30	1985, 11 Jul.	Porto, Sé Catedral.	- Correa de Arauxo: Três glosas sobre el canto llano de la inmaculada conception. - João da Madre de Deus: Fuga I. - João da Madre de Deus: Fuga IV. - G. F. Handel: Largo (transcrição para órgão). - G. F. Handel: Fuga III para órgão em Si b Maior. - D. Scarlatti: Sonata K. 287. - D. Scarlatti: Sonata K. 93. - J. S. Bach: Pastoral em Fá Maior. - J. S. Bach: Partita “O Gott, du Frommer, Gott”. - J. S. Bach: Canzona em Ré.	
PROG.31	1985, 30 Jul.	Coimbra, Capela da Universid ade.	- A. Carreira: Fantasia a 4 de 1º tom. - A. Carreira Tenta a 4 em Sol. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - Pedro de Araújo: Obra do 2º tom. - Pedro de Araújo: Consonâncias do 1º tom. - S. Aguilera de Heredia. Medio registro de bajo de 1er tono. - A. Brocarte: Obra de lleno. - A. Brocarte: Medio registro de dos triples de 7º tono. - João Madre de Deus: Fuga I. - Anónimo: Fuga IV. - Diego da Conceição: Batalha de 5º	Inserido nos <i>Los Cursos Internacionais de Música Portuguesa.</i>

			tom.	
PROG.32	1985, 10 Nov. ----- 15 Nov. ----- 21 Nov. ----- 5 Dez.	Mafra, Basílica. Lisboa, Sé Catedral. Coimbra, Capela da Universid ade. Porto, Sé Catedral.	- Carlos Seixas: Sonata para órgão em Lá menor. - Carlos Seixas: Sonata em Ré Maior. - Carlos Seixas: Sonata para órgão em Sol Maior. - Carlos Seixas: Sonata em Lá menor. - João da Madre de Deus: Fuga I. - João da Madre de Deus: Fuga IV. - António Soler: Sonata em Ré menor. - António Soler: Intento em Fá Maior. - António Soler: Sonata em Ré menor. - Domenico Scarlatti: Sonata (fuga) K. 58. - Domenico Scarlatti: Sonata per organo da camera K. 287. - Domenico Scarlatti: Sonata (fuga) K. 93.	<i>Concertos Comemorativos do Tricentenário do Nascimento de Domenico Scarlatti.</i>
PROG.33	1986, 9 Jan.	Lisboa, Sé Catedral.	- J. Urros: 5 versos de 1º tom de meio registo. - Pedro de Araújo: Tento de 2º tom. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. - Frescobaldi: 2 trechos de “Fiori Musicali”. - D. Scarlatti: Sonata em Dó menor. - D. Scarlatti: Sonata em Sol menor. - L. Couperin: Chaconne em Ré menor. - Gaspar Corrette: 5 trechos da Missa do 8º tom. - Du Mâge: 6 trechos do “Livre d’orgue”.	Temporada F. C. G. 85/86.
PROG.34	1986, 30 Abril	Évora, Sé Catedral.	- Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - J. Urros: 3 versos de meio registo. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. - José de Madre de Deus: Fuga I. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - F. Couperin: 4 excertos da Messe pour les couvents. - J. S. Bach: Fuga em Ré menor. - J. S. Bach: Coral “Kyrie, Deus Pai Eterno”. - J. S. Bach: Coral e variações “Salve,	

