

# MÚSICA, EDUCAÇÃO E CULTURA SEGUNDO LOPES GRAÇA

Cristina Brito da Cruz  
ESML



## Resumo

O compositor Fernando Lopes Graça (1906-1994) foi um autor prolífico logo a partir dos anos 20, sobretudo como ensaísta. Sobre o ensino da música, transparecem inequívoca e convictamente na sua obra literária os seus ideais educativos, os objectivos e as estratégias para os concretizar. Este artigo incide na ligação entre (1) Lopes Graça e o ensino da música em Portugal, recolhe as suas ideias sobre (2) a contribuição para a educação musical do “folclorismo científico”, (3) da “canção popular portuguesa”, (4) da música tradicional e da prática coral e (5) dos compositores de “música portuguesa”, e sumariza o que escreveu sobre as ligações entre (6) música, educação e cultura, e sobre o (7) ensino da música em Portugal e os seus problemas.

## Abstract

The composer Fernando Lopes Graça (1906-1994) was a prolific author of essays, starting from the 1920s. In several essays concerning music teaching, he states his educational ideals, goals and strategies to achieve them. The present article focuses on (1) Lopes Graça and music teaching in Portugal, and sums up his ideas on (2) the contribution to musical education of the “*folclorismo científico*”, (3) of the “*canção popular portuguesa*”, (4) of traditional music and choir singing and his ideas on (5) composers of “*música portuguesa*”, on (6) relations between music, education and culture, and on (7) music education in Portugal and its problems.

## 1. Lopes Graça e o Ensino da Música em Portugal

O regime do Estado Novo impediu Fernando Lopes Graça (1906-1994) de leccionar em estabelecimentos de ensino durante décadas<sup>1</sup> mas o compositor marcou a sua geração e as seguintes através dos ensaios, críticas e outros textos publicados, divulgando a sua obra e a de músicos seus contemporâneos, como pianista e maestro, e participando na fundação da sociedade de concertos *Sonata* (1942). Contribuíram para a sua acção pedagógica as obras que compôs seguindo o ideal de criação de “música portuguesa”<sup>2</sup>. A divulgação da “canção popular portuguesa”, a que reconhecia “valor estético, pedagógico e patriótico”, foi feita através das transcrições e análises musicais que realizou e dos escritos que publicou sobre o assunto e, enquanto compositor, através das obras corais compostas e do que chamou “canções versões de concerto” para canto e piano. Nestas, conservando a melodia em “toda a sua pureza e identidade originárias”, optando na parte instrumental por “um tratamento em extensão e profundidade, digamos assim, de todas as sugestões que a canção portuguesa pode oferecer, sob o ponto de vista da expressão, do ritmo, da harmonia e mais características psicológicas e morfológicas” (Graça, 1989am p. 138). Também utilizou música tradicional em obras de maiores dimensões compondo música de câmara e sinfónica, recorrendo a características analíticas da “música regional”.

Que obras de Lopes Graça podem ser utilizadas na educação musical? Do ponto de vista pedagógico todas as composições podem ser utilizadas desde que sejam adequadas ao tipo de competências musicais que se queiram desenvolver nos alunos. Não há obras inacessíveis às faixas etárias mais baixas se a forma como forem trabalhadas permitir uma vivência musical e se forem úteis no processo de aprendizagem, fomentando o gosto pela música e enriquecendo musical e esteticamente os estudantes. A idade cronológica e a idade musical são realidades distintas pelo que tudo o que se possa sistematizar em termos do repertório, num texto deste tipo, sofre de excessiva generalização. São de referir as obras que Lopes Graça destinou às crianças e aos jovens como as *Canções populares infantis* para coro infantil (1949), *Canções e rondas infantis* para canto e piano (1953), *Cinco embalos* para piano (1955-73), *A Menina do mar* para recitante e grupo instrumental (1959) e na versão para orquestra de câmara, *As cançõezinhas da Tila* para vozes infantis e piano (1958-9), *Duas cantigas de embalar* para canto e piano (1959), o *Presente de Natal para as crianças*

