

“Para Andrés Segovia”: A Suite Goivos de Francisco de Lacerda

Pedro Rodrigues

Universidade de Aveiro, INET-md | Portugal

Resumo: O presente trabalho é dedicado à Suite Goivos do compositor português Francisco de Lacerda (1869-1934), fruto do contacto deste compositor com Andrés Segovia em Paris. Será realizada uma contextualização do encontro entre os dois músicos, uma proposta de resignificação da importância da Suite Goivos no conjunto das novas obras demandadas por Segovia a compositores não-violonistas, uma descrição da origem e análise dos manuscritos disponíveis da Suite, um confronto com fontes musicais anteriores e a identificação de elementos técnico-musicais simbolistas inovadores presentes nesta obra em específico. Esta análise permitiu uma reconfiguração idiomática da obra e possibilita a consequente inserção da mesma no repertório violonístico. Ilustra-se como um dos primeiros exemplos de literatura simbolista para violão, como a primeira obra para violão de um compositor português não-violonista. Finalmente, este trabalho procura contribuir para o conhecimento da história violonística dos anos 20.

Palavras-chave: Francisco de Lacerda, Andrés Segovia, Violão, Simbolismo, Suite Goivos.

Abstract: The present work is dedicated to the Suite Goivos of the Portuguese composer Francisco de Lacerda (1869-1934), an output of Lacerda's contact with Andrés Segovia in Paris. There will be a contextualization of the meeting between the two musicians, a proposal to re-signify the importance of Suite Goivos in the early commissioning movement of new works demanded by Segovia to non-guitarist composers, a description of the origin and analysis of the Suite's available manuscripts, a confrontation of musical sources and identification of innovative technical and musical symbolistic elements in this specific work. This analysis allowed an idiomatic reconfiguration of the work and allows the consequent insertion of it in the guitar repertoire. It reveals itself not only as one of the first examples of symbolist literature for guitar, but also as the first work written for guitar by a Portuguese non-guitarist composer. Finally, this work seeks to contribute to the knowledge of the guitar history of the 1920s.

Keywords: Francisco de Lacerda, Andrés Segovia, Guitar, Symbolism, Goivos Suite.

A lista de obras para violão compostas por compositores não-violonistas no período entre-guerras inclui diversas preciosidades musicais que pertencem, praticamente desde a sua publicação, ao repertório concertístico canônico. Esta capacidade de resistir ao inexorável teste do tempo depende, não apenas do valor musical intrínseco, mas também do apoio e suporte durante o período de desenvolvimento e maturação da obra. A longevidade do trabalho carecia mormente da fixação em suporte físico (papel ou gravação áudio) e esta seria fruto da contribuição e escolha do intérprete. Os primeiros 20 anos do século XXI demonstraram as riquezas musicais por descobrir em diversos acervos e trouxeram à luz do dia obras de compositores conhecidos do grande público como Rodrigo (Tocata) ou autores menos frequentes no meio violonístico como Breville, Raymond Petit entre diversos outros compositores da mais fina estirpe que, ultrapassando barreiras idiomáticas, dedicaram páginas ao violão e a Andrés Segovia. Nesse contexto encontramos a "Suite Goivos" do compositor português Francisco de Lacerda.

1. Breve biografia de Francisco de Lacerda

Segundo a Enciclopédia da Música em Portugal no século XX, Francisco Inácio da Silveira de Sousa Pereira Forjaz de Lacerda, ou Francisco de Lacerda como viria a ser conhecido, nasceu a 11 de maio de 1869 na freguesia de Ribeira Seca, ilha de São Jorge, arquipélago dos Açores, Portugal. O seu pai, João Caetano de Sousa e Lacerda, foi o seu primeiro professor de música. Com o intuito de estudar Medicina, parte para o Porto em 1886 e continua a sua formação musical com Antonio Soller que, vendo certamente o talento fora da norma do jovem açoriano, o convence a dedicar-se inteira e profissionalmente à música. Estuda, ensina e vive em Lisboa entre 1891 e 1895, ano de partida para Paris como bolseiro do Estado Português. Estuda na Schola Cantorum e entre os seus professores encontramos nomes como Charles-Marie Widor, Henri Libert ou Vicent d'Indy. A partir de 1901 integra o corpo docente desta instituição e motivado por d'Indy a seguir a profissão de director de orquestra, dirige os primeiros concertos nos anos seguintes. Dirige entre 1905 e 1908 os Concertos Históricos de Nantes; entre 1908 e 1912 a orquestra do Kursal em Montreux, Suíça e, na temporada de 1912-1913 dirige a orquestra da Associação Artística de Marselha. Tanto em Montreux como em Marselha dirige alguns dos maiores solistas de então: Cortot, Ysaye, Schnabel, Nin, Kreisler e Marguerite Long. Regressa aos Açores em 1913, ano de falecimento do seu pai, e aí reside até 1921,

num período de uma quase inatividade artística. A partir de 1921 reside novamente em Lisboa, onde procura dinamizar o meio cultural desta cidade, mas as suas iniciativas não têm o acolhimento desejado e Lacerda, por não obter no país natal as condições para o exercício da sua profissão parte novamente para França em 1924. Entre este ano e 1928 irá dirigir em França e na Suíça, na qualidade de maestro convidado, obras como as Paixões de J. S. Bach e o Parsifal de Richard Wagner. A partir de 1928, dedica-se igualmente à investigação em arquivos musicais portugueses e à recolha de música tradicional, elaborando o seu "Cancioneiro Musical Português". Como compositor, parte de um romantismo final para uma linguagem marcada pela obra de compositores como Debussy (seu amigo próximo), Satie e Fauré. Lacerda é o primeiro diretor de orquestra português de renome europeu e um dos nomes maiores do "simbolismo musical português". Lacerda falece em Lisboa, vítima de tuberculose pulmonar, no dia 18 de Julho de 1934 (CÂMARA, 2010, p. 679).

Entre as suas obras destacamos Trovas (canto e piano), *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste* (piano), Almourol (poema sinfónico), Pantomima e, menos divulgada, a Suite Goivos para violão dedicada a Andrés Segovia.

2. Uma breve consideração sobre o Simbolismo

Ao longo deste trabalho será usado o termo Simbolismo. Importa definir e contextualizar, ainda que brevemente, este conceito. Compositores como Debussy foram, com algum desagrado dos próprios, catalogados como impressionistas. Embora possamos traçar um paralelo com a pintura impressionista como, por exemplo, a justaposição de cores sonoras ou obras com títulos evocativos, esta relação pode causar alguma unilateralidade analítica. West, referindo-se às belas-artes, defende que Simbolismo e Impressionismo são diametralmente opostos. De acordo com este autor, o artista impressionista procura reproduzir os efeitos óticos de luz, cor e paisagem. Por sua vez, o artista simbolista, não reproduz o mundo fenológico, mas olha a natureza através de um filtro emocional (WEST, 2000, p. 60). A propósito da aplicação deste termo a um estilo musical, recorde-se Jarocinski: "Os partidários do rótulo 'impressionista' aglutinado aos nomes de Debussy, Ravel e de outros compositores, foram cedo reforçados pela tendência geral de alargar o significado da palavra (...) e de

aplicar este termo a todos os campos da Arte.”¹ (JAROCINSKI, 1971, p. 5, tradução do autor). Importa mencionar que a primeira vez que o termo “impressionismo” foi usado para descrever uma obra, no caso “Printemps” de Debussy em 1876 Na sua obra “Debussy - impressionismo e simbolismo”, Jarocinski é o primeiro a traçar a inspiração puramente literária do compositor, por oposição a uma fação com um longo percurso que tinha, de forma quase exclusiva, colocado em evidência a veia pictórica e impressionista do compositor francês. Jarocinski reivindica o simbolismo de Debussy, comparando-o em detalhe à poética de Mallarmé (VENANZI, 2018, p. 3). O manifesto da poesia simbolista, escrito por Jean Moréas e publicado em 1886, define este movimento como:

Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista procura vestir a Idéia de uma forma sensível que, no entanto, não seria o seu objetivo em si, mas que, enquanto servindo para expressar a Idéia, permaneceria sujeito. A Idéia, por sua vez, não deve ser privada das suntuosas simarras das analogias externas; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em nunca ir para além da concentração da Ideia em si. Assim, nesta arte, as imagens da natureza, as ações dos humanos, todos os fenômenos concretos não podem se manifestar; essas são aparências sensatas destinadas a representar suas afinidades esotéricas com as Idéias primordiais. (...)