			Jesus misericordioso”. - J. S. Bach: Aria em Ré.	
PROG.35	1986, 28 Jun.	Santo Tirso, Mosteiro de Singeverg a.	- Frescobaldi: Tocata V. - Frescobaldi: Tocata per l'elevatione. - Pachelbel: Ricercare. - Muffat: Tocata prima. - Buxtehude: Coral “Nun bitten wir den heiligen...” - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano del la inmaculada conception. - Pedro de Araújo: Batalha de 6º tom. - Pierre du Mage: Plein Jeu. - Pierre du Mage: Récit du Cromorne. Nicolas de Grigny: Tierce em taille. - Nicolas de Grigny: Dialogue sur les grands jeux.	
PROG.36	1987	Estados Unidos da América, Boston	Sem programa	Série de concertos em Bóston e palestra na Universidade de Harvard.
PROG.37	1987, 12 Nov.	Lisboa, Sé Catedral.	- Anónimo: 4 peças para clarins. - A. Carreira: Fantasia a 4 de 1º tom. - A. Carreira Canção a 4 glosada. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada conception. - Diego da Conceição: Batalha do 5º tom. - J. Froberger: Fantasia VI. - J. Froberger: Tocata V. - J. Walther: 5 corais. - G. Muffat: Tocata prima. - J. Boyvin: 4 excertos da Suite do 7º tom. - Pierre du Mâge: 5 excertos do Livre d'orgue.	Inserido nas <i>Segundas Jornadas Internacionais de Órgão</i> . Organizado com Maria Fernanda Cidrais, Rui Nery e Carlos Alberto de Sousa. Apoio da Rádio Comercial, TAP Air Portugal e Secretaria de Estado da Cultura.
PROG.38	1987, 21 Nov.	Óbidos, Igreja Matriz.	- Anónimo: 4 peças para clarins. - A. Carreira: Fantasia a 4 de 1º tom. - A. Carreira Canção a 4 glosada. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada conception. - J. Torrelhas: Batalha do 6º tom. - J. Froberger: Fantasia VI.	Inserido nas <i>Segundas Jornadas Internacionais de Órgão</i> . Organizado com Maria Fernanda Cidrais, Rui Nery

			<ul style="list-style-type: none"> - J. Froberger: Tocata V. - J. Walther: 5 corais. - G. Muffat: Tocata prima. - D. Buxtehude: Partita “Auf meinen lieben gott”. - F. Couperin: 6 excertos da Messe pour les couvents. 	e Carlos Alberto de Sousa. Apoio da Rádio Comercial, TAP Air Portugal e Secretaria de Estado da Cultura.
PROG.39	1987, 28 Nov.		<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 peças para clarins. - A. Carreira: Fantasia a 4 de 1º tom. - A. Carreira Canção a 4 glosada. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - Diego da Conceição: Batalha do 5º tom. - J. Froberger: Fantasia VI. - J. Froberger: Tocata V. - J. Walther: 5 corais. - G. Muffat: Tocata prima. - F. Couperin: 6 excertos da Messe pour les couvents. 	Inserido nas <i>Segundas Jornadas Internacionais de Órgão</i> . Organizado com Maria Fernanda Cidrais, Rui Nery e Carlos Alberto de Sousa. Apoio da Rádio Comercial, TAP Air Portugal e Secretaria de Estado da Cultura.
PROG.40	1988, 23 Abril	Braga, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - A. Macedo: Ricercare a 4. - Estácio Lacerna: Tiento de 4º tom. - A. Brocarte: Tiento alto do 7º tom. - Anónimo: peças para clarins. - J. Cabanilles: Tiento de falsas. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. - Frescobaldi: Tocata IV. - J. Froberger: Fantasia VI. - J. Pachelbel: 3 corais. - J. Pachelbel: Ricercare em Dó menor. - Pierre du Mâge: 3 excertos do Livre d’Orgue. - G. Corrette: 5 excertos da Missa do 8º tom. 	
PROG.41	1988, 6 Jun.	Madeira, Sé Catedral do Funchal.	Sem programa.	
PROG.42	1988, 10 Jun.	Oliveira do Bairro, Igreja	<ul style="list-style-type: none"> - A. Brocarte: Tiento de 1º tom. - A. Brocarte: Meio registo de 2 triples de 7º tom. 	

