

## O FOLCLORISMO E A MELODIA NA 1.<sup>a</sup> SUITE ALENTEJANA (1919) DE LUIZ DE FREITAS BRANCO

### FOLK MUSIC AND MELODY IN THE 1.<sup>a</sup> SUITE ALENTEJANA (1919) BY LUIZ DE FREITAS BRANCO

Vitor Matos\*  
vitormatos@elach.uminho.pt

Pedro Maia\*\*  
pedrojunqueiramaia@elach.uminho.pt

Vera Fonte\*\*\*  
verafonte@elach.uminho.pt

Obra distinta e particular na produção de Luiz de Freitas Branco (1890–1955), a *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana* (1919) apresenta-se conotada com uma vertente menos usual da linguagem do compositor – a evocação de elementos folclorizantes da sua região de eleição, o Alentejo. Praticamente um aparte na sua criação musical, a *Suite* espelha assim uma versatilidade na sua dimensão estética, revelando concomitantemente um lado tão universalista como racional – alguém que se socorre dos meios necessários para atingir um determinado fim. Apesar de vários autores reconhecerem a vertente folclorista na *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana*, este aspeto ainda está por explorar de forma mais aprofundada, partindo de um estudo mais detalhado da escrita musical adotada por Freitas Branco. Com este artigo pretendemos propor uma análise da partitura focada nos diferentes tipos de melodias e texturas utilizadas, de forma a identificar e compreender melhor de que modo o autor incorpora elementos de cariz folclórico no discurso musical da obra.

**Palavras-chave:** Luiz de Freitas Branco. 1.<sup>a</sup> Suite Alentejana. Folclorismo musical nacional. Análise musical.

A distinctive and very particular work by Luiz de Freitas Branco (1890–1955), the *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana* (1919) presents a less usual aspect of the composer's language – the evocation of folk elements from his region of choice, the Alentejo. Practically an aside in his musical output, the *Suite* nevertheless reflects a versatility in the aesthetic dimension of his language, simultaneously revealing his rational and universalistic sides, someone who has resorted to the means necessary to achieve a certain end. Although various authors recognise a folk element in the *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana*, this aspect has yet to be explored in greater depth, on the basis of a more detailed study of the musical writing adopted by the composer. The aim of this article is to present an analysis of the score, focused on the different types of melodies and textures used, in order to

---

\* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM); Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-8152-2040.

\*\* Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0009-0005-8651-6829.

\*\*\* Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM); Departamento de Música, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-6370-3211.

identify and better understand how the composer incorporates folk melodies in the work's musical discourse.

**Keywords:** Luiz de Freitas Branco. 1.ª Suite Alentejana. National musical folklore. Musical analysis.

•

## 1. Introdução

A *1.ª Suite Alentejana* apresenta-se como “uma das criações mais conhecidas de Luiz de Freitas Branco, sobretudo devido ao Fandango, executado vezes sem conta como peça isolada, muitas vezes como *encore*” (Delgado, Telles, & Mendes, 2007, p. 305). Alexandre Delgado afirma que a obra “foi dos primeiros grandes triunfos dele, aliás continua a ser tocada quase *ad nauseam*...” (Matta & Garcia, 2008).<sup>1</sup> No dizer de João de Freitas Branco, com as *Suites Alentejanas* o compositor “explora, numa orquestração plena de virtuosismo, o sabor popular do nosso folclore de expressão modal...” (Branco, 1971, p. 6).

Existe, segundo Bettencourt Mendes, um manuscrito da obra, mas “não é da mão do compositor” (Delgado *et al.*, 2007, p. 301). João de Freitas Branco avança que terá sido escrita em 1919 (Branco, 1971). Tal assunção poderá ter origem na estreia da obra, que se deu em fevereiro de 1920.

Note-se que o ano de 1919 é paradigmático em acontecimentos que vieram a definir o modernismo em diferentes expressões culturais, como é o caso da inauguração do importante edifício arquitetónico da escola da Bauhaus em Weimar, da publicação do conhecido conto de contornos surrealísticos *Um Médico Rural* de Franz Kafka, assim como da *Introdução à Filosofia da Matemática* de Bertrand Russell.<sup>2</sup> Não se pode deixar de referir que Luiz de Freitas Branco foi, em boa verdade, “o introdutor do modernismo” em Portugal (Borba & Graça, 1956, p. 543). À época da composição da *1.ª Suite Alentejana* havia já escrito peças tão carismaticamente avançadas como *Paraísos Artificiais* (1910) ou *Vathek* (1913), partituras, aliás, que se podem alocar adentro de uma atitude/estética que Freitas Branco colocava no que ele próprio chamava de “ópio impressionista” (termo citado por Alexandre Delgado em Matta & Garcia, 2008). No entanto, fora também já curiosamente observado por Delgado (2001, pp. 50–51) a versatilidade do compositor quando referiu: “o seu cosmopolitismo estético abarcou até a música tradicional, curioso paralelo com o Fernando Pessoa das ‘quadras ao gosto popular’”.

---

<sup>1</sup> Entrevista conduzida por Jorge Matta para a RTP2 no programa “Luís de Freitas Branco”, da série “Percurso da Música Portuguesa”, 15 de novembro de 2008. Consultado em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/luis-de-freitas-branco/>

<sup>2</sup> Eventos listados na cronologia comparada inserida no catálogo da exposição sobre Luiz de Freitas Branco da Fundação Calouste Gulbenkian/fevereiro 1975.