Ritmo: a velha métrica revivida; uma desordem habilmente ordenada; a rima reluzente e martelada como um escudo de ouro e latão, a rima de fluidez abstrusa; alexandrino de múltiplas e móveis separações; o uso de determinados números primos - sete, nove, onze, treze - aportados nas várias combinações rítmicas dos quais são as somas. (MORÉAS, 1886, p. 150, tradução do autor)²

A anterior seleção, retirada de um texto significativamente mais extenso, procura sintetizar e representar diversas intenções de Debussy e, à sua semelhança, de Francisco de Lacerda. As obras de ambos vestem-se, ou revestem-se, de uma realidade sensível que respeita a concentração da Ideia em si e em que o objeto (fornecido pelos títulos evocativos) se funde na matéria sonora. Por outro lado,

¹ “Les partisans de l'étiquette ‘impressionniste’ accolée aux noms de Debussy, de Ravel et d'autres compositeurs, ont bientôt été renforcés par la tendance générale à élargir le sens du mot (...) et à appliquer le terme à tous les domaines de l'art.” (JAROCINSKI, 1971, p. 5, tradução do autor).

² “Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarras des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités esotériques avec des Idées primordiales. (...)” (MORÉAS, 1886, p. 150, tradução do autor)

“Le Rythme: l'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolu en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes.” (MORÉAS, 1886, p. 150, tradução do autor).

a flutuação métrica ou a "desordem habilmente ordenada" encontra-se longamente representada na obra musical de ambos. A este propósito, veja-se o início de "Prélude à l'après-midi d'un faune" de Debussy ou o início da Suite Goivos (Figura 9). Tal música, como define Jarocinski referindo-se ao Prelúdio de Debussy:

Ela ignora as longas introduções, os finais amplos que eram a alegria da retórica romântica. A sua música não começa nem termina. [...] emerge do silêncio, impõe-se sem preliminares, in medias res [a meio da história], então, interrompendo seu percurso, continua a tecer sua trama no nosso sonho. (JAROCINSKI, 1971, p. 74, tradução do autor)³

Existem diversos recursos técnico-musicais próprios dos músicos simbolistas e estes serão apresentados e contextualizados na secção de análise da Suite Goivos. Não posso, no entanto, deixar de manifestar a minha concordância com autores (PALMER, 2007, p. 48 / CÂMARA, 2017, p. 7) que ilustram a necessidade de não recair em simplismos de nomenclatura. Assim, importa relembrar que não se trata de uma substituição de um termo aplicado à pintura por um termo aplicado à literatura. Tais termos não são antónimos nem sinónimos entre si, pois existe uma relação entre os dois, onde os aspetos técnicos e teóricos terão menor relevância que a qualidade emocional peculiar a tantos poetas, pintores e músicos de finais de século XIX e inícios de século XX. Para concluir esta breve descrição do simbolismo, palavras do grande escritor simbolista Stéphane Mallarmé:

Nomear um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é a de o adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, eis o sonho. É o uso perfeito deste mistério que constitui o símbolo: evocar passo a passo um objeto para mostrar um estado de espírito, ou, inversamente, escolher um objeto e dele libertar um estado de alma, através de uma série de descodificações. (HURET, 1891, p. 60, tradução do autor)⁴

3. Paris, 1924: o encontro de Lacerda e Segovia

O regresso de Francisco de Lacerda a Paris no ano de 1924 coincide com os primeiros concertos

³ "Elle ignore ces longues introductions, ces amples finals qui faisaient la joie de la rhétorique romantique. Sa musique ne commence ni ne finit. [...] Elle émerge du silence, s'impose sans préliminaires, in medias res, puis, interrompant son cours, continue de filer sa trame dans notre rêve." (JAROCINSKI, 1971, p. 74, tradução do autor)

⁴ "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements." (HURET, 1891, p. 60, tradução do autor)

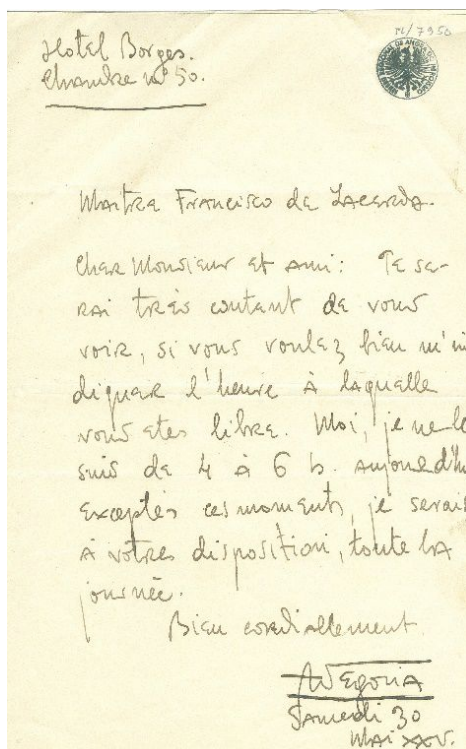
do violonista Andrés Segovia na cidade-luz. Até esta data, a carreira de Segovia tinha estado circunscrita a Espanha e à América Latina (JONES, 1998, p. 24). Segovia partiu para Paris em Março de 1924 onde enceta os primeiros contactos com a aristocracia francesa (Condessa de Boisrouvray) bem como os primeiros contactos com compositores (como Roussell e Tansman) e críticos (Prunière, Pincherle) que se encontravam nesta cidade. Segovia apresentar-se-á a solo, ainda durante o mês de Março de 1924, num concerto no Théâtre Vieux Colombier e que conta com a participação de outros músicos intervenientes. O sucesso alcançado estimula a organização de um concerto a 7 de abril de 1924, concerto que terá lugar na Sala do Conservatório e que verá Segovia como protagonista único (POVEDA, 2009, p. 187). Este concerto foi um marco na carreira do violonista espanhol, pois entre o público encontraríamos personalidades como Emma Debussy, Manuel de Falla, Miguel de Unamuno, Joaquín Nin, Albert Roussell, Roger Duccase, Marie Louise de Heredia (que escreveria, sob o pseudónimo Gérard d'Houville, uma crítica altamente laudatória ao concerto) e toda uma classe de músicos e críticos das altas esferas musicais e sociais parisienses que se rende ao talento de Segovia (POVEDA, 2009, p. 187). Segovia realizará ainda um concerto público no dia 7 de Maio para a Société Musicale Independente, concerto novamente partilhado com outros músicos (JONES, 1998, p. 26) e existem registos de concertos privados como os que tiveram lugar no estúdio de Maxa Nordau ou na residência de Marie Louise de Heredia (POVEDA, 2009, 191). Após o sucesso parisiense, a carreira de Segovia ganha um novo fôlego, novas direções, novas bases de apoio lançam-se novos alicerces para uma revitalização do repertório e Segovia deixa Paris em direção à Alemanha onde se irá apresentar durante os meses de maio e junho.

Apesar de não existir um registo do encontro de Andrés Segovia com Francisco de Lacerda, podemos supor que tal encontro terá ocorrido durante esta primeira visita de Segovia a Paris. Afinal, Francisco de Lacerda retornou a Paris no mesmo ano e dirigiu, no dia 15 de Maio de 1924 (data próxima aos concertos de Segovia na mesma cidade), a Paixão Segundo S. João de Johann Sebastian Bach. Esta é uma obra de dimensão assinalável e que necessita de grande logística temporal para a realização de ensaios, requisitando assim Lacerda com bastante anterioridade à data do concerto. Adicionalmente, Lacerda era igualmente amigo próximo de Manuel de Falla, de Emma Debussy (CÂMARA, 2017, p.152) e de outros músicos presentes nos recitais de Segovia.

O contacto inicial certamente estimulou a composição da Suite Goivos e manteve-se ao longo dos anos seguintes. No Museu de Angra do Heroísmo (Açores) é possível consultar alguma da

correspondência trocada entre Andrés Segovia e Francisco de Lacerda.

FIGURA 1 – Carta de Andrés Segovia dirigida a Francisco de Lacerda, 30-V-1925. MAHFL7950



Fonte: Museu de Angra do Heroísmo⁵

Hotel Borges
Quarto nº 50

Mestre Francisco de Lacerda:

Caro senhor e amigo: Eu ficaria muito contente de vos ver, se me quiser indicar a hora a que estará livre. Eu não o estarei [livre] entre as 4 e as 6h. Hoje, com exceção destes momentos, estarei à sua disposição, durante todo o dia.