		Paroquial.	<ul style="list-style-type: none"> - S. Aguilera Heredia: Medio registro de bajo de 1er tono. - A. Macedo: Ricercare a 4 de 4º tom. - A. Carreira: Tiento de 2º tom. - G. Frescobaldi: Tocata per l'elevatione. - G. Frescobaldi: Tocata V. - J. Pachelbel: Coral "Jesu Christus, unser heiland". - J. Pachelbel: Fuga em Ré menor. - Muffat: Tocata prima. - G. Walther: 3 corais. - G. Corrette: 5 excertos da Missa do 8º tom. - H. Purcell: Trumpet Voluntary. 	
PROG.43	1989, 10 Jun.	Faro, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - A. Macedo: Ricercare a 4. - Heliodoro Paiva: Tiento de 4º tom. - A. Carreira: Fantasia a 4 de 1º tom. - A. Carreira: Canção a 4 glosada. - A. Carreira: Tiento do 2º tom. - P. Bruna: Tiento de falsas. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - M. Rodrigues Coelho: 3 Kyrios do 1º tom. - M. Rodrigues Coelho: 2º tiento do 2º tom. - Pedro Araújo: Consonâncias do 1º tom. - Pedro Araújo: Batalho de 6º tom. 	Inserido nas <i>Jornadas de Música dos Descobrimientos Portugueses.</i>
PROG.44	1989, 30 Set.	Açores, Angra do Heroísmo, Igreja do Colégio.	Sem programa.	<i>VI Festival Internacional dos Açores</i>
PROG.45	1990, 8 Jun.	Viseu, Igreja do Seminário Maior.	<ul style="list-style-type: none"> - Frescobaldi: Tocata avanti la messa. - Frescobaldi: Tocata V. - Pasquini: Pastoral. - Pasquini: Folia. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción. - P. Bruna: Tiento de falsas. - P. Bruna: Medio registro de 2 triples. - M. Rodrigues Coelho: 2º tiento do 2º 	<i>II Jornadas de Música dos Descobrimientos</i>

			<p>tom.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pedro Araújo: Tento do 1º tom. - Pedro Araújo: Batalha do 6º tom. - Pierre du Mage: Plein Jeu. - Pierre du Mage: Recit. - F. Couperin: 4 excertos da Messe pour les . 	
PROG.46	1990, 9 Jun.	Lamego, Sé Catedral.	Sem programa	Inserido nas <i>II Jornadas de Música dos Descobrimientos Portugueses.</i>
PROG.47	1990, 22 Out.	Mafra, Palácio Nacional.	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 peças para clarins. - M. Rodrigues Coelho: 4 Kyrios do 1º tom. - A. Carreira: 2º tento a 4 em Sol. - A. Brocarte: Medio registro alto de 2º tom. - P. Bruna: Tiento de falsas. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. - J. Froberger: Tocata V. - G. Muffat: Tocata prima. - J. Pachelbel: Fuga em Ré menor. - F. Couperin: 4 excertos da Missa para as paróquias. - Handel: Largo “Xerxes”. - H. Purcell: Trumpet Voluntary. 	Concerto inaugural do órgão restaurado.
PROG.48	1990, 16 Dez.	Lisboa, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. - M. Rodrigues Coelho: 4 Kyries do 1º tom. - P. San Lorenzo: Meio registo de 1º tom de mão direita. - P. San Lorenzo: Meio registo de 1º tom de mão esquerda. - Frescobaldi: Tocata V. - Froberger: Tocata V. - Muffat: Tocata prima. - Titelouze: Ave Maris Stella. - F. Couperin: Excertos da “Messe pour les Couvents”. 	Temporada F. C. G. 90/91.
PROG.49	1991, 25 Out.	Bruxelas, Sint- Pieterskerk.	<ul style="list-style-type: none"> - F. Couperin: 7 excertos da Messe pour les Couvents. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - G. Frescobaldi: Tocata V. - D. da Conceição: Batalha do 5º tom. - A. Carreira: Tento de 2º tom. 	Inserido no <i>Internationale Orgelweek Brussel 1991.</i>