---

1. Lopes Graça concluiu brilhantemente os Cursos Superiores de Piano e de Composição no Conservatório Nacional, onde estudou de 1924 a 1931, e candidatou-se a uma vaga de professor das disciplinas de Piano e de Solfejo dessa instituição. Foi o primeiro classificado nas provas do concurso, mas não chegou a tomar posse por motivos políticos, tendo sido preso e desterrado para Alpiarça durante alguns meses. Seria na Academia de Música de Coimbra e depois no Instituto de Música da mesma cidade que, de 1932 a 1936, exerce o professorado. Nesse ano é novamente detido e em 1937 é julgado e condenado. Parte para Paris ainda em 1937 regressando em 1939 depois da eclosão da II Guerra Mundial. A partir de 1941 leccionou as disciplinas de Piano, Harmonia e Contraponto na Academia de Amadores de Música, que chamava o seu “lar musical” por aí se ter realizado como artista e como pedagogo. Em 1954 a sua autorização para dar aulas em instituições de ensino foi cancelada. Faltavam 20 anos para a Revolução de Abril, que lhe permitiu, mais uma vez, voltar a leccionar na Academia.

2. Em 1943 escreveu: “Uma das razões por que não existe verdadeira música portuguesa reside em que não existe de facto uma linguagem musical portuguesa; e não existe tal linguagem porque não há continuidade orgânica, através do tempo, entre as manifestações da nossa cultura musical, sob o ponto de vista da criação - isto é, não há tradição.” (Graça 1989a:32)

para vozes e piano (1978) e as obras escritas com objectivos didácticos, como o *Álbum do jovem pianista* (1953-63) e a *Música de piano para crianças* (1968-76). Para além destas obras há que salientar o repertório coral composto. As “canções de luta”, como as *Canções heróicas*, cumpriram uma função educativa tanto para quem as cantou - como os membros do coro da Academia de Amadores de Música que dirigiu - como para o público, sendo cumprida tanto ao nível musical, como literário, dada a colaboração entre o músico e os autores dos textos, seus contemporâneos. A força da mensagem residia na ligação de melodias e textos, tornando inesquecíveis os imperativos verbais, como o *Acordai* ou o *Alerta*, ou frases como *Vozes ao alto, unidos como os dedos da mão*. Pela demonstração pública de total repúdio ao regime totalitário vigente durante quatro décadas, as *Heróicas* viriam, nos anos 50, a ser banidas das salas de concerto.

São bem conhecidos os condicionalismos de vária ordem em que, ao longo de dezenas de anos, o meu ser e a minha actividade de músico se processaram e me forçaram a achar-me sempre “de fora” da vida musical oficial portuguesa, a bem dizer como seu mero espectador, jamais (ou só acidentalmente) como parte interveniente nela (Graça, 1984, p. 173).

Apesar de se dizer “fora da música oficial portuguesa” Lopes Graça não foi durante o Estado Novo, nem depois da Revolução do 25 de Abril de 1974, um mero espectador da vida musical e cultural do país, intervindo sempre como lho ditavam a consciência e a ética profissional.

## 2. O “Folclorismo Científico” e a Educação Musical

As correntes “folcloristas nacionalistas” surgiram no início do século XX. “O «folclorismo científico» ou, como preferimos, a corrente científica do «folclorismo» em que Lopes Graça pode ser inserido, teve como pioneiros Béla Bartók e Zoltán Kodály” (Cruz 2001:9)<sup>3</sup>. Estes gravaram músicas tradicionais com fonógrafos, transcreveram em notação ocidental padrão, com alguns diacríticos, analisaram, classificaram e ordenaram-nas segundo o método iniciado pelo finlandês Ilmari Krohn, compilando-as nos cinco volumes do *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*.

A documentação deste repertório específico tinha outros objectivos, para além dos estritamente etnomusicológicos, como a sua utilização na educação musical ao nível do ensino genérico e artístico, na formação de uma escola nacional de compositores de música erudita e no desenvolvimento de estudos noutras áreas científicas, tal como a musicologia comparativa, ou outras como a linguística, a fonética e a filologia, ou ainda a história, a etnografia ou a antropologia (Cruz, 2001, p. 9).