Cordialmente,

A Segovia
Sábado 30
Maio de 1925
(Tradução do autor)⁶

⁵ Museu de Angra do Heroísmo. Espólio de Francisco de Lacerda. Disponível em: <<http://www.culturacores.azores.gov.pt/lacerda/Espolio.aspx>>. Acesso e: 7 de Agosto de 2020

⁶ Maitre Francisco de Lacerda. / Cher monsieur et ami : Je serais très content de vous voir, si vous voulez bien m'indiquer l'heure à laquelle vous etes [sic] libre. Moi je ne le suis de 4 à 6 h. Aujourd'hui exceptés ces moments, je serais à votre disposition, toute la journée. / Bien cordialement [sic], / A Segovia / Samedi 30 / Mai XXV

Um outro postal que é possível consultar eletronicamente no espólio de Francisco de Lacerda data, segundo a nossa suposição, de 1928 ou, numa hipótese mais remota, de 1934 (ano de falecimento de Lacerda). Neste postal, endereçado para a morada lisboeta de Lacerda, Segovia menciona o seu regresso da América do Sul e solicita autorização de Lacerda para o envio da música revista para completar a suite. A data foi calculada em função das primeiras viagens de Segovia à América do Sul: 1920, 1921, 1928, 1934, 1937, 1940. As datas de 1920 e 1921 são anteriores ao encontro com Lacerda e as datas de 1937 e 1940 posteriores à morte do compositor português. O postal pertence ao navio alemão Cap Arcona que fazia a ligação entre Hamburgo, Rio de Janeiro e Buenos Aires em apenas 15 dias. Este imponente navio acabou por ter um final não condizente com o seu luxuoso propósito, pois, como relata Gilbert, após ser requisitado pelo exército nazi em 1940, o Cap Arcona foi afundado pelo exército aliado em 1945 (GILBERT, 2009, p. 880).

FIGURA 2 – Postal dirigido a Francisco de Lacerda por Andrés Segovia. MAHFL7244



Fonte: Museu de Angra do Heroísmo⁷

⁷ Museu de Angra do Heroísmo. Espólio de Francisco de Lacerda. Disponível em: <<http://www.culturacores.azores.gov.pt/lacerda/Espolio.aspx>>. Acesso e: 7 de Agosto de 2020

Caro Amigo: Eis-me de regresso da América do Sul. Deixo-vos esta carta em Lisboa. Digame se vos posso enviar a vossa música (de acordo com o que me tinha pedido) para completar a Suite. Envie-me a sua resposta para Genebra, Route de Florissant, 15.

Cordialmente,
A. Segovia
(Tradução do autor)⁸

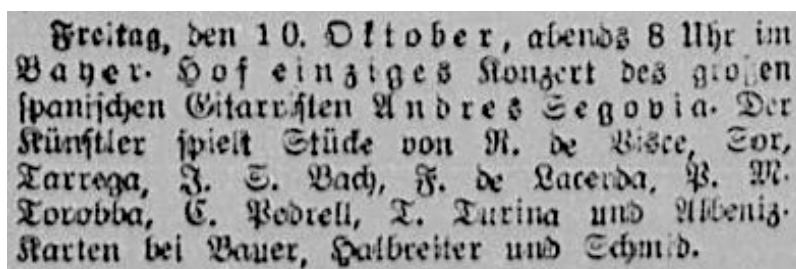
Este postal será novamente discutido na secção final deste trabalho.

4. Estreia e apresentações de *Serenata à una Muerta*

Regressando a 1924, o encontro parisiense de Lacerda e Segovia dará frutos musicais ainda durante o decorrer deste mesmo ano. É possível constatar que Lacerda terá escrito uma obra (ou um andamento de uma futura obra) em escassos meses e que Segovia, certamente agradado, a incluiu nos seus programas. A obra, dedicada ao mestre espanhol irá integrar os programas dos concertos que o músico interpretará entre outubro de 1924 e março de 1925. A primeira referência da execução da *Serenata* em concerto data de 3 de outubro de 24 e teve lugar na Rittersaal em Graz, Áustria (WADE e GARNO, 1997, p. 51). O título da obra é apresentado como "*Serenade [sic] a une morte*", sendo a língua francesa uma opção que evidencia as influências e preferências do compositor e do intérprete. Neste concerto, Segovia estreou igualmente a obra de Carlos Pedrell "*Guitarreo*" (erroneamente apresentada como "*Guitarra*") e o restante programa incluiu obras de Visée, Sor, Llobet, Tárrega, Turina, Moreno Torroba, Granados e Albéniz. O mesmo programa será apresentado no dia 8 de outubro na Musikvereinsaal em Innsbruck, Áustria. O primeiro anúncio da tournée alemã é publicado a 9 de outubro de 1924 no *Allgemeine Zeitung* e é referente ao concerto que Segovia realizaria no dia seguinte na cidade de Munique.

⁸ Cher Ami: / Me voici de retour de l'Amérique du Sud. Je vous laisse cette carte a [sic] Lisboa. Dites moi [sic] si je peux vous envoyer ici votre musique (d'accord avec ce que vous m'avez demandé) pour compléter la suite. Repondez moi a [sic] Genève, Route de Florissant, 15. / Cordialement a vous, / A. Segovia

FIGURA 3 – Anúncio e programa do concerto de 10 de outubro de 1924



Fonte: Allgemeine Zeitung⁹

No anúncio, é possível ler:

Sexta-feira, 10 de outubro, às 20 horas no Bayer. Hof, concerto único do grande guitarrista espanhol Andres [sic] Segovia. O artista toca obras de R. de Visee [sic], Sor, Tarrega [sic], J. S. Bach, F. de Lacerda, P. M. Torobba [sic], C. Pedrell, T. Turina [sic] e Albeniz [sic]. Compra de ingressos com Bauer, Halbreiter e Schmid.¹⁰

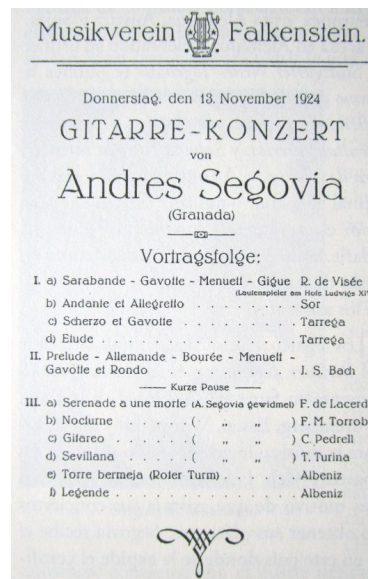
O concerto tem então lugar no Bayerischer Hof, um famoso hotel de Munique que possuía um teatro com capacidade para 570 pessoas. A grande alteração no programa consiste na inclusão de obras de Bach no lugar das obras de Llobet. Podemos supor que essa alteração ao programa foi motivada pelo concerto ter lugar no país natal de Johann Sebastian Bach e tal gesto ser igualmente uma prova para qualquer intérprete.

A 12 de novembro Segovia apresentou-se e interpretou a “Serenade à une morte” na Schützenhaus de Markneukirchen. O exato programa deste recital foi repetido posteriormente no concerto de 13 de Novembro de 1924, evento que teve lugar no Musikverein de Falkenstein. O programa é reproduzido abaixo:

⁹ Allgemeine Zeitung de 09/10/1924. Disponível em <<https://digipress.digitale-sammlungen.de/>> Acesso e: 9 de Agosto de 2020

¹⁰ Tradução do autor.

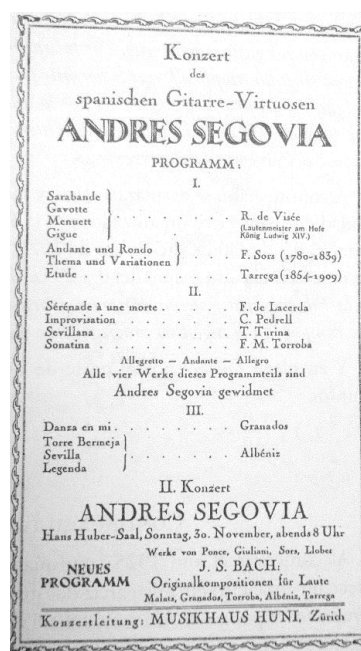
FIGURA 4 – Programa de 13 de novembro de 1924



Fonte: POVEDA (2009, p. 196)

Após este recital em Falkenstein, Segovia viaja para a Suíça e, a 19 de novembro, fará um concerto na Kaufleuten Grosser Saal de Zurique. O último concerto deste périplo germânico decorrerá, na Hans Huber-Saal de Zurique, a 30 de Novembro de 1924. O programa encontra-se abaixo:

FIGURA 5 – Programa de 30 de novembro de 1924



Fonte: POVEDA (2009, p. 197)

Em dezembro de 24, Segovia regressará a Espanha, onde fará 9 concertos e uma breve, mas notável, visita a Paris onde tocará na Salle Gaveau. Nestes recitais não foi apresentada a Serenata de Lacerda.