			<ul style="list-style-type: none"> - A. Cabezon: Diferencias sobre el canto llano del caballero. - P. San Lorenzo: Meio registo alto de 1º tom. - M. Rodrigues Coelho: Tiento de 2º tom. - S. Aguilera Heredia: Tiento de falsas. - Pedro Araújo: Batalha do 6º tom. 	
PROG.50	1991, 29 Nov.	Astúrias, Oviedo, La Corte.	<ul style="list-style-type: none"> - Heliodoro Paiva: Tiento do 4º tom. - A. Carreira: Tiento de 2º tom. - Anónimo: 4 peças para clarins. - M. Rodrigues Coelho: 2º tiento do 2º tom. - J. Cabanilles: Tiento de Falsas. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. - G. Frescobaldi: Tocata per l'elevatione. - G. Frescobaldi: Tocata V. - J. Pachelbel: Fuga em Ré menor. - J. Pachelbel: Tocata e fuga em Si b Maior. - J. Froberger: Tocata V. - J. Froberger: Fantasia VI. - Pierre du Mâge: 2 excertos do Livre d'orgue. - F. Couperin: 3 excertos da Messe des Couvents. 	Inserido II <i>Festival Internacional de Organo, Astúrias.</i>
PROG.51	1992, Abril.	Sevilha, Igreja de S. Salvador.	Sem programa	
PROG.52	1992, 14 Jul.	Berry, Cathedrale de Bourges.	<ul style="list-style-type: none"> - Pierre du Mâge: 5 excertos do Livre d'Orgue. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - G. Frescobaldi: Tocata V. - Diogo da Conceição: Batalha do 5º tom. - A. Carreira: Tiento do 2º tom. - A. Brocarte: Tiento de médio registo alto. - M. Rodrigues Coelho: Tiento do 2º tom. - Pedro de San Lorenzo: Tiento de médio registo baixo. - J. Cabanilles. Tiento de falsas do 1º tom. 	Inserido no <i>VIIèmes Riches Heures de l'Orgue en Berry.</i>

			- Pedro Araújo: Batalha do 6º tom.	
PROG.53	1992, 14 Ago.	Maastricht Lutherse Kerk.	<ul style="list-style-type: none"> - F. Couperin: 7 excertos da Messe pour les Couvents. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - G. Frescobaldi: Tocata V. - D. da Conceição: Batalha do 5º tom. - Heliodoro Paiva: Tiento de 4º tom. - A. Carreira: Tiento de 2º tom. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - M. Rodrigues Coelho: Tiento do 2º tom. - J. Cabanilles: Tiento de falsas. - João da Madre de Deus: Fuga em Ré menor. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. 	Inserido no <i>L'Europe & L'Orgue: Europees Orgel Festival Maastricht 1992.</i>
PROG.54	1992, 14 e 19 Out.	Toulon, Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - F. Couperin: 7 excertos da Messe pour les Couvents. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - G. Frescobaldi: Tocata V. - D. da Conceição: Batalha do 5º tom. - Heliodoro Paiva: Tiento de 4º tom. - A. Carreira: Tiento de 2º tom. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - M. Rodrigues Coelho: Tiento do 2º tom. - J. Cabanilles: Tiento de falsas. - João da Madre de Deus: Fuga em Ré menor. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. 	<i>X Semaine Internationale de l'Orgue.</i>
PROG.55	1992, 22 Nov.	Tarragona Prioral de Réus.	<ul style="list-style-type: none"> - M. Rodrigues Coelho: Tiento do 2º tom. - D. Conceição: Meio registo de 2º tom. - Pedro Araújo: Consonâncias de 1º tom. - Pedro Araújo: Batalha do 6º tom. - Juan Cabanilles: Tiento de falsas. - João da Madre de Deus: Fuga em Ré menor. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - G. Frescobaldi: Tocata V. - J. Froberger: Tocata Prima. - F. Couperin: 7 excertos da Messe pour les Couvents. 	