3. Em 1905 Bartók e Kodály fizeram o primeiro trabalho de campo, em conjunto. As publicações de Kodály (1906) e Bartók (1979) referenciadas, são exemplificativas da orientação teórica seguida por Lopes Graça.

Com a mesma orientação teórica e documentando a música tradicional por meio de gravações destacam-se Vaughan Williams, Cecil Sharp e Maud Karpeles em Inglaterra e nos Estados Unidos, Felip Pedrell em Espanha, Percy Grainger na Austrália, Mário de Andrade no Brasil, e Artur Santos e Lopes Graça em Portugal. Eram pioneiros empenhados na “missão” de “salvar” a música tradicional considerada de valor (Travassos, 1997) por intermédio de gravações e posteriores transcrições e análises musicais.

(...) da mesma maneira que se preservam as relíquias literárias, plásticas e arquitectónicas do passado, não só pelo seu valor intrínseco, como por constituírem testemunhos de cultura e de civilização, também a canção popular como produto e documento da actividade estética, que de toda a evidência é, tem jus a ser recolhida, arquivada e estudada, e tanto mais quanto ela pode na realidade prestar incalculáveis benefícios de ordem educativa e artística.

A pessoa, entidade ou empresa que lançasse ombros à organização e publicação do nosso Cancioneiro Popular Geral empreenderia trabalho de magno alcance nacional. Os pedagogos conscientes e de boa vontade teriam aí material idóneo e são para empreenderem uma reforma da “mentalidade musical” da nossa gente, ameaçada de perversão do gosto e da sensibilidade pela avalanche de baixa música mercantilística, já importada, já confeccionada no país e, com essa reforma, a afirmação do sentido da terra e do espírito de comunidade pátria. Por seu turno, os nossos compositores poderiam dele, desse Cancioneiro, extrair o material, as sugestões ou premissas estilísticas necessárias e eficientes para a criação de uma música culta que, pela linguagem e pelo conteúdo (e sem com isso se cair no puro folclorismo nem se iludirem as exigências do ofício), afirmasse o seu autêntico carácter nacional, coisa que até agora só como ideal se tem posto, sem que os meios de o realizar (e não vai nestas palavras menosprezo das generosas tentativas e realizações de alguns artistas nossos de reconhecido valor) se tenham afirmado com a força de um credo, de uma doutrina ou de um método (Graça, 1991, p. 18).

Muitos textos escritos por Lopes Graça reforçam a importância da publicação de um cancioneiro e a utilização das “canções populares” para que os professores, através da sua utilização no ensino, desencadeassem uma mudança da “mentalidade musical” e para que os compositores escrevessem obras de “autêntico carácter nacional”. Este “Cancioneiro Popular Geral” não incluiria uma recolha generalizada da música do “povo”. Excluiria as manifestações urbanas, as “contrafações folclóricas” e a “música rural” de pouco “interesse estético e artístico”. Em 1953 Lopes Graça considerou de pouco valor a documentação sobre música tradicional portuguesa publicada no século XIX, referindo “as anteriores recolhas, como a de César das Neves, pobríssima e de todo incharacterística (não obstante as suas vastas dimensões) ou as de Pedro Fernandes Tomás, sem dúvida mais prestantes mas ainda longe de se alicerçarem em critérios esclarecidos e esclarecedores” (Graça, 1991, p. 16). As publicações que César das Neves realizou com Gualdino Campos e as de Fernandes Tomás “documentam o interesse destes estudiosos por um tipo de «música popular», que incluía formas rurais e urbanas não eruditas, em especial o fado” (Cruz, 2001, p. 7) a que

Lopes Graça votava um ódio de estimação.<sup>4</sup> “A avaliação feita por Lopes Graça reflecte assim a perspectiva a partir da qual não é toda a «música do povo», neste período frequentemente chamada «canção popular», que é tida como objecto de estudo por alguns dos «folcloristas» em Portugal nos anos 40 e 50, entre os quais se incluem Armando Leça, Lopes Graça, Artur Santos ou Vergílio Pereira” (*ibid.*).