A 29 e 30 de Dezembro de 1924, Segovia realiza dois concertos no Teatro Odeón de Vigo e podemos encontrar a Serenata incluída no programa do segundo concerto. Os programas de ambos os concertos foram os seguintes:

FIGURA 6 – Programas de 29 e 30 de Dezembro de 1924 em Vigo

SOCIEDAD FILARMÓNICA

CONCIERTOS SEGOVIA

He aquí los programas que dará a conocer el eminente guitarrista Andrés Segovia en los dos conciertos que se celebrarán en el teatro "Odeón" el lunes y martes próximos, a las siete en punto de la noche:

PRIMER CONCIERTO

I

Andante y Rondó, Sors (1878-1480).
Sonatina, Giuliani (1780).
Serenata y canción popular, M. Ponce. (Dedicada a A. Segovia).
Estudio, Tárrega.

II

Preludio, Allemande, Sarabande, Bourree, Minuetto y Gavotte, Bach. (Se tocará sin interrupción).

III

Sevillana (Dedicada a Segovia), Turina.
Homenaje a Debussy, M. de Falla.
Sonatina (Dedicada a Segovia), Torroba.
Torre Berméja, Albéniz.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Sarabande, Gavotte, Gigue, R. de Visée. (Luthista de la Corte Luis XIV).

(Sin interrupción).

Tema variado, Sor.
Sonatina, Carrulli (1800).
Estudio, Tárrega.

II

Preludio, Siciliana, Bourree, Bach.

(Sin interrupción).

Minuetto, Mozart.
Canzonetta, Mendelssohn.

III

Serenade (Dedicada a A. Segovia), F. de Lacerda.
Fandangullo, Nocturno, Torroba.
Sevillana, Leyenda, Albéniz.

El señor Segovia ruega al público el más absoluto silencio durante la ejecución de las obras.

Es indispensable la presentación del recibo del mes corriente, a la entrada.

Fonte: El Pueblo Gallego (28/12/1924, p.6)

Após este concerto em Vigo, Segovia realizou cerca de quinze concertos durante os meses de Janeiro e Fevereiro de 1925, mas não interpretou a obra de Lacerda¹¹. Os últimos recitais com esta peça datam de 12 de Março do mesmo ano (no Teatro Cervantes, Granada), 18 de Março (em Jerez de la Frontera) e, finalmente, a última aparição da Serenata nos concertos de Segovia data de 19 de Março (no Gran Teatro, Cádiz). De notar que durante os concertos em Espanha a obra é simplesmente apresentada como "Serenade" em lugar do nome completo "Serenade a une morte" tal

¹¹ GIMENO, Julio. *Los conciertos de Andrés Segovia*. Forum Guitarra.Artepulsado: 2013. Disponível em: <<http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?21031-Los-conciertos-de-Andr%E9s-Segovia>>. Acesso e: 7 ago. 2020

como apresentado anteriormente nos concertos que tiveram lugar na Áustria, Alemanha e Suíça.

FIGURA 7 – Programa do concerto de 12 de Março de 1925

Asociación de Cultura Musical

He aquí el programa del concierto a cargo de Andrés Segovia, que tendrá lugar el jueves en el teatro Cervantes:

Zarabanda	R. de Visée
Gavota	Lu lista de
Minuetto	la Corte de
Giga	Luis XIV

(Estas obras se ejecutan sin interrupción)

Tema variado	Sor
Estudio	Tárrega.

II

Preludio	Bach
Bourrée	Bach
Minuetto	Haydn
Pequeño vals	Grieg
Estudio	Wieniawsky

(Se ejecutan sin interrupción)

III

Serenade (a Segovia)	F. de Lacerda
Pandanguillo	M. Torroba
Nocturno	M. Torroba
Sevilla	Albéniz
Leyenda	Albéniz

Fonte: El Defensor de Granada (11/3/1925, p.1)

Apesar de esta data ser a última data onde Segovia interpreta a Serenata, podemos observar pela data da carta na Figura 1 (30 de Maio de 1925) que ambos mantiveram o contacto e e que o seu encontro ocorreu durante a estadia e concertos de Segovia em Paris (6, 13 e 27 de Maio de 1925).

5. O lugar de Lacerda na vaga composicional demandada por Segovia

Apesar de as primeiras obras escritas para violão por compositores não-violonistas terem sido escritas antes da monumental campanha de Segovia de estímulo e promoção deste instrumento, é inegável o contributo que o músico espanhol deu na criação de um novo repertório. Assim, veja-se a

lista de obras¹² que lhe foram dedicadas nos anos próximos da criação da Serenata de Francisco de Lacerda, sendo que 1919 é o ano da primeira obra dedicada a Segovia:

1919

Federico Moreno Torroba – *Danza* (posteriormente o III andamento da Suite Castellana)

Jaume Pahissa – *Cançò en el Mar*

1920

Oscar Esplá – *Tempo de Sonata*

1921

José Maria Franco – *Romanza*

Adolfo Salazar - *Romancillo*

1922

Gaspar Cassadó – *Catalanesca*

Ernesto Halffter – *Tres piezas infantiles* (posteriormente denominada como *Peacock-Pie*)

1923

Carlos Chavéz – *Three little pieces*

Federico Moreno Torroba – *Sonatina*

Federico Moreno Torroba – *Aire Castellano*

Manuel M. Ponce – *Sonata I*

Pedro Sanjuan – *Una Leyenda*

Joaquin Turina – *Sevillana op.29*

1924

Vicente Arregui – *Canción Lejana*

Joaquin Cassadó – *Allegretto Appassionatto* [sic]

Francisco de Lacerda – *Suite Goivos*

Eduardo Lopéz Chavarri - *Sonatina*

Georges Migot – *Hommage à Claude Debussy*

Federico Moreno Torroba – *Nocturno*

Manuel Maria Ponce - *Tres canciones populares mexicanas*

Carlos Pedrell – *Guitarreo*

Carlos Pedrell – *Danza Argentina*

Carlos Pedrell – *Oración por las novias tristes*

Albert Roussel – *Segovia op. 29*

¹² A lista foi elaborada com base nos trabalhos de Poveda (2009), Attademo (2008) e Gilardino (The Andrés Segovia Archive).

Alexandre Tansman – *Mazurka*

Joaquin Turina – *Fandanguillo op.36*

1925

Vicente Arregui – *Très Piezas Liricas para Guitarra*

Vicente Arregui – *Tonada de Ronda León*

Alfonso Broqua – *Millongueos (Evocaciones Criollas)*

Jose António de Donostia – *Errimina / Nostalgia / Zortziko*

Manuel Maria Ponce – *Preludio*

Raymond Petit - *Suite*

Maria Rodrigo – *Coplas de España*

Adolfo Salazar – *Suite*

Gustave Samazeuilh – *Serenata*

Duas conclusões sobressaem com a análise da lista (que não pretende ser final): em primeiro lugar é notória a ausência de uma grande parte das obras listadas no repertório de concerto dos nossos dias. Ainda que o nível musical entre elas seja bastante díspar (como seria de esperar), é raro ouvirmos em concertos obras com a profundidade de uma *Hommage à Claude Debussy* de Georges Migot, *Tempo de Sonata* de Oscar Esplá ou ainda uma *Fantaisie* de Pierre de Breville (de 1926). Por outro lado, é igualmente patente o aproximar realizado por diversos compositores (p.e. Samazeuilh, Roussel e mesmo Lacerda) a uma estética hispânica tão cara a Segovia. De destacar igualmente a presença de Lacerda nesta primeira vaga de compositores não-violonistas que dedicaram obras a Andrés Segovia.