PROG.56	1992, 13 Dez.	Lisboa, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - F. Couperin: 10 excertos da Messe pour les couvents. - G. Frescobaldi: Tocata VII. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - G. Frescobaldi: Tocata V. - Diogo da Conceição: Batalha do 5º tom. - A. Carreira: Tiento do 2º tom. - A. Brocarte: Meio registo de contralto. - M. Rodrigues Coelho: Tiento do 2º tom. - F. Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - J. Cabanilles: Tiento de Falsas. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. 	Temporada F. C. G. 92/93.
PROG.57	1993, 20 Maio	Ciudad Rodrigo, Catedral.	Sem programa	
PROG.58	1993, 26 Maio	Matosinhos, Igreja do Bom Jesus.	<p>Música Ibérica dos séculos XVI-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Heliodoro de Paiva: Tiento do 4º tom. - A. Brocarte: Obra de Llano. - C. de Araújo: Glosas sobre “la inmaculada Concepción”. - José Elias: Tiento de Falsas. - M. Rodrigues Coelho: Tiento do 2º tom. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. <p>Música Alemã e Francesa dos séculos XVII-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - J. Froberger: Toccata V (per l’Elevatione). - J. Froberger: Fantasia VI. - J. Pachelbel: Tocata e Fuga em Si b M. - J. Pachelbel: Fantasia em Sol menor. - J. Pachelbel: Ricercare em Dó menor. - Gaspar Corrette: 5 excertos da “Missa do 8º tom”.i 	Concerto inserido na programação das festas de Matosinhos.
PROG.59	1993, 17 Jun.	Évora, Sé Catedral.	<p>Música Ibérica dos Séculos XVI-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - H. Paiva: Tiento de 4º tom. - A. Brocarte: Obra de llano. - A. Brocarte: Medio registo alto. - José Elias: Tiento de falsas. 	<i>Ciclo de Música de Órgão na Catedral de Évora.</i>

			<ul style="list-style-type: none"> - M. Rodrigues Coelho: Tento do 8º tom natural. - Correia Braga: Batalha do 6º tom. <p>Musica Alemã e Francesa dos séculos XVII-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Froberger: Tocata V. - Froberger: Fantasia VI. - Pachelbel: Coral “Warum betrubst...” - Pachelbel: Tocata e fuga em Si b Maior. - Gaspar Corrette: 6 peças da Missa do 8º tom. 	
PROG.60	1993, 2 Julho	Setúbal, Igreja de S. Sebastião.	<p>Música Ibérica dos séculos XVI-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Heliodoro Paiva: Tento do 4º tom. - A. Brocarte: Obra de lleno. - A. Brocarte: Medio registro alto. - José Elias: Tiento de falsas. - M. Rodrigues Coelho: Tento do 8º tom natural. - Correia Braga: Batalha do 6º tom. <p>Musica Alemã e Francesa dos séculos XVII-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Froberger: Tocata V. - Froberger: Fantasia VI. - Pachelbel: Coral “Warum betrubst...” - Pachelbel: Tocata e fuga em Si b Maior. - Gaspar Corrette: 6 peças da Missa do 8º tom. 	
PROG.61	1993, 9 Julho	Faro, Sé Catedral.	<p>Música Ibérica dos séculos XVI-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Heliodoro Paiva: Tento do 4º tom. - A. Brocarte: Obra de lleno. - A. Brocarte: Medio registro alto. - José Elias: Tiento de Falsas. - M. Rodrigues Coelho: Tento de 8º tom natural. - A. Correia Braga: Batalha do 6º tom. <p>Música Alemã e Francesa dos séculos XVII-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - J. Froberger: Tocata V. - J. Froberger: Fantasia VI. - J. Pachelbel: Coral “Warum betrubst...” - J. Pachelbel: Tocata e Fuga em Si b 	Inserido num conjunto de concertos na Sé de Faro, onde também participaram João Vaz e Sibertin-Blanc.