Conviria certamente fazer a distinção entre canção popular e canção rústica (ou regional), e empregar de preferência esta segunda expressão quando se tratasse do verdadeiro folclore - o das populações rurais - reservando a primeira para os produtos espúrios da música urbana que, de certo modo, obtiveram divulgação mais ou menos duradoira (Graça, 1989b, 135).

A “canção popular” tinha de ser “pura, colectiva e colectivizadora, socialmente funcional” para ser considerada popular (Travassos, 1997, p. 172), tinha de ser cantada pelas populações rurais e, principalmente, tinha que ter “interesse artístico” e ser seleccionada. Daí a importância da formação dos investigadores que a estudavam.

(...) o folclorista, e, na ocorrência, o que se dedica à recolha e ao estudo da canção popular, deve ser na verdade um erudito, deve servir-se do método comparativo nas suas investigações e deve sobretudo ser um homem de discernimento e de sensibilidade artística desperta, para não incorrer na pecha (não raras vezes verificada entre nós) de prestar a sua atenção a espécies menos significativas da canção popular, com nítido detrimento das espécies mais valiosas. (...) o critério supremo que deve nortear toda a actividade do folclorista musical não pode deixar de ser um critério artístico, visto que de uma actividade de criação artística, embora *sui generis*, se trata (Graça, 1989b, p. 108).

A obra etnomusicológica de Lopes Graça caracteriza-se pela recolha de música tradicional, realizada pelo próprio em raras incursões de campo na Beira Baixa, em Trás-os-Montes e no Alentejo, e sobretudo pela selecção, transcrição e sistematização da documentação gravada por Michel Giacometti (Giacometti e Graça 1981) e da selecção de transcrições musicais publicadas por outros investigadores como Rodney Gallop, Kurt Schindler, Padre Firmino Martins, Gonçalo Sampaio, António Joyce, Vergílio Pereira, Pedro Fernandes Tomás, Francisco de Lacerda, Francisco Serrano, Margot Dias e Artur Santos, citados no seu livro *A Canção Popular Portuguesa*. Mesmo aplicando com apertados critérios selectivos de Lopes Graça, há um volume apreciável de documentação com valor científico e artístico que pode servir os objectivos da educação musical e da formação

4. Por “ódio de estimação” entende-se a crítica arrasadora que aparece com frequência nos escritos de Lopes Graça sobre este género musical. Tal como o fado, as “contrafacções folclóricas”, o “nacionalismo populaceiro”, o “popularismo”, o “pitoresco regional” na música culta com pretensões a ser “portuguesa” eram por ele igualmente abominados; a influência da música italiana dos Teatros de Ópera de D. João V e D. José, que considerava ter sido nefasta para a cultura portuguesa, o “rococó caduco, de mau gosto” e a “magreza musical e espiritual” da obra de Marcos de Portugal (Graça 1989a:158); a “sede de glória” do compositor Rui Coelho, “de «um modernismo» absolutamente falso, aberrativo e insincero” e em especial a ópera *Belkiss* “a obra mais absurda, mais caótica, mais inverosímil de quantas conheço do Sr. Rui Coelho” (Graça 1989a:161); e as inenarráveis pseudo-críticas musicais de Nogueira de Brito, que Lopes Graça se deu ao trabalho de transcrever (Graça 1989a:187), fazem parte do que denominámos os “ódios de estimação” do autor.

de jovens compositores. Faltava então, como agora, divulgá-la e pô-la ao serviço da educação e criação musicais.

### 3. A “Canção Popular Portuguesa” na Educação Musical

O elogio do canto como actividade musical a privilegiar no ensino e a importância da prática coral generalizada a toda a população mereceram a Lopes Graça frequentes considerações, tal como a criteriosa selecção estética do repertório adequado ao ensino. A música tradicional portuguesa estaria na base do processo educativo por ser mais fácil de transmitir, mais próxima do “sentir do povo” e a mais eficaz para a educação pretendida. A “canção popular portuguesa” de várias regiões rurais de Portugal, seleccionada criteriosamente de acordo com o seu interesse artístico e estético, era o repertório de eleição.