Já muito foi escrito sobre as preferências estéticas de Segovia, músico com uma inclinação neorromântica e neoclássica, bem como uma forte ligação à tradição sonora ibérica de finais do séc. XIX (leia-se SUARÉZ-PAJARES in RIOJA, 1997 / GILARDINO, 2008). Apesar de existir uma tendência para assumirmos que o guitarrista espanhol rejeitaria liminarmente obras oferecidas seguidoras de padrões estéticos condicentes com a modernidade de então, Gilardino refere:

Não se deve cair no erro de pensar que as decisões de Segovia sobre as novas obras foram tomadas de ânimo leve e de modo indolor. Temos provas documentais dos seus esforços para se ambientar a um determinado trabalho que posteriormente teria de ser, com desagrado, abandonado. O manuscrito da Briviesca de Henri Collet está impregnado de marcas das infrutuosas tentativas de Segovia em torná-lo interpretável; o primeiro fragmento da monumental Suite de Raymond Moulaert está cuidadosamente digitado, e isso prova que o violonista fez todos os possíveis para conseguir tocá-lo, mas não conseguiu obter um resultado credível perante os seus os olhos; já com a apreciadíssima Sonatina de Cyril Scott, Segovia foi além das suas dúvidas e apresentou o primeiro andamento (com um título fantasioso, *Rêverie*) em Londres e em Buenos Aires, mas o desalentador julgamento

dos críticos confirmou o que o próprio Segovia já sabia, isto é, que seria impossível convencer os ouvintes daquilo que ele mesmo não se conseguia convencer.¹³ (GILARDINO, 2008, p. 62).

Gilardino, no entanto, esclarece em seguida que "Não podemos no entanto, deixar de observar como, perante certas páginas de música, faltou justamente a Segovia a vontade de colaboração que tinha oferecido aos compositores"¹⁴ (GILARDINO, 2008, p. 63, tradução do autor).

No que diz respeito a tentativa de emular o carácter hispânico é importante mencionar Emilio Pujol que, no seu artigo de 1927, refere:

Muitas vezes acreditamos que ele (o violão) é incapaz de evocar outra música que não a espanhola ... (...) Os compositores modernos cuja nacionalidade não seja espanhola dificilmente querem escrever para violão sem se acreditarem obrigados a fazer música espanhola. Estranho poder de hipnose que cria obras muitas vezes de grande valor, mas necessariamente desenraizadas, de um hispanismo que apenas pode ser externo. Isto muitas vezes leva a lamentar que os compositores subestimem os meios expressivos do violão... O que não dará o espírito da música francesa quando for devidamente adaptado a este instrumento!¹⁵ (PUJOL in LAVIGNAC, 1927, p. 2019, tradução do autor)

Não podemos deixar de notar que o renascimento do violão espanhol nos anos 20 foi um movimento protagonizado por espanhóis (CHRISTOFORIDIS, 2011, p.6), sendo possível elencar e destacar Llobet, Sainz de la Maza, Fortea, Pujol e claro Segovia. A influência destes músicos foi preponderante para a definição de um carácter idiomático e musical violonístico que ainda é possível sentir atualmente. Pujol revela que essa influência condiciona a liberdade criadora de compositores

¹³ No se debe caer en el error de pensar que las decisiones de Segovia respecto a las nuevas músicas fueran tomadas a la ligera y de manera indolora. Tenemos pruebas documentales de sus intentos de aclimatarse a un determinado trabajo, después abandonado con cierto abatimiento. El manuscrito de Briviesca de Henri Collet está cubierto de huellas de las infructuosas tentativas de Segovia de hacerlo interpretable; el primer fragmento de la monumental Suite de Raymond Moulaert está cuidadosamente digitado, y eso prueba que el guitarrista hizo todo lo posible para conseguir tocarlo, pero no logró dar un resultado creíble ante sus propios ojos; en cuanto a la apreciadísima Sonatina de Cyril Scott, Segovia fue más allá de sus dudas y presentó el primer tiempo (con un título de fantasía, *Rêverie*) en Londres y en Buenos Aires, pero el desalentador juicio de los críticos confirmó lo que él ya sabía, esto es, que le sería imposible convencer a los oyentes de lo que él mismo no conseguía convencerse. (GILARDINO, 2008, p. 62).

¹⁴ No podemos sin embargo dejar de observar cómo, frente a ciertas páginas de música, a Segovia le faltó justo la voluntad de colaboración que había ofrecido a los compositores (...)" (GILARDINO, 2008, p. 63, tradução do autor).

¹⁵ "On la croit souvent incapable d'évoquer des musiques autres que celles d'Espagne... (...)

Les compositeurs modernes dont la nationalité n'est pas espagnole ne veulent presque jamais écrire pour la guitare sans se croire obligés de faire de la musique espagnole. Étrange pouvoir d'hypnose qui crée des œuvres souvent d'une grande valeur, mais forcément déracinées, d'un hispanisme qui ne peut être qu'extérieur. Cela porte souvent à regretter que les compositeurs sous-estiment les moyens expressifs de la guitare... Que ne donnerai l'esprit de la musique française dûment adapté à cet instrument!" (PUJOL in LAVIGNAC, 1927, p. 2019, tradução do autor)

sem um vínculo natal com Espanha e, com algum pesar, refere que as capacidades expressivas do violão não são inteiramente aproveitadas em virtude desse condicionamento estilístico.

Ainda que se possa constatar um determinado grau de hispanização forjada em determinadas obras de compositores não-castelhanos, não podemos esquecer que o *goût de l'époque* acarinhava a cultura e música espanhola. Obras como *Ibéria* de Debussy, *Rapsodie Espagnole* de Ravel, *L'heure espagnole* do mesmo compositor, *Esquisse d'Espagne* de Samazeuilh, *Joyeuse Espagne* de Gabriel Allier, *España* de Émile Waldteufel ou a obra homônima de Chabrier são exemplos dessa receptividade e popularidade da música hispânica que, mesmo não tendo sido as responsáveis pelo sucesso de Segovia em Paris (a isso se deve o talento e a personalidade do músico espanhol), certamente não lesaram o acolhimento por este recebido.

No mesmo trabalho, Pujol refere algumas das obras recentemente dedicadas a Segovia e sucintamente divide em três grupos o conjunto de compositores que escreveu novas peças para este músico. Um primeiro grupo de compositores hispânicos, um segundo grupo de compositores franceses (ou estrangeiros) que compõe no estilo espanhol e, finalmente, um terceiro grupo que escreve obras sem um vínculo com Espanha e que privilegia as suas raízes musicais:

Tal como LLOBET, (Segovia) tem uma influência decisiva sobre os melhores compositores modernos, recentemente motivados pela causa do violão. Os seus compatriotas TURINA, CHAVARRI, MORENO TORROBA, SALAZAR, ARREGUI e o hispano-argentino Carlos PEDRELL dedicaram-lhe obras. A esta contribuição hispânica, acrescentam-se tentativas, frequentemente bem-sucedida, de música com o caráter espanhol dos franceses ROUSSEL, SAMAZEUILH, COLLET, etc. Adicionalmente, obras de caráter não-regional foram escritas por PONCE, MIGOT, PETIT, TANSMANN e outros.¹⁶ (PUJOL in LAVIGNAC, 1927, p. 2016)

Como veremos de seguida, Lacerda, com a sua "Serenata a una Muerta", pertence ao segundo grupo de compositores enunciado por Pujol. No entanto, o segundo andamento da Suite Goivos revela outra afinidade musical.

¹⁶ "Ainsi que LLOBET, il possède un ascendant décisif sur les meilleurs compositeurs modernes, récemment acquis à la cause de la guitare. Ses compatriotes TURINA, CHAVARRI, MORENO TORROBA, SALAZAR, ARREGUI et l'Hispano-Argentin Carlos PEDRELL lui ont dédié des œuvres. A cet appoint hispanique s'ajoutent des essais, souvent réussis, de musique dans le caractère espagnol, des Français ROUSSEL, SAMAZEUILH, COLLET, etc. D'autres, œuvres de caractère non régional sont dues à PONCE, MIGOT, PETIT, TANSMANN et autres." (PUJOL in LAVIGNAC, 1927, p. 2016)