			<p>Maior.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gaspar Corrette: 6 peças da Missa de 8º tom. 	
PROG.62	1993, 1 Ago.	Labastida, Iglesia de la Asuncion de Nuestra Senora.	<ul style="list-style-type: none"> - H. Paiva: Tiento de 4º tom. - A. Brocarte: Obra de lleno. - A. Brocarte: Medio registro alto. - José Elias: Tiento de falsas. - M. Rodrigues Coelho: Tiento do 8º tom natural. - Diogo da Conceição: Batalha do 5º tom. - Froberger: Tocata V. - Pachelbel: Tocata e fuga em Si b Maior. - Pachelbel: Ricercare em Dó menor. - Gaspar Corrette: 6 peças da Missa do 8º tom. 	Inserido no <i>VIII Festival de Organo Jaialdia.</i>
PROG.63	1993, 24 Set.	Coimbra, Capela da Universid ade.	<p>Música Ibérica dos Séculos XVI-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - H. Paiva: Tiento de 4º tom. - A. Brocarte: Obra de lleno. - A. Brocarte: Medio registro alto. - José Elias: Tiento de falsas. - M. Rodrigues Coelho: Tiento do 8º tom natural. - Correia Braga: Batalha do 6º tom. <p>Musica Alemã e Francesa dos séculos XVII-XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Froberger: Tocata V. - Froberger: Fantasia VI. - Pachelbel: Coral “Warum betrubst...” - Pachelbel: Tocata e fuga em Si b Maior. - Gaspar Corrette: 6 peças da Missa do 8º tom. 	
PROG.64	1993, 5 Out.	Lisboa, Igreja de São Roque.	Sem programa	<i>XIV Jornada Gulbenkian de Música Antiga.</i> Tema: <i>Os Barrocos Latinos.</i> Concerto de órgão com os Segréis de Lisboa.
PROG.65	1993, 6 Out.	Óbidos, Santuário	<p>Capela Vocal e Instrumental</p> <ul style="list-style-type: none"> - Filipe Magalhães: Kyrie, Sanctus e 	Concerto com o Coro de Câmara

		<p>Senhor Jesus da Pedra.</p>	<p>Agnus Dei da Missa de Beate Virgine Maria. - M. Rodrigues Coelho: Verso do Magnificat. - Dom Pedro da Esperança: O Magnum Mysterium. Órgão - M. Rodrigues Coelho: 2 versos do Kyrie do 1º tom. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - A. Brocarte: Obra de cheios do 1º tom. - A. Carreira: 2º tento do 2º tom. - J. Cabanilles: Tiento de falsas do 6º tom. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. Capela Vocal e Instrumental - Anónimo: Andai ao portal, pastores. - Frei António da Madre de Deus: Verso do 5º tom. - Dom Pedro de Cristo: Ay mi Diós. - Gaspar Fernandes: Tleycantino choquiliya. - Anónimo: Tarambote. - António Marques Lésbio: Ayrecilos mansos. - Anónimo: Sã qui turo zento pleta.</p>	<p>de Lisboa e os Segréis de Lisboa, inserido no <i>XI Festival de Música Antiga</i>.</p>
PROG.66	1994, 13 Mar.	Angra do Heroísmo, Sé Catedral.	<p>Música Italiana e Ibérica do Século XVII - G. Frescobaldi: Tocata V. - G. Frescobaldi: Tocata per l'elevatione. - Anónimo: 4 peças para clarins. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - Juan Cabanilles: Tiento de falsas. - Diogo da Conceição: Tiento alto de meio registo. - Diogo da Conceição: Batalha do 5º tom. Música Francesa e Inglesa dos</p>	