O nosso reaportuguesamento pela canção popular só podia ser confiado a folcloristas, músicos e educadores que à sua missão se entregassem com um espírito verdadeiramente evangelizador, almas fortes e conscientes, dispostas a arrojar com os contratempos, as incompreensões e as insídias que espreitam sempre qualquer tentativa séria de reforma de costumes e mentalidade.

E uma coisa importante urgia, antes de mais nada, empreender: a organização de um Cancioneiro Geral que, com critério e inteligência, compendiasse o que de melhor, mais belo e mais vital oferecesse o nosso folclore - canções, danças e jogos infantis, tudo devidamente arrumado, apurado nas suas diversas versões e até restaurado, se tanto fosse necessário. E havia depois que utilizar essas canções, divulgá-las, fazê-las cantar. E então se impunha uma obra das mais meritórias e de alto alcance pedagógico, artístico e nacional: a introdução do canto popular obrigatório nas nossas escolas e em todos os graus de ensino. Familiarizando-se desde cedo com a nossa canção popular, as nossas crianças e a nossa juventude adquiririam um repertório que, continuando a ser praticado e enriquecido pela vida fora, constituiria para os portugueses um tesouro de alegrias e estímulos que, a todas as horas e todas as ocasiões, no lar, na escola, nos ofícios, em reuniões e festas, os identificariam consigo mesmo e com a terra-mãe (Graça, 1991, p. 52).

Como postulado fundamental no tipo de educação preconizada, a actividade primordial deveria ser cantar<sup>5</sup>. Começar-se-ia por dar a conhecer às crianças as melodias tradicionais mais simples chegando-se depois às mais elaboradas. Do ponto de vista da sua organização sonora, ir-se-ia das cantilenas de dois ou três sons às de “núcleo tetracordal” ou “pentacordal” e daí às melodias tonais, modais e com notas alteradas, a que denominou

---

5. O canto como actividade primordial da Educação Musical é postulado no Conceito de Educação Musical de Zoltán Kodály, compositor, crítico, pedagogo responsável pela reforma do ensino musical na Hungria, pioneiro das recolhas sistemáticas de música tradicional que esteve na génese dos cinco volumes do *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (1950 a 1957). Kodály defendeu e promoveu o ensino da música visando a “literacia musical” de toda a população e iniciou o movimento coral *Singing Youth*. Lopes Graça visitou, como convidado, o Zoltán Kodály Pedagogical Institute, em Kecskemét, terra natal de Kodály.

“cromáticas”; do ponto de vista rítmico, partir-se-ia dos ostinatos característicos dos acompanhamentos percussivos de alguns dos “cantos regionais” e de melodias quase isorrítmicas; do ponto de vista formal começar-se-ia pelas melodias com quadratura, de melodias simples com vários textos, e das com estribilhos ou refrãos, das formas bipartidas e tripartidas até ao ensino frases melódicas com prosódias quase recitadas ou com inflexões melismáticas, mais difíceis de aprender e de cantar. A variedade não se limitaria às características analíticas das canções que ditariam a ordem de aprendizagem, seguindo uma ordem crescente de complexidade; alargar-se-ia à escolha das regiões onde tinham sido recolhidas, aos vários géneros do sagrado e do profano, às funções que tinham nos seus contextos rurais de origem, ao carácter, textos, sentimentos expressos e emoções comunicadas; estaria presente nos timbres e técnicas vocais e instrumentais, nos acompanhamentos de percussões e outros instrumentos que se ouviriam nas gravações recolhidas em trabalho de campo e de obras eruditas escritas a partir do material sonoro recolhido. O processo educativo sairia enriquecido pela comparação entre o que o povo canta ou cantava nos contextos rurais, acompanhando momentos de lazer, de trabalho ou de devoção, e o que era agora cantado noutros contextos.