6. A Suite Goivos de Francisco de Lacerda

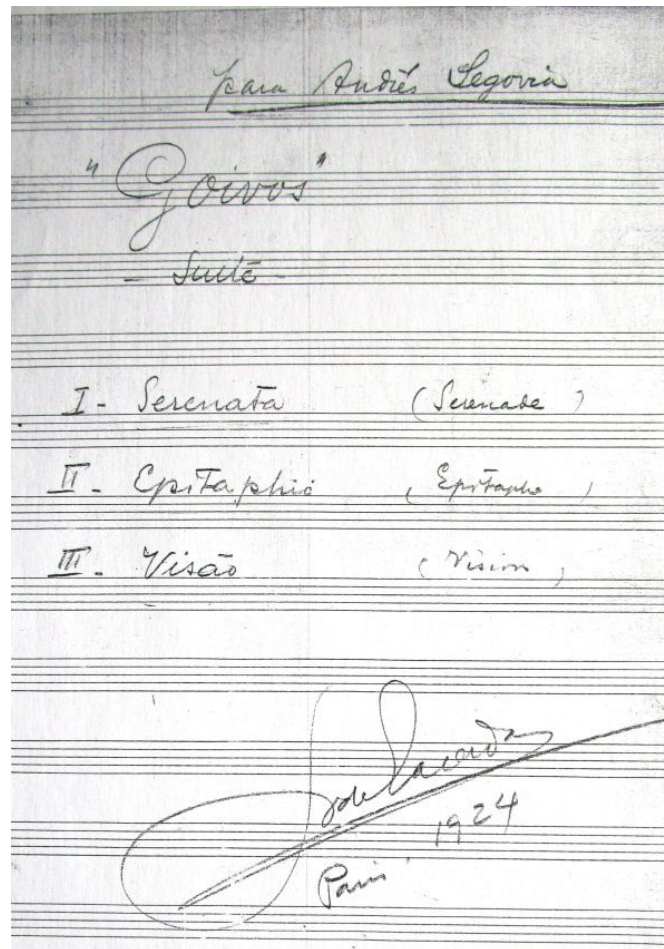
As fontes disponíveis desta obra são as seguintes:

- a) Manuscrito incompleto da Serenata por Francisco de Lacerda – Museu Angra do Heroísmo
- b) Manuscrito Serenata por Francisco de Lacerda – Museu de Angra do Heroísmo MAHFL4740 (inclui capa)
- c) Manuscrito Épitaphe por Francisco de Lacerda – Casa Museu Andrés Segovia
- d) Cópia Manuscrita da Serenata realizada por Filipe de Sousa – Fundação Jorge Álvares
- e) Cópia Manuscrita da Serenata realizada por Filipe de Sousa (outra edição) – Fundação Jorge Álvares

O manuscrito a) é o único escrito em pauta dupla e, dada a quantidade de elementos rasurados e corrigidos, trata-se provavelmente de um esboço primário da obra. A notação em pauta dupla (com clave de sol e clave de fá), o facto de estar escrito na oitava real (comparado com o manuscrito de violão) indica que foi composto ao piano, instrumento de eleição do compositor português. O seu conteúdo não se encontra tão amplamente desenvolvido (não inclui a introdução) e há uma maior concentração de ideias musicais e indicações não-musicais como “D’outre-tombe!” (de além-túmulo). O título e a dedicatória estão escritos em francês: “Sérénade à une morte” e “Pour A. Segovia”.

O manuscrito b) consiste na capa da obra, escrita e datada pelo compositor e no primeiro andamento da obra. A capa é apresentada seguidamente:

FIGURA 8 – Capa da Suite Goivos MAH4740



Fonte: Museu de Angra do Heroísmo

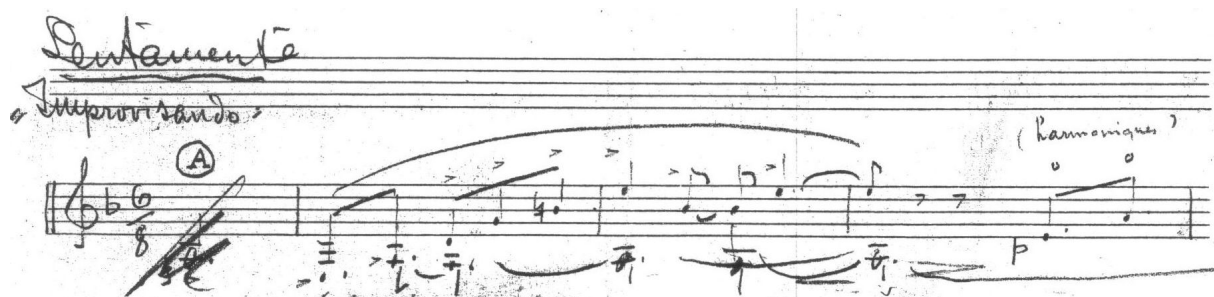
É possível ler:

Para Andrés Segovia
"Goivos"
Suite
I – Serenata (Serenade)
II – Epitaphio (Epitaphe)
III – Visão (Vision)
F. Lacerda
Paris, 1924

Como ilustrado anteriormente, podemos constatar que o único andamento apresentado por Segovia em concertos foi a Serenata (ou Serenade). Não há registo que o músico tenha interpretado nem o segundo andamento (Epitaphio) nem o terceiro (Visão). Consequentemente, a obra nunca surgiu com a denominação que o autor propôs (Suite "Goivos"), mas apenas com o nome do primeiro andamento.

A partitura da "Serenata" presente neste manuscrito já foi criada tendo em vista uma escrita violonística (pauta única e transposição de oitava) e, com raras exceções, é perfeitamente executável neste instrumento. Consiste unicamente no primeiro andamento e surge com o título em espanhol "Serenata à una Muerta". A obra tem 44 compassos e está dividida em: Introdução – Parte "A" (ré menor) – Parte "B" (ré maior) – Desenvolvimento "A" – Coda "B". Na introdução, Lacerda usa a afinação natural do violão, explora as cordas soltas em estilo de improvisação, reproduz em harmônicos o efeito exploratório para depois expandir o diálogo das cordas soltas introduzindo um discurso expressivo conducente à voz grave. A flutuação métrica como símbolo de abandono das delimitações rítmicas é um recurso do simbolismo musical e que, deste modo, traça um paralelo com a poesia.

FIGURA 9 – Cc. 1-3 de Serenata à una muerta



Fonte: Museu de Angra do Heroísmo

O final da introdução apresenta um elemento inovador na altura da composição: a mudança de scordatura dentro da própria obra e dentro do próprio andamento, movimento referenciado pela indicação "descendre le mi en ré". O intérprete deverá afinar a sexta corda de mi para ré, gesto poético que incrementa a noção e gravidade de fenecimento, mas é igualmente um gesto que, pela sua imprevisibilidade e irreverência, podemos associar à influência de Erik Satie com quem Lacerda contactou e privou. Pelo que foi possível analisar, é um dos primeiros exemplos (ou mesmo o primeiro) que este gesto de afinação em plena obra surge numa peça para violão de um compositor não-violonista.

FIGURA 10 - Cc. 8-9 de Serenata com a menção "descendre le mi en ré"



Fonte: Museu de Angra do Heroísmo

Adicionalmente, Lacerda cria e apresenta elementos de notação alfabética para descrição dos parâmetros tímbricos. O compositor, certamente impressionado pela paleta tímbrica de Andrés Segovia, define e identifica os timbres a usar na interpretação da obra. Assim, com essa preocupação em ilustrar as subtis riquezas do violão, cria uma breve bula relativa a estes procedimentos idiomáticos, bula essa reproduzida de seguida:

- Ⓐ - claro
- Ⓑ - surdo
- Ⓒ - metálico [sic]
- ↘ - gliss.

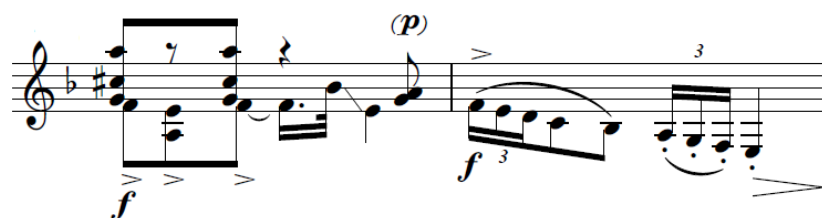
Ainda que não seja a terminologia empregue atualmente em todos os termos, não podemos deixar de considerar a modernidade que reveste a criação, por parte de um compositor não-violonista, de uma bula especialmente dedicada ao timbre. Assim, tendo em consideração os termos “claro”, “surdo” e “metálico” podemos associar, respetivamente, os termos “normal”, “sul tasto” e “metálico”, sendo que este último já é o termo empregue contemporaneamente. Cada um destes elementos tímbricos serve para caracterizar e fazer sobressair o espírito de cada uma das seções formais da peça (tal como analisada anteriormente). A seção “Improvizando” pede o som “claro”, Parte A – som “claro, Parte B – som “surdo”, Desenvolvimento A – som claro na maior parte da seção com exceção do momento em a ornamentação *quasi-gruppetto* da tercina característica pertencente ao tema, surge, ecoada, uma oitava acima da primeira apresentação. Os ecos subsequentes à primeira exposição da tercina surgem com a sequência: claro – surdo (eco) / surdo – claro (eco). A Coda B indica o som “surdo”. De notar que, no manuscrito primário, a indicação “d’*autre-tombe*” incide precisamente nesta seção da obra em que o modo menor que conduziu, lutuoso e com gravidade, a um momento de paz e aceitação, aportada pela transição para o modo maior.