Estreada em 1920 pela Orquestra Sinfónica de Lisboa, sob batuta de Vianna da Motta, a *1.ª Suite Alentejana* não passou despercebida. De facto, críticas nos matutinos da altura da estreia exaltavam a partitura como sendo "trabalhada por mão com efeito muito hábil. É esta mesmo, a nosso ver, uma das obras mais afortunadas do nosso talentoso compositor"<sup>3</sup>, ou ainda "...riqueza da instrumentação aliada ao bom gosto e fino critério..."<sup>4</sup> (Delgado *et al.*, 2007, p. 304). Por outro lado, Jorge Peixinho classificava a peça, em crítica para a revista *Seara Nova* de fevereiro de 1965, como uma "obra menor e híbrida (...) respondendo com pouca eficácia às necessidades estéticas de expressão" (Peixinho, 1965, p. 59). Álvaro Salazar, que dirigiu a obra em várias circunstâncias, em recente conversa a propósito deste assunto assentaria no "menor" mas retiraria o "híbrido", concordando, no entanto, com Peixinho no segundo ponto aludido (Salazar, 2023).<sup>5</sup>

Em conjunto com a *2.ª Suite Alentejana*, composta oito anos depois, estas duas obras apresentam uma vertente estética menos usual na linguagem de Freitas Branco, recorrendo a elementos de índole folclórica, que parecem ter sido "recolhidos ou ouvidos *in loco* pelo próprio compositor"<sup>6</sup> (Nuno Barreiros, *apud* Delgado *et al.*, 2007, p. 301). A *1.ª Suite Alentejana* é assim, para Alexandre Delgado (2008), "uma obra que não representa completamente a essência de Luiz de Freitas Branco (...) o folclore não era o centro (...) não era um folclorística". Também Joly Braga Santos, discípulo do compositor, refere que estas *Suites* constituem "como que um parêntesis na sua produção, pois o folclore nunca o atraiu muito" (Cassuto, 2018, p. 414). Este aparte na sua criação poderá assim confirmar o que atesta João de Freitas Branco sobre seu Pai, que "... aceitava todos os idiomas e dialectos musicais (...) desde que fossem os meios mais eficientes para atingir os fins (atitude racionalista)" (Branco, 1960, p. 71). Assim se explana o carácter "universalista" do compositor:

À medida que vou estudando a sua personalidade poliédrica (nomeadamente através do seu diário inédito), mais verifico a sua ligação, o seu constante interesse, o seu amor à civilização portuguesa, em si e como manifestação particular da latinidade. O que, diga-se de passagem, quase ninguém podia compreender sob uma aparência de xenofilia que era antes reverberação de um espírito eminentemente universalista, muito de tipo goetheano. Por isso não estaria certo considerarmos Luís de Freitas Branco um nacionalista, além de que este adjectivo adquiriu significados de outro modo incompatíveis com a sua aberta mentalidade (Branco, 1960, p. 72).

Apesar de o compositor não parecer ter sido muito atraído pelo folclore, acaba por abordar regularmente a temática nas suas palestras e redações. Numa comunicação

---

<sup>3</sup> Crítica no *Diário de Notícias*, 09/02/1920, *apud* Delgado *et al.*, 2007, p. 304.

<sup>4</sup> Crítica no *Jornal do Comércio e das Colónias*, xx/02/1920, *apud* Delgado *et al.*, 2007, p. 304.

<sup>5</sup> Conversa informal entre Álvaro Salazar e Pedro Junqueira Maia, a 28 de janeiro de 2023.

<sup>6</sup> Segundo José Carlos Picoto (1955), o autor terá recorrido ao "Cancioneiro do Alto Alentejo do folclorista Francisco Serrano" para extrair o tema do último andamento, Fandango. Além disso, o tema do *Intermezzo* corresponderia a "uma canção de primavera, própria do trabalho de monda", recolhida pelo compositor (José Carlos Picoto, *apud* Delgado, Mendes, & Bettencourt, 2007, p. 303). No entanto, Pina (2018, p. 369) alega que tal hipótese ainda está por confirmar.

realizada quatro anos antes da composição da *1.<sup>a</sup> Suite*, Freitas Branco evoca o valor deste género no meio musical português, observando “que no nosso folclore existe um filão riquíssimo” e ressaltando que a música portuguesa “tem uma individualidade musical absolutamente distinta e independente” (Freitas Branco, 1916, *apud* Pina, 2018, p. 361). Curiosa é também a observação feita pelo mesmo sobre a origem do folclore musical nacional na introdução ao seu livro *A Música em Portugal* (1929), em que a conecta com a monodia celta e a certa influência árabe que mantém:

A monodia celta constitui a mais antiga influência de que se encontram vestígios no folclore musical português. Embora muito mais atenuada do que em Espanha, subsiste também ainda na música portuguesa a influência árabe. A tendência de todos os povos que habitaram o território português para um terno e doce lirismo, em que parece notar-se a influência da paisagem e do clima, fez que a vinda dos sarracenos no século VIII fosse excepcionalmente fecunda... (Branco, 1929, p. 5).

Não obstante as referências ao folclore nos seus escritos, as *Suites Alentejanas* apresentam-se, de facto, sem esquecermos a sua música composta para cinema na década de 1930, como um dos poucos exemplos da produção musical de Freitas Branco que envolvem elementos do folclore nacional (Pina, 2018).