			<p>Séculos XVII - XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pierre du Mage: Plein jeu e Récit do Livre d’Orgue. - F. Couperin: Plein jeu – fugue. - F, Couperin: recit de tierce- grand jeux. - Handel: Largo “Xerxes”. - H. Purcell: Trumpet Voluntary. 	
PROG.67	<p>1994, 26 Março</p> <p>-----</p> <p>1994, 27 Março</p>	<p>Zaragoza, Iglesia de San Pablo.</p> <p>-----</p> <p>Zaragoza, Sadaba.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 peças para clarins. - J. Cabanilles: Tiento de falsas. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - J. Urros: Versos de 1º tom. - José Elias: Tiento de falsas de sexto tono. - Diego da Conceição: Batalhas de 5º tom. - Froberger: Tocata V. - Froberger: Fantasia VII. - Pachelbel: Coral “Warrum betrubst...” - Pachelbel: Fantasia em Sol menor. - Pachelbel: Fuga em Ré menor. - Pierre du Mage: Plein jeu - Récit. - F. Couperin: Plein jeu – fugue. - F, Couperin: recit de tierce- grand jeux. 	<p>Concertos inseridos nas <i>XIII Jornadas Internacionais de Organos, Zaragoza, Huesca y Teruel.</i></p>
PROG.68	<p>1994, 24 Junho</p> <p>-----</p> <p>1994, 8 Julho</p> <p>-----</p> <p>1994, 23 Outubro</p>	<p>Coimbra, Capela da Universid ade.</p> <p>-----</p> <p>Mafra, Basílica do Palácio Nacional.</p> <p>-----</p> <p>Lisboa, São Vicente de Fora.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 peças para clarins. - Juan Cabanilles: Tiento de falsas. - Diego da Conceição: Batalha do 5º tom. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - José de Madre de Deus: Fuga I. - J. Froberger: Fantasia VI. - J. Froberger: Tocata V. - Pachelbel: Fantasia em Sol menor. - Pachelbel: Fuga em Ré menor. - Palchelbel: Coral “Warum betrubst...” - Pierre du Mage: do “Livre d’orgue”: Plein jeu. - Pierre du Mage: do “Livre d’orgue”: Récit. - F. Couperin: 4 peças da Missa dos 	<p>Ciclo de Órgão (Junho/Outubro 1994) – <i>Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - O Programa é o mesmo para os 3 concertos. - O concerto de 23 de Outubro diz respeito ao concerto de encerramento do ciclo.

			Conventos.	
PROG.69	1994, 2 Jul.	Abrantes, Igreja de S. Vicente.	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 peças para clarins. - Juan Cabanilles: Tiento de falsas. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - Froberger: Tocata V. - Froberger: Fantasia VI. - Pachelbel: Fantasia em Sol menor. - Pachelbel: Fuga em Ré menor. - Pachelbel: Coral “Warrum betrubst...” - Pierre du Mage: Plein jeu - Récit. - F. Couperin: Plein jeu – fugue. - F. Couperin: recit de tierce-grand jeux. 	
PROG.70	1994, 11 Set.	Évora, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - Pachelbel: Fantasia em Sol menor. - Pachelbel: Partita “Was Gott tut” (Coral e 5 variações). - Pachelbel: Fuga em Ré menor. - G. Frescobaldi: Tocata IV. - Anónimo: 4 peças para clarins. - António Macedo: Ricercare a 4 de 4º tom. - Estácio Lacerna: Tento do 6º tom. - A. Carreira: 2º tom a 4 em Sol. - M. Rodrigues Coelho: Tento do 8º tom natural. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - Pedro Araújo: Batalha do 6º tom. 	Concerto integrado nas <i>II Jornadas Europeias do Património.</i>
PROG.71	1994, 5 Nov.	Viseu, Igreja do Seminário Maior.	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 peças para clarins. - Juan Cabanilles: Tiento de falsas. - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - José de Madre de Deus: Fuga I. - Froberger: Tocata V. - Froberger: Fantasia VI. - Pachelbel: Fantasia em Sol menor. - Pachelbel: Fuga em Ré menor. - Pachelbel: Coral “Warrum betrubst...” - Pierre du Mage: Plein jeu - Récit. 	