O alto nível de seleção tímbrica de Lacerda é uma das ferramentas que herda da sua admiração por Claude Debussy. À semelhança deste compositor, Lacerda privilegia, como indica Martins, um frequente alterar no fluxo dos *tempi* (MARTINS, 2011, p. 65): a Serenata contém, ao longo dos seus breves 44 compassos, doze alterações de tempo. Outro procedimento tipicamente Debussyano e igualmente importante na estética simbolista é o uso de intervalos específicos. A este propósito, leia-se Bettencourt da Câmara:

Sem desconsideração da importância que para os músicos simbolistas assumiram os intervalos de quarta e quinta perfeitas, pode dizer que a segunda maior, a exploração acintosa do choque de segundas maiores, constitui uma das aquisições maiores da harmonia simbolista, ao que o gosto pelo choque harmónico de segunda e suas inversões (sétima maior e nona menor) seria reservado à mais declarada modernidade, por assim dizer, a de expressionismos (em parte) posteriores. Confirma-se, no caso de Francisco de Lacerda, que o choque de segundas maiores - naturalmente sem qualquer exigência do que nas categorias da harmonia tradicional se designava por preparação - é admitido sem reservas. (CÂMARA, 1993, p. 48)

A título exemplificativo, veja-se o seguinte excerto da obra:

FIGURA 11 – Serenata cc.14-15



Fonte: Suite Goivos (ed. Rodrigues, 2016)

No exemplo acima exposto e que corresponde à edição Urtext, podemos encontrar a conjunção do uso de segundas maiores bem como de acordes aumentados, neste caso com segunda agregada. Destaca-se ainda o alto grau de precisão quanto à dinâmica, articulação e independência vocal. O uso de segundas menores, como visto anteriormente, não é usado gratuitamente e é destinado a momentos de maior intensidade. O choque de meios-tons em seções consecutivas é sistemático no exemplo seguinte e repetido em três alturas diferentes, exprimindo desconforto e angústia.

FIGURA 12 – Serenata cc. 22-24



Fonte: Suite Goivos (ed. Rodrigues, 2016)

A escala de tons inteiros, outro elemento característico do simbolismo musical, é abordada no início (cc. 6 a 9) e no final da obra (Coda B). Exemplos de verticalismo harmônico, princípio representativo da harmonia simbolista, podem ser encontrados associados à escala hexatônica nos seguintes compassos:

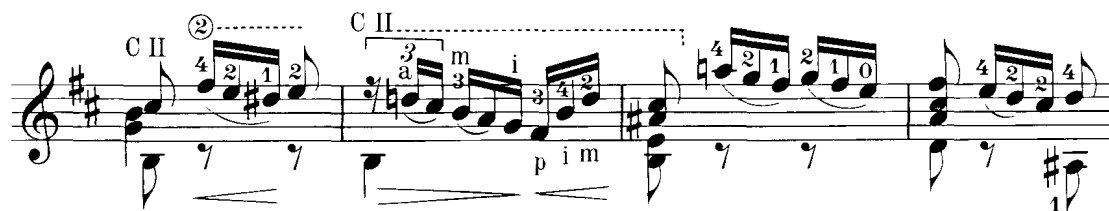
FIGURA 13 – Serenata cc. 16-18



Fonte: Suite Goivos (ed. Rodrigues, 2016)

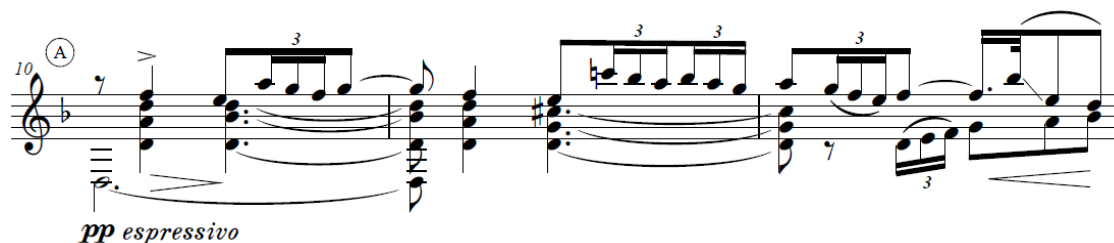
Para terminar esta breve descrição formal e de recursos empregues no primeiro andamento da Suite Goivos, gostaria de fazer um breve parêntesis de alguma informalidade: em 2016 durante uma visita e concertos no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de apresentar e discutir esta obra com Sérgio Abreu. Sérgio Abreu, ao ver a partitura que não conhecia e graças à sua prodigiosa memória, mencionou as semelhanças com o “Estudio sin luz” de Andrés Segovia, semelhanças que transcrevo seguidamente sem pretender discutir algum grau de intencionalidade, mas apenas notar a similitude:

FIGURA 14 – Estudio sin Luz de Andrés Segovia cc. 62 – 65



Fonte: Schott

FIGURA 15 – Serenata de F. de Lacerda cc. 10-12



Fonte: Suite Goivos (ed. Rodrigues, 2016)

O manuscrito c) encontra-se na Casa Museu Andrés Segovia, em Linares, Espanha. Corresponde ao segundo andamento da Suite “Goivos” e intitula-se “Epitaphio” ou, na versão gaulesa, “Epitaphe” [sic].

Este andamento, uma miniatura de apenas 24 compassos, é a transcrição de uma obra para piano intitulada “*Le Ramier blessé*”. Esta breve obra (21 compassos na sua versão original) foi certamente acarinhada por Lacerda, pois foi igualmente empregue na obra orquestral “Pantomima”. A versão original pertence a um conjunto de peças denominado “*Trente-six histoires pour amuser les enfants d’un artiste*”, obra que representa, em Portugal, o início da genealogia de música para ou sobre crianças (ROCHA, 2005, p. 370). A primeira edição (para piano) data de 1922 e foi publicada no nº3 da Revista Contemporânea (Julho de 1922).

FIGURA 16 – “Le Ramier blessé” (piano)- cc. 1 – 5



Fonte: Revista Contemporânea (1922, p. 139)

A versão para violão é, com exceção de uma introdução que se alonga por mais 3 compassos que a versão original, uma transcrição literal da obra para piano. Na versão para seis cordas subsistem, talvez de um modo mais transparente do que no primeiro andamento, diversas inspirações e múltiplos artifícios simbolistas: uma notória preferência por sonoridades de menor intensidade (*piano* e *pianíssimo*), o usufruto da sonoridade até à sua extinção, o recurso à escala de tons inteiros e a acordes aumentados, a duplicação à oitava da melodia principal e, novamente, o verticalismo harmónico. Sobre este último aspeto, a terceira menor que caracteriza a linha melódica contrasta com a terceira maior que, em bloco, desce cromaticamente desde o início até ao final da peça. Segundo Bettencourt da Câmara, a ambivalência harmónica, característica de uma escrita precursora da modernidade, encontra-se ao longo de “*Le Ramier blessé*” onde, apenas nos compassos finais, é possível assegurar a tonalidade da obra (CÂMARA, 1996, p.56).