A evocação de elementos folclóricos do Alentejo nas *Suites* é relacionada por vários autores com o afeto que o compositor tinha pela região, na qual passou longos períodos da sua vida (Delgado *et al.*, 2007; Nascimento, 2017). Numa conferência dada por Freitas Branco em 1938, o próprio reconhece o Alentejo como o seu lugar de recolhimento e exprime a sua admiração pelas qualidades musicais do povo alentejano, afirmando: “O lugar do meu recolhimento fica no Alentejo e ali ponho-me a reproduzir mentalmente os cantares do povo da região, e pergunto a mim próprio como é que ele, sem nunca ter posto a vista em cima de um tratado de harmonia, pode cantar assim” (Branco, 1938, *apud* Pina, 2018, p. 370).

Joly Braga Santos observa que é possível ver refletido na natureza musical de Freitas Branco “a amplitude da paisagem alentejana, a vastidão do seu horizonte” (Cassuto, 2018, p. 414). Nascimento (2017, p. 6) corrobora esta ideia, observando que o discurso musical do compositor integra elementos tradicionais alentejanos como “*substância* matriz cultural” transportada para “o mundo criativo do material musical”, o que reflete elementos característicos da região, entre os quais a “planície descampada”, a melancolia que perpassa na vastidão dos espaços alentejanos, a lentidão causada pelas altas temperaturas, as características arquitetónicas das suas aldeias e casas, entre outras. Bettencourt Mendes observa que o interesse e refúgio que Freitas Branco encontrou no meio rural e a forma como este os utiliza na sua obra refletem a integração do compositor “numa das múltiplas direções estéticas da música no decurso da primeira metade do séc. XX”, em consonância com tendências dos seus contemporâneos europeus (Delgado *et al.*, 2007, p. 302).

Discussões há a propósito se esta *1.<sup>a</sup> Suite Alentejana* pertence ou não ao Integralismo Lusitano, um movimento de militância tradicionalista que procurava como

que um reivindicar de um “reaportuguesamento de Portugal” (Roubaud, 2019, p. 218). Se Bettencourt Mendes advoga que esta se distancia do mesmo (Delgado *et al.*, 2007), já Pina (2018) considera que a sua dimensão folclorizante e a referência à região alentejana, com a qual diversos mandatários da corrente mantinham uma afinidade, estão diretamente relacionadas com os ideais de tradição defendidos e disseminados pelo movimento.

Apesar de diferentes autores se terem já debruçado sobre a dimensão folclorizante desta *1.ª Suite*, ainda falta explorar de forma mais aprofundada como as melodias de carácter folclórico são incorporadas na linguagem musical do compositor. O presente artigo propõe assim uma análise desta *1.ª Suite Alentejana* com vista a descrever o modo como Freitas Branco integra as referidas melodias folclóricas no seio de um discurso musical coerente em tons narrativos. Por esta razão, a partir da observação da partitura, foram recolhidas algumas melodias que obedecem a determinados critérios – âmbitos melódicos reduzidos; linhas melódicas *cantabiles* (recorrendo à redução linear); métricas e quadraturas regulares – e cujos contornos claramente manifestassem uma relação com a música popular. Espera-se que numa investigação futura seja possível identificar as fontes originais do compositor a partir dos cancioneiros de Serrano, ou da própria tradição oral, ainda por identificar.

## 2. Análise – *1.ª Suite Alentejana*

*Suite* para grande orquestra em três andamentos – I. *Prelúdio*; II. *Intermezzo*; III. *Final* – estruturados tripartidamente no que concerne ao seu aspeto formal, sendo que em todos a terceira secção retoma a ideia inicial, apresentando-se como uma espécie de reexposição tão peculiar dos formais planos estruturalmente *clássicos* – o retornar a casa. Se os dois primeiros andamentos mantêm uma característica textural sonoramente diáfana, o último (*Final*), o mais ‘popular’ dos três, apresenta um mais arrojado contraste na secção B, que se socorre dessa pomposa atitude característica do género que o particulariza – o Fandango.

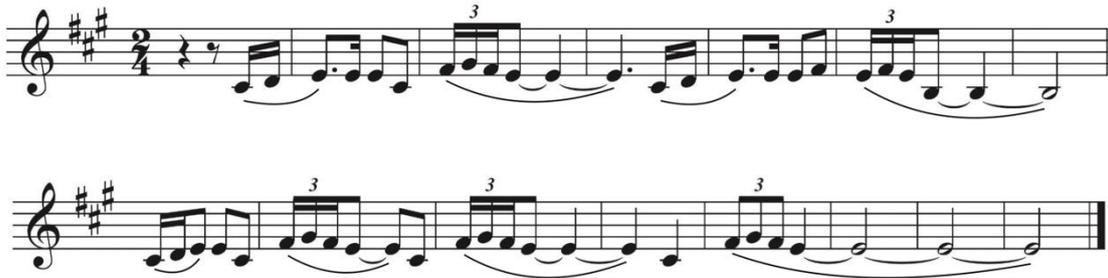
A obra contém no seu alargado efetivo três flautas, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes, clarinete baixo, dois fagotes, quatro trompas, três trompetes, três trombones, tuba, tímpanos, bombo, pratos, caixa, triângulo, castanholas, harpa e cordas.