			<ul style="list-style-type: none"> - F. Couperin: Plein jeu – fugue. - F, Couperin: recit de tierce- grand jeux. 	
PROG.72	1994, 18 Dez.	Lisboa, São Vicente de Fora.	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 peças para clarins. - C. de Arauxo: Glosas sobre “la inmaculada concepción”. - J. Cabanilles: Tiento de Falsas. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. - M. Rodrigues Coelho: 3 Kyrios de 1º tom. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - A. Brocarte: Obra de Llano. - A. Brocarte: Medio registro alto de 7º tono. - D. da Conceição: Batalha do 5º tom. 	Concerto gravado no CD In Memoriam (2002).
PROG.73	? 10 Jun.	Faro, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - António Macedo: Ricercare a 4 de 4º tom. - H. Paiva: Tiento de 4º tom. - A. Carreira: Fantasia a 4 de 1º tom. - A. Carreira: Canção a 4 glosada. - A. Carreira: Tiento do 2º tom. - Pablo Bruna: Tiento de falsas de 2º tom. - F. Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepción. - M. Rodrigues Coelho: 3 Kyrios de 1º tom. - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - Pedro Araújo: Consonâncias de 1º tom. - Pedro Araújo: Batalha de 6º tom. 	<i>Comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas.</i>
PROG.74	? 16 Out.	Coimbra, Palácio de S. Marcos.	<ul style="list-style-type: none"> - Anónimo: 4 peças para clarins (com trompete). - Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - Diogo da Conceição: Meio registro de 2º tom (com trompete). - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - Albinoni: Adágio (com trompete). - G. Frescobaldi: Tocata avanti la messa. - G. Frescobaldi: Tocata per l’elevatione. 	Concerto de órgão e trompete (José Augusto Carneiro) inserido em <i>A Expansão Portuguesa: Dialogo Luso-Italiano.</i>

			- D. Buxtehude: Coral “Pai nosso...” (com trompete).	
PROG.75	? 19 Out.	Sevilha, Convento de Santa Inês.	<p>Música Ibérica e Italiana dos Séculos XVI e XVII</p> <ul style="list-style-type: none"> - A. Carreira: Canção a 4 glosada. - A. Valente: Ballo del Intorcía. - Anónimo: Tiento a quatro. - P. San Lorenzo: Registro de mano derecha. - M. Rodrigues Coelho: 2 versos sobre a Ave Maris Stella. - B. Pasquini: Ária com Variazioni. - G. Frescobaldi: Toccata per l’elevatione - D. da Conceição: Batalha do 5º tom. <p>Música Francesa e Alemanha dos Séculos XVII e XVIII</p> <ul style="list-style-type: none"> - G. Correte: Kyrie – Dessus de Tiérce - F. Couperin: Reci, du Cornet, Fugue. - J. Pachelbel: Coral e Fantasia em Sol. - J. S. Bach: Coral, Fantasia e Canzona. 	Inauguração do II Ciclo de <i>Viernes Musicales</i> .
PROG.76	? 13 Nov.	Évora, Sé Catedral.	<ul style="list-style-type: none"> - M. Rodrigues Coelho: 2º tento do 2º tom. - F. Correa de Arauxo: Glosas sobre el canto llano de la inmaculada concepcion. - J. Cabanilles: Tiento de Falsas. - P. San Lorenzo: Meio registro de 1º tom de mão direita. - Pedro de Araújo: Batalha do 6º tom. - G. Frescobaldi: Tocata per l’elevatione. - G. Frescobaldi: Tocata V. - D. Buxtehude: Coral “Jesus Christus unser Heiland”. - Muffat: Tocata prima. - Pierre du Mage: Plein jeu – Récit de Cromorne. - F. Couperin: da Missa “pour les paroisses”: Plein chan du Kyrie. - F. Couperin: da Missa “pour les paroisses”: Recit de Cornet. - F. Couperin: da Missa “pour les paroisses”: Fugue sur les anches. 	