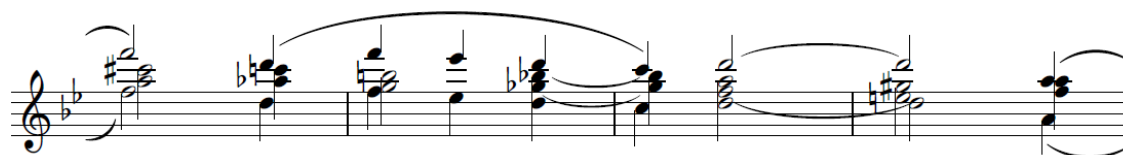
Sobre a preferência de Lacerda pelas obras de menor dimensão, leia-se Martins:

Francisco de Lacerda, que comungaria com o ideário musical francês, não só evita a não permanência à duração prolongada, mas mantém-se fiel à extrema concisão, e nesse princípio voltado à síntese, expõe uma requintada qualidade, da qual seria um apologista, como observa: “(...) e, mais vez fica demonstrado que, em Arte, é a qualidade e não a quantidade o que afirma o supremo valor que conduz à posteridade”, quando, ao escrever ao amigo Henry Duparc, na realidade, estabelece os seus próprios parâmetros. Haveria em Lacerda um autor econômico quanto à quantidade de obras, e mesmo ao número de compassos a cada peça destinado, tendo como consequência a presença quinta-essencial que possibilita à criação o dizer o necessário no *multum in minimo*. (MARTINS, 1992, p. 5)

A versão para violão demanda nova *scordatura* (5ª corda em sol e 6ª corda em ré) e, sendo uma transcrição literal da obra para piano, tem um enquadramento idiomático de maior complexidade que o primeiro andamento (obra escrita propositadamente para o violão). A condução de vozes

oitavas torna-se um gesto de difícil conciliação técnica e musical, sobretudo quando é necessário salvaguardar o movimento descendente do intervalo de terceira maior pertencente às vozes internas, tal como no exemplo seguinte:

FIGURA 17 – “Epitaphe” (violão) cc. 5-8



Fonte: Suite Goivos (ed. Rodrigues, 2016)

Até à presente data não foi possível encontrar o terceiro andamento “Visão” e várias são as dúvidas lançadas: Seria este o andamento a que Segovia se referia no postal anteriormente apresentado? Seria uma nova transcrição de uma peça para piano ou uma obra original? Ter-se-á perdido nos ataques ocorridos em Barcelona (onde Segovia tinha residência) durante a Guerra Civil Espanhola? De momento, não se pode evidentemente descartar a hipótese de, no futuro, o terceiro andamento surgir em algum acervo.

Em concerto, a Suite “Goivos” poderá ser interpretada como um díptico com a sua conclusão ou, como Segovia decidiu, tocar apenas o primeiro andamento, Serenata.

A Serenata foi a única obra composta por um compositor português a ser interpretada por Andrés Segovia, facto de inegável valor histórico. Contém elementos e gestos inovadores em termos universais e, adicionalmente, esta obra é uma das primeiras representantes do estilo simbolista, raro na literatura violonística.

Podemos, à presente data, assumir com alguma certeza que se trata da primeira obra para violão de um compositor português não-violonista.

Lacerda pertence à primeira maré de compositores que decidiram contribuir para o enriquecimento do repertório do violão, atendendo à chamada de Andrés Segovia.

Junta-se assim a Torroba, Turina, Pedrell, Roussel, Ponce, entre tantos compositores que ofereceram a um singelo instrumento, páginas de beleza imperecível. O facto de não ter sido um dos compositores bafejado pela publicação da obra graças à influência de Andrés Segovia na editora Schott, condenou a divulgação da Suite (ou mesmo unicamente da Serenata). Consequentemente,

Lacerda junta-se, por outro lado, a um talentoso (e malgrado) grupo de compositores como Esplá, Petit, Breville ou Migot (apenas para mencionar alguns) que, ao não cumprirem os desígnios estéticos do dedicatário, sofreram um injusto desconhecimento público.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi possível graças à colaboração de diversas pessoas e instituições. Assim, os nossos mais sinceros agradecimentos ao Museu de Angra do Heroísmo e ao seu director Dr. Jorge Paulus Bruno, à Fundação Jorge Álvares e Dr. Rui Soares Santos, a Gilson Antunes, Angelo Gilardino, Luigi Attademo, Ruben Bettencourt, Allan Clive Jones, Nuno Fernandes, José Lourenço, Humberto Amorim, Vera Varjota Rodrigues, João Bettencourt da Câmara e Daniel Gonçalves pelo prestimoso contributo.

REFERÊNCIAS

ATTADEMO, Luigi. El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo. *Roseta*, Madrid, número 1, p. 69-101, 2008.

CÂMARA, José Manuel Bettencourt da. A escala de tons na obra de Francisco de Lacerda. *Revista Música*, São Paulo, Brasil, v.4, nº1, p.38-67, 1996/maio.

CÂMARA, José Manuel Bettencourt da. Lacerda, Francisco Inácio da Silveira de Sousa Pereira Forjaz de. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, vol. 2*, p. 679-680. Lisboa: Temas e Debates, 2010.

CÂMARA, João Manuel Pereira Bettencourt da. *The piano music of Francisco de Lacerda and the influence of Claude Debussy*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10773/23515>>. Acesso e: 28 jul. 2020.

CHRISTOFORIDIS, Michael; SANCLEMENTE, Ruth Piquer. Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX. *Roseta*, Madrid, número 6, p. 6-19, 2011.

GILARDINO, Angelo. Andrés Segovia y el repertorio de la guitarra del siglo XX. *Roseta*, Madrid, número 1, p. 58-67, 2008.

GILBERT, Martin. *A Segunda Guerra Mundial*. Alfragide: D. Quixote, 2009.

GIMENO, Julio. *Los conciertos de Andrés Segovia*. Forum Guitarra.Artepulsado: 2013. Disponível em: <<http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?21031-Los-conciertos-de-Andr%E9s-Segovia>>. Acesso e: 7 ago. 2020.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Émile Colin, 1891. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49807k/f82.item>> Acesso em: 25 de out. 2020.

JAROCINSKI, Stefan. *Debussy: impressionnisme et symbolisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

JONES, Allan Clive. The Judgement of Paris (Part 1 Segovia, Pujol, Paris and La Revue Musicale), *Classical Guitar*, p. 24-30, 1998/Agosto.

LACERDA, Francisco de. *Suite Goivos*. Lisboa: AVA Editions, 2016. Partitura, 6 páginas. Violão.

LACERDA, Francisco de. Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste. *Contemporânea*, Lisboa, número 3, p. 137-144, 1922.

MARTINS, José Eduardo. Claude Debussy e Francisco de Lacerda: correspondências sonoras. *Impressões sobre a Música Portuguesa*. Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 59-80, 2011/outubro.

MARTINS, José Eduardo. Francisco de Lacerda e o açorianismo universal. *Quarto Crescente – Suplemento Cultural*. Angra do Heroísmo, A União, n° 277, 26/3, p.5-6. 1992.

MOREAS, Jean. Un Manifeste littéraire. *Le Figaro, Supplément littéraire du dimanche*, Paris, 38, p. 150, 9 set. 1886. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f1.item>> Acesso em: 25 de out. 2020.

PALMER, Peter. Lost Paradises: Music and the Aesthetics of Symbolism. *The Musical Times*, Londres, 148, 1899, 37-50, 2007.

POVEDA, Alberto Lopez. *Andrés Segovia: Vida Y Obra*. Jaén: Universidad de Jaén, 2009.

PUJOL, Emilio. *La Guitare. In:*

LAVIGNAC, Albert. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Deuxième partie). Paris: 1927. Disponível: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123724v>>. p. 1997-2035. Acesso e: 26 jul. 2020.

ROCHA, José Eduardo. *14 Anotações sobre Música Contemporânea Portuguesa*. In:

FREITAS BRANCO, João de. *História da Música portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005.

SEGOVIA, Andrés. *Estudio sin luz*. Mainz: Schott, 1954. Partitura, 2 páginas. Violão.

STINNES, Hugo (diretor). *Hochschulnachrichten*. Allgemeine Zeitung (09-10-1924), Augsburg: 1924. Disponível em: < https://api.digitale-sammlungen.de/iiif/presentation/v2/bsb00085861_00763_u001/canvas/p3/view>. Acesso e: 9 ago. 2020.

SUARÉZ-PAJARES, Javier, *Aquellos anos plateados*. In:

RIOJA, Eusebio. *La Guitarra en la Historia, Volumen VIII*. Córdoba: Ediciones de la Posada, 1997. p. 37-57.

VENANZI, Maria Beatrice. L'Après-midi d'un Faune de Mallarmé et le Prélude de Debussy : intersections du symbole entre poésie et partition. *Revue italienne d'études françaises*, 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/rief/1825>>. Acesso em: 24 out. 2020.

WADE, Graham; GARNON, Gerard. *A New Look at Segovia*, Volume one. Pacific: Mel Bay, 1997.

WEST, Shearer. *The visual arts in Germany 1890-1937: Utopia and Despair*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

SOBRE O AUTOR

Pedro Rodrigues estudou com José Mesquita Lopes e posteriormente com Alberto Ponce na École Normale de Musique de Paris onde recebeu o Diploma Superior de Concertista de Guitarra. Sob a orientação de Paulo Vaz de Carvalho concluiu em 2011 o Doutoramento na Universidade de Aveiro como bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Apresentou-se em salas como o Weill Hall do Carnegie Hall de Nova Iorque, a Salle Cortot, National Concert Hall de Taipei, Ateneo de Madrid. Presentemente é Investigador Integrado do INET-md e Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8998-5955>. E-mail: pedrojrodrigues@ua.pt