### 2.1. *Prelúdio*

Formalmente no plano tripartido – ABA’ –, como referido, a primeira secção compreende os compassos 1 a 94, a segunda do 95 ao 136 e uma última confina-se dos 137 ao 211. A obra inicia com um cenário tipicamente pastoral, com as cordas estáticas a tecer uma atmosfera serena e tranquila, qualidades intrinsecamente conotadas à paisagem alentejana, nomeadamente da região de Évora, onde Luiz de Freitas Branco largas temporadas passava. Como já referido por Armando Leça, no seu livro *Música Popular Portuguesa*, “Até à Serra de Ossa ainda os corais do Baixo-Alentejo ouvireis, mas já na região eborense a estesia musical se distingue da do Baixo-Alentejo, pela sobriedade e leveza com que se canta, sentido poético, e pela sinuosidade melódica que reage ao estatismo da planície” (Leça, 1983, p. 47).

O gesto nas cordas (cc. 1–56), inicia-se do agudo para o grave, preparando a entrada, em anacruse, do tema inicial. A primeira melodia (Figura 1), encerrada num âmbito melódico de 6.<sup>a</sup> maior (Si#<sub>2</sub> a Sol#<sub>3</sub>), é apresentada primeiramente no fagote (c. 10) e seguidamente nos oboés (c. 25).

**Figura 1. Melodia 1a (cc. 10–24, Fagote solo).**



A melodia 1a apresenta uma estrutura interna simétrica de 6 compassos (3+3). Metricamente as frases concluem-se no tempo fraco e, recorrentemente, surgem no primeiro tempo figurações curtas, em tercinas de semicolcheias, adornando o contorno melódico e relembrando inflexões melódicas frequentes na música popular, sugerindo uma espécie de “grupeto melismático” característico das modas alentejanas (Leça, 1983, p. 42). Ambas as frases concluem com valores longos, o que confere uma pontuação musical muito própria ao longo da obra (ver também Figura 2).

**Figura 2. Melodia 1ª (cc. 25–33, Oboé 1)**



A melodia conclui no compasso 33, em jeito de variações, ou mesmo glosas, com uma métrica 4+4 compassos e repousando na 3.<sup>a</sup> do acorde de Lá maior, uma conclusão melódica característica das melodias alentejanas, como descreveu o próprio Freitas Branco a propósito da canção do Alentejo “...lenta, profunda, terminando sobre a medianta” (Branco, 1916, citado por Pina, 2018, p. 54). Enquanto o Oboé 1 apresenta a segunda parte da melodia, é de referir o efeito heterofónico realizado no Oboé 2, uma textura tipicamente popular, com apenas alguns sons da melodia principal, salientando alguns pontos estratégicos de apoio como uma espécie de bordão, com as funções básicas tonais.

No compasso 34, os fagotes expõem novamente a melodia, agora dobrada à terceira o que salienta a sonoridade folclórica (Figura 3). Como refere Marvão (1984), a melodia dobrada à terceira pode ser associada à música tradicional alentejana, presente na música coral. A mudança para o modo homónimo menor é muito característico da música popular, com o VI.º grau subido, que nos remete para o modo dórico de Lá.

**Figura 3. Melodia 1a (cc. 34-35, fagotes 1 e 2; cc. 36–37, oboés 1 e 2).**



Nestes compassos (cc. 34 a 56) as melodias são fragmentadas num jogo de timbres entre as madeiras: fagotes (c. 34), oboés (c. 36), corne inglês (c. 38), fagotes (c. 43) concluindo com os oboés (c. 48), o corne inglês conferindo uma sonoridade algo mais exótica, como um timbre de transição entre o oboé e o fagote. A secção conclui com um momento cadencial, onde ecoa o fragmento melódico do final da frase do fagote para o oboé, com uma oitava superior (c. 53).

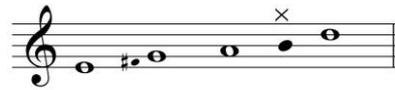
A partir do compasso 57 surge um novo motivo melódico. A melodia que denominamos 1b tem em comum com aquela 1a o motivo de anacruse inicial, mas destaca-se pelo uso da síncopa e das tercinas de colcheias, num contorno melódico mais irregular e intenso. Nos compassos 57 a 67 (Figura 4), o discurso vai-se fragmentando, entre pequenas colorações tímbricas de reforço e apoio harmónico.

**Figura 4. Melodia 1b (cc. 57–65, Violino I).**



Do compasso 65 ao 87 o compositor emprega ambos os motivos melódicos (1a e 1b), retomando o gesto inicial das cordas, agora nas madeiras e em movimento contrário, do grave para o agudo, pontuado no acorde final com *pizzicati* nas cordas. Como elemento de transição entre a secção A e B, o compositor emprega a textura monódica, *ad libitum*, alternando padrões rítmicos simples, com o carácter muito evocativo conferido pela sonoridade da trompa – um momento de recitativo *secco*. A melodia deixa uma sonoridade pentatónica, em Mi, se considerarmos a ausência da nota Si<sub>3</sub> e o Fá<sub>3</sub> como nota ornamental (Figura 5).

**Figura 5. Escala pentatónica, monodia na trompa (c. 88).**



Ao início da secção B o compositor utiliza novos padrões melódicos que, *a priori*, não são provenientes da música folclórica, mas sim da influência da escola francesa impressionista – texturas homofónica e homorrítmica (Branco, 1959). Os acordes em *divisi* criam uma sonoridade suave mas cheia, lembrando as sonoridades descritivas em *Nuages* de Debussy (Figura 6).

**Figura 6. Textura comparativa entre Debussy, *Nuages* (cc-17–18) e Freitas Branco, *Prelúdio* (cc. 95–96).**

O gesto homofónico é intensificado, quer pelo plano de orquestração, que acrescenta uma maior densidade das linhas polifónicas com a dobragem à terceira da melodia, quer pela sobreposição de camadas. Este tipo de escrita mantém-se até ao surgir de um clímax (c. 110) conduzido pelos trémulos, no registo agudo das cordas, que se dilui paulatinamente, regressando à textura homofónica coral.

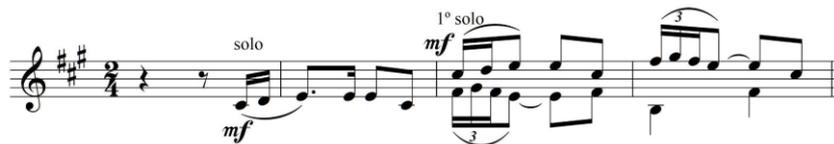
O discurso torna-se menos intenso (c. 118) e a orquestração é reduzida ao essencial, com o dobrar dos fagotes e das trompas retomam as sonoridades iniciais da obra (Figura 7). A quadratura frásica e a métrica regular relembra as características melódicas folclóricas. A presença do Dó# na melodia confere uma sonoridade do modo mixolídio de Lá, modo comumente encontrado nas modas alentejanas (Marvão, 1984).

Figura 7. Melodia no modo mixolídio (cc. 120–123, trompas).



A secção B conclui-se no compasso 134 com os fagotes e os violoncelos em evocação de cadência plagal (com o IV.º grau menor), proporcionando um efeito de cor muito típico das modas populares. De regresso ao gesto, a secção A inicia com a 5.ª perfeita expandida, que é apresentada nas cordas e na harpa, do grave para agudo, prática igualmente comum nas modas alentejanas (Marvão, 1984). A partir do compasso 145, sobre uma textura estática sustentada pelas cordas, o compositor apresenta motivos da melodia 1a, num diálogo em cânone entre o corne inglês e o oboé (Figura 8).

Figura 8. Diálogo entre o corne inglês (sons reais) e o oboé (cc. 145–148).



Os cenários são semelhantes ao que aconteceu na primeira secção: nas cordas a textura estática, nas madeiras a melodia. No compasso 156, a melodia 1a é transposta para II.º grau de Lá maior (Figura 9).

Figura 9. Melodia 1a, clarinetes (sons reais) à 3.ª, sob a nota pedal Si (cc. 156–162).



A partir do compasso 164, a melodia 1b é dobrada à terceira pelos violoncelos em *divisi* (Figura 10). Os clarinetes e violas adensam a textura, prolongando acordes sustentados que completam as harmonias esboçadas. A utilização cuidada do cromatismo propõe uma sonoridade mais complexa, mas sempre de passagem – linhas ténues com mudanças de cor.

Figura 10. Melodia 1b, dobrada pelos fagotes e violoncelos (cc. 164–167).

A textura é enriquecida e adensada pela troca de elementos melódicos entre os pares fagotes-violoncelos e clarinetes-violas (c. 170). Seguidamente, do compasso 180 ao 203, o discurso torna-se fragmentado e as linhas polifónicas muito lineares. A melodia surge dispersa por vários instrumentos, numa manipulação de timbres suportada por uma linha cromática (Figura 11). As melodias entrelaçam-se e adensam até ao compasso 190, culminando num impulso luminoso proporcionado pela conclusão em Lá maior.

Figura 11. Melodia 1b, fragmentada, jogo de timbres (cc. 180–185).

Uma breve *Coda* conclui o *Prelúdio* na região tonal da subdominante menor, confirmando, deste modo, a sonoridade de cadência plagal. Várias camadas surgem com efeito conclusivo: a nota pedal nas cordas graves, os acordes em trémulo nas cordas superiores, intensificando o final e os apontamentos em *marcato* dos fragmentos melódicos.

## 2.2. *Intermezzo*

O segundo momento, *Intermezzo*, mantém-se na divisão tripartida – A (cc. 1–35), B (cc. 36-90) e A' (cc. 90–122). Um breve impulso inicial em anacruse é apoiado com acordes no registo grave, estabelecendo a região tonal de Mi maior (a subdominante de Lá maior) e relembrando o carácter pastoral que se transversa em toda a obra. Uma nova melodia, dobrada quase sempre à terceira, surge em compasso de divisão ternária, a sugerir um pulsar característico da dança siciliana (Figura 12).

Figura 12. Melodia de inspiração siciliana (cc. 3–6).



Ainda que com caráter diferenciado, o motivo inicial deste *Intermezzo* relembra claramente aquele do *Prelúdio* (1.º andamento) – colcheia pontuada-semicolcheia. Surgindo diversas vezes ao longo do andamento, a melodia é harmonizada, variando os registos e as dobragens que se socorrem do intervalo de 10.<sup>a</sup>, consubstanciada com uma linha que apoia a harmonia (Figura 13).

Figura 13. Melodia de inspiração siciliana de caráter pastoral (cc. 7–11).

O compositor prolonga este gesto até ao compasso 20 e desloca progressivamente para o registo agudo: Violino I, Violino II e Viola. A partir do compasso 20 o compositor utiliza a melodia inicial para a dominante (Si maior) com uma progressão harmónica ii-V-I. A melodia dobrada nos oboés com as cordas sustentadas relembra o caráter inicial, ficando envolta num diálogo de cor entre os vários instrumentos até ao compasso 35. A secção B inicia-se no compasso seguinte, no qual Freitas Branco introduz uma melodia em Mi Frígio (Figura 14), modo também popular nas modas alentejanas (Marvão, 1984).

Figura 14. Melodia em Mi frígio (cc. 39–44).

Cria-se assim uma sonoridade que relembra os cenários quentes e áridos, muitas vezes evocados pelo paralelismo melódico e harmónico, através do recurso a blocos diatónicos em movimento paralelo (Figura 15).

Figura 15. Redução Linear - progressão harmónica diatónica (cc. 38–42).

Lá m: VI iv7 v7 iii7 iv7

Até ao compasso 55, as linhas melódicas percorrem vários instrumentos com seus contornos simples, interligados pela manipulação tímbrica. Este gesto conclui-se no compasso 55, no IV.º grau de Lá bemol maior. Em vários momentos surgem breves referências à melodia inicial deste andamento, “quer nas cordas ou nos sopros, em registo de diálogo” (Pina, 2016). No compasso 56 o compositor relembra a melodia inicial nos clarinetes e oboés apoiados pela nota pedal da trompa (Figura 16).

Figura 16. Melodia Inicial em Lá $\flat$  maior sustentada com uma nota pedal (cc. 56–59, trompa).

Cl 1 e 2 (sons reais) Oboé 1 e 2  
Cor.

A secção B (*adagio*) do *Intermezzo* apresenta um motivo melódico inserido numa textura resultante da sobreposição de várias camadas. O motivo (Figura 17) inicia-se nas cordas, sublinhado pelas madeiras e intensifica-se até ao compasso 72, onde o clímax é atingido com o reforço dos metais e dinâmica *ff*, gesto que, com a orquestração reforçada e de enorme densidade, aproxima o discurso de Freitas Branco às características discursivas do pós-romantismo.

Figura 17. Motivo da secção B (c. 68).

Vc.  
*f*

A partir do compasso 72, a densidade do curso diminui progressivamente, uma dissolução da tensão através do uso de ritmos menos intensos, notas pedais e de uma orquestração reduzida ao essencial. Do compasso 77 ao 80, a textura contém três planos sonoros distintos: a nota pedal nas violas [5.<sup>a</sup> perfeita, sublinhada pelos Clarinetes 1 e 2; a melodia estática no Oboé 1; apontamentos melódicos no Oboé 2 (Figura 18)].

**Figura 18. Textura com três planos distintos: nos Oboés 1 e 2, Viola e Clarinetes 1 e 2 (cc. 77–80).**



A melodia apresentada no corne inglês (c. 82), à maneira de um cantochão litúrgico, serve de transição para a recapitulação da secção A, evidenciando no seu carácter modal o modo dórico em Si (Figura 19).

**Figura 19. Melodia em Si dórico (cc. 82–90).**



O tema inicial siciliano regressa a partir do compasso 90 nas trompas (Figura 20), dobradas quase sempre à terceira, seguidamente nas cordas (c. 95), num registo mais agudo e por fim nas flautas (c. 99) e nas violas (c. 103). A textura é progressivamente menos densa, praticamente a quatro partes – dois instrumentos executam a melodia dobrada e outros dois as linhas de apoio harmónico.

**Figura 20. Recapitulação do tema de inspiração siciliana (cc. 90–94).**



A partir do compasso 105 o compositor retoma sonoridade do início do *Intermezzo*: a textura a quatro partes – a melodia nos clarinetes à terceira e o acompanhamento harmónico nos fagotes. O andamento extingue-se com a fragmentação do motivo inicial nas trompas (c. 116), seguidamente nas madeiras (c. 117) e, por fim, nos contrabaixos (c. 119), concluindo com uma expansão do acorde de Mi maior, com função de tónica.

### 2.3. *Final (Fandango)*

O mais popular dos três andamentos, o *Final* da 1.ª *Suite* assenta precisamente no premente carácter de um Fandango. Mello (1962) define Fandango como “uma dança de desafio, onde o homem ostenta toda a sua virilidade e capacidades individuais”. Ainda neste sentido o autor caracteriza esta dança como “alucinante”, associada às “lides taurinas” num gesto de “bravura e intrepidez ao enfrentar o touro”. Um género de dança ribatejana, ainda que seja executada por todo o país. Como observa Leça (1983, p. 51) “(...) é no Alto-Alentejo, ao ritmar do pandeiro, que elas [modas coreográficas alentejanas] são mais castiças. Também dançam fandangos, contradanças com mandador e guitarras, violas, bandolins, harmónicas e até pífaros.”

Como referido, e à semelhança das estruturas formais anteriores, também este 3.º andamento se dá em plano tripartido, notando-se aqui, no entanto, um mais radical episódio contrastante. A secção A estende-se do c. 1 ao 165, a B, do c. 166 ao 201 e o retorno a A do c. 202 ao 411.

A secção inicia-se com um tema introdutório (cc. 1-4), que caracteriza em pleno essa vivacidade tão peculiar do Fandango, um padrão rítmico, *quasi* um ostinato que unifica todo o andamento (Figura 21). A orquestração é assaz densa, semelhante ao estilo de fanfarra, com a utilização do registo mais sonoro de cada instrumento – o médio-agudo.

Figura 21. Padrão rítmico do tema introdutório (cc. 1–4).



O segundo tema não é tratado propriamente em carácter melódico, mas sim em forma de ostinato harmónico, baseado na utilização do padrão rítmico *troqueu* (longa-curta), muito característico desta dança e que serve de suporte harmónico; a escrita em bloco sempre homorrítmica confere uma sonoridade robusta e incisiva. O exemplo seguinte (Figura 22) demonstra dois dos vários instrumentos que executam este tema em ostinato.

Figura 22. Padrão rítmico homofónico em ostinato, nos violinos e violoncelos (cc. 16–20).



No compasso 19 é apresentado um dos temas melódicos em anacrusa, cujo motivo se baseia em arpejos do acorde de tónica, caracterizando um discurso vivo e alegre,

sublinhado pelas castanholas. Como refere Pina (2016), o elemento característico do Fandango – semínima e quatro colcheias em intervalos de terceira seguidos de tercina e semínimas por graus conjuntos – é apresentado por um clarinete solista e acompanhado ritmicamente pela presença idiossincrática das castanholas. O ritmo fornece um ostinato com pequenos momentos de variação melódica, muitos deles como breves inflexões (Figura 23).

Figura 23. Tema 2 (cc. 13–17, clarinete solo, sons reais).



Nos compassos 20 a 37, um terceiro tema melódico inicia-se em anacruse e destaca-se pelos contornos líricos e lineares — em *cantabile*. A acentuação métrica reforça o 2.º tempo do compasso, o que tece uma textura de acentuações diversificadas, uma vez que todos os temas são sobrepostos entre si e se apresentam por camadas simultâneas – os primeiros violinos intensificam a melodia, executando-a uma oitava acima (Figura 24).

Figura 24. Tema 3 (cc. 20–37, flautas e oboé 1).



A partir dos compassos 37, a textura torna-se menos densa – melodia no violino solo acompanhada por breves apontamentos harmónicos, com *pizzicati* nas cordas, ou mais tarde pelos clarinetes (c. 45). O 2.º tema é ligeiramente glosado e intensificado pela escrita idiomática com cordas duplas e acordes (Figura 25). Seguidamente, expande-se a melodia às flautas e aos clarinetes com o acompanhamento das cordas e da harpa (o que sugere, de alguma forma, um gesto característico da escrita guitarrística).

Figura 25. Tema 2 (cc. 49–53, violino solo).



Retorna-se ao tema inicial nos compassos 61 a 85, agora expandido através de escrita homorrítmica, com recurso ao padrão semínima – quatro colcheias. Semelhantemente aos compassos 20 a 37, os três temas iniciais são sobrepostos, agora com uma intensificação orquestral exuberante reforçada pela percussão, conferindo assim uma das sonoridades mais marcantes do andamento.

No compasso 85 retorna o momento solista com o tema 2, agora no clarinete acompanhado pelas trompas, fagote e cordas. O tema é continuamente reforçado pelas madeiras e pelas cordas agudas. A pouco e pouco a textura é simplificada podendo-se discernir dois distintos planos: (1.) a melodia e o acompanhamento homofónico; (2.) uma sonoridade mais agreste e fortemente percussiva. O compositor insere agora uma citação do tema do primeiro andamento em compasso binário, que se sobrepõe à métrica ternária deste andamento, criando assim uma textura polirrítmica (Figura 26).

Figura 26. Citação do tema do 1.º andamento (cc. 133–137).

Clarinete - sons reais

Trompetes, trombones

Após a secção anterior, a partir do compasso 145 as linhas polifónicas tornam-se menos densas. A secção B apresenta uma nova melodia que se conduz num carácter pastoral e se desenvolve sob a nota pedal da subdominante de Fá maior (Figura 27).

Figura 27. Tema 4 (cc. 166–174, corne inglês).

Corne Inglês (sons reais)

No compasso 175, a melodia é repetida nas trompas: a 2.ª trompa dobra quase sempre à terceira. A partir do compasso 183, em apoteose, toda a orquestra numa execução coral acompanha a melodia. A forma como Freitas Branco organiza a textura desta secção B parece sugestiva daquilo a que Marvão (1984, p. 166) descreve como a “equipa de interpretação do canto alentejano”, constituída por “(...) Ponto, alto e segundas vozes ou baixões como lhe chamam nalgumas terras alentejanas. O Ponto dá início à moda, só,

apresenta-a num improviso dentro de certos limites, desde que não empregue os meios tons, floreando, fazendo certos ornatos à melodia. Terminada esta, a apresentação da moda, principia o alto, a uma terceira maior superior, em poucas notas, servindo de apoio às segundas vozes, ao qual se juntam em seguida, construindo o coro”.

No compasso 190, a intensidade do discurso diminui, a melodia surge nos clarinetes, depois nas cordas (c. 193) e no fagote (c. 197) no registo grave. Um fraseado de transição conduz a atenção à nota Mi que faz anacruse para a secção A’.

Do compasso 202 ao 358 a secção A é repetida. No compasso 366 apresenta-se o motivo inicial (Figura 28), sob a nota pedal Mi (dominante de Lá maior).

**Figura 28. Tema inicial sob a nota pedal de dominante (cc. 366–369).**

O discurso musical acelera progressivamente até à apresentação do motivo inicial no compasso 385, onde o compositor expande o tema do Fandango, conferindo esse carácter rústico e agreste com que se perfaz, num *fff*, em grande apoteose.

### 3. Conclusão

Pretendeu-se no presente texto aprofundar de que modo Luiz de Freitas Branco incorporou melodias de cariz folclórico no particular discurso musical da sua *I.ª Suite Alentejana*. Através de uma análise descritiva identificaram-se elementos caracterizadores de melodias de cariz folclórico ao longo da obra, entre as quais aquelas de âmbito reduzido, estruturas frásicas simétricas, contornos melódicos lineares, utilização de padrões rítmicos em ostinato, harmonias baseadas em progressões comuns, melodias dobradas à terceira ou sexta, uso de notas pedal ou de escrita homofónica e coral. São recorrentes na obra modos popularmente utilizados no folclore alentejano, como é o caso do Frígio ou do Mixolídio, bem como de melodias com a 5.<sup>a</sup> perfeita expandida. Por outro lado, a forma como são organizadas por vezes as texturas das diferentes vozes poderá ainda estar relacionada com a estruturação daquilo a que Marvão (1984, p. 166) designa de “equipa de interpretação do canto alentejano”, constituída por um ponto, alto e segundas vozes ou baixões.

Desde os primeiros compassos da *Suite* é possível vislumbrar um cenário tipicamente pastoral, suscitado pela textura estática das cordas, inspirando uma serenidade e tranquilidade características da paisagem alentejana e que tão comumente surgem nos corais e modas alentejanas que, como refere Marvão (1984, p. 166), “cantam toda a epopeia do homem alentejano, especialmente o homem do campo. A extensão da planície, a solidão, a sentimentalidade, o temperamento, o amor e a saudade são cantados

nessas linhas e expressivas modas. Como refere ainda o autor, “o folclore é a alma de um povo, é a expressão simples da sua fisionomia” (*idem*, p. 165).

Como valoriza Bettencourt Mendes, Luiz de Freitas Branco foi muito além da incorporação de temas “autênticos” do Alentejo na sua obra (colocando propositadamente aspas no termo), de forma a ressaltar a complexidade do processo de reinvenção de tradições aqui representado (Delgado *et. al.*, p. 301). O objetivo do compositor passaria assim por “criar” um sistema de linguagem musical próprio, “o seu sistema”, extrapolando a “mera inspiração de colorido local”, a “mera reprodução (exótica) dos cantos e das danças tradicionais portuguesas que porventura conheceu”, bem como o rigor textual, etnológico de um pressuposto trabalho de pesquisa de fontes musicais (primárias, e na sua larga maioria orais) metodologicamente assistidas” (*idem*, p. 302).

Se a música folclórica tem sido menos aceite como música erudita<sup>7</sup>, Luiz de Freitas Branco demonstra-nos definitivamente nesta *1.ª Suite Alentejana*, uma requintada estruturação do trabalho composicional, assegurada por um profundo equilíbrio das suas partes, no seu todo, desde o desenrolar melódico, harmónico e rítmico, que se consubstanciam pela delicada e segura manobra de uma apurada, imaginativa e sofisticada orquestração.

Espera-se que numa investigação futura seja possível identificar as fontes originais do compositor a partir dos cancioneiros de Serrano ou da própria tradição oral, ainda por identificar.

## Referências

- Borba, T., & Graça, F. L. (1956). *Dicionário de música (Ilustrado)*. Edições Cosmos.
- Branco, L. F. (1929). *A música em Portugal*. Imprensa Nacional de Lisboa.
- Branco, J. F. (1959). *História da música portuguesa*. Publicações Europa América.
- Branco, J. F. (1960). *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*. Edições Ática.
- Branco, J. F. (1971). *A música em Portugal no século XX*. Secretaria de Estado da Informação e Turismo – Direcção-Geral da Informação.
- Cassuto, A. (2018) (Ed.). *Joly Braga Santos*. Editorial Caminho
- Delgado, A. (2001). *A sinfonia em Portugal*. Edição MC/IPAE, RDP.
- Delgado, A., Telles, A., & Mendes, N. B. (2007). *Luís de Freitas Branco*. Editorial Caminho.
- Matta, J. (Autor), Garcia, N. (Realizador). (2008, novembro 15). Luís de Freitas Branco [Programa Televisivo] Em Lucena Vale, M. (Produtor), *Percursos da música portuguesa*, RTP2. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/luis-de-freitas-branco/>
- Leça, A. (1983). *Música popular portuguesa*. Editorial Domingos Barreira.
- Marvão, A. (1984). Música popular e música folclórica. In INATEL (Ed.), *Colóquio sobre música popular portuguesa: Comunicações e conclusões* (pp. 163–173). Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL).
- Mello, P. H. (1962). *Danças portuguesas. Portuguese dances*. Lello & Irmão.
- Nascimento, J. (2017). *Alentejo: Na demanda de um Ethos Musical – I* [Tese de doutoramento, Universidade de Évora, Évora]. Repositório da Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/23732>

---

<sup>7</sup> Diz Victor Macedo Pinto: “Outros vão ainda mais longe, asseverando que a música popular é sempre um decalque da música culta e que, portanto, não há que tomá-la como *pretexto* para composições de carácter mais elevado” (Arte Musical, n.º 4, 1959, p. 101).

- Peixinho, J. (1965). Concerto à memória de L. Freitas Branco. *Seara Nova*, 1432, 59.
- Pina, M. (2016). *Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa].
- Pina, I. (2018). O integralismo musical de Luís de Freitas Branco: De Viriato a Camões. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5(2), 357–382.
- Pinto, V. M. (1959). O Folclore e a música culta ou a moda e a verdade estética. *Arte Musical*, 4, 101–102.
- Roubaud, L. (2019). Portugal coreografado: O corpo da “Política do Espírito”. In C. Madeira, F. M. Oliveira, H. Marçal (Eds.), *Práticas de arquivo em artes performativas* (pp. 213–240). Imprensa da Universidade de Coimbra.

[recebido em 01 de fevereiro de 2023 e aceite para publicação em 07 de julho de 2023]