Companheira da vida e trabalhos do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé, retratando-lhe fielmente a fisionomia, o género de ocupações, o próprio ambiente geográfico, de tal maneira ela, a canção, o homem e a terra, onde uma floresce e o outro labuta, e ama, e crê, e sonha, e a que entrega por fim o corpo, formam uma unidade, um todo indissolúvel. (...) E para todas as fainas, e para todas as estações, e para todas as horas, lá tem a canção dolorida ou álcere, estimulante ou resignada, que, no alvor da manhã, no pino do dia ou no crepúsculo do anoitecer, ecoa por devesas, vales e outeiros, dizendo a secular comunhão ou a secular luta do homem com a terra (Graça, 1991, p. 22).

Entre as canções do domínio do profano estudadas por Lopes Graça incluem-se as canções de embalar, canções e jogos infantis, as canções de trabalho (de ceifa, de sacha, de monda, da azeitona, de vindima, etc.), as canções dançadas, as canções amorosas e os romances. Nas “canções ligadas a cerimónias, tradições e maravilhoso da Igreja”, as do domínio do sagrado, incluem-se as que se referem ao culto da Virgem, os benditos, as jaculatórias, as ladainhas e outros cantos religiosos. Referiu ainda nos seus artigos as canções, cânticos ou cantos ligadas a épocas do ano como as de Natividade, as Janeiras, os Reis, as encomendações das almas, as cantigas de alvissaras, as cantigas das fogueiras de S. João e os cantos de romaria (Senhora da Póvoa, do Amparo, d’Aires, do Livramento, da Encarnação, das Dores, das Neves, Senhora de Santa Luzia, Senhora Mãe dos Homens, Senhora Santa Combinha, Senhor da Serra, Senhor da Piedade, etc.). Adaptável a objectivos de ensino e tipos de aprendizagens, este repertório permitiria manter viva a tradição que é de todo um povo, divulgando-a, desde cedo, nas escolas. Porque conhecia em profundidade este tipo de repertório, Lopes Graça reconhecia as possibilidades expressivas e de comunicação que aquele oferecia na educação, o seu valor intrínseco como arte, a forma pura e directa como traduzia o viver e o sentir do povo e o leque variado de textos, melodias e géneros musicais à disposição.

Seria um nunca mais acabar de canções, apropriadas às circunstâncias, ou a circunstância nenhuma e apenas existindo porque o povo canta não só para acompanhar os seus trabalhos e as suas folganças, para exprimir as suas dores e as suas alegrias, como porque, sendo instintivamente artista, todas as ocasiões lhes são boas para, gratuitamente, se manifestar como tal, através da mais espontânea e comunicativa das artes: a música e, dentro desta, da mais imediata das suas expressões: o canto (Graça, 1991, p. 35).

#### 4. Música Tradicional, Prática Coral e Educação Musical

A escolha de um método de educação musical - "Conjunto de meios, regras e preceitos, convenientemente dispostos, para se chegar a um fim desejado sem escusada perda de energias" (Borba e Graça, 1958, p. 223) - não parece ter merecido a Lopes Graça considerações de vulto, reconhecendo ser "nos elementares princípios do solfejo que a pedagogia musical (...) hesitava ou vacilava" em claro contraste com todos os outros "ramos da arte" que possuíam excelentes "métodos de técnica, análise, interpretação, estilo ou expressão" (*ibid.*).

O "solfejo", a "solmização", o "sol-fa", o recurso à "leitura pura e simples dos valores figurados", agora denominada por leitura rítmica, a "vocalização", a "fonomímica", a "entoação do desenho melódico", os "ditados" e outras técnicas descritas no Dicionário de que é co-autor não lhe mereceram especiais considerações: "métodos são métodos e processos são processos" (*ibid.*); um bom processo de ensino dependeria do professor e das suas escolhas. Nos *Selected Writings* de Zoltán Kodály encontram-se paralelos com a postura defendida por Lopes Graça:

O professor deve escolher, entre os que conhece, o método que mais lhe convier. Tem de conhecer a sua essência e cada um dos elementos do método escolhido. Deve implementá-lo de acordo com a sua personalidade e a dos alunos e, ainda, de acordo com a natureza do material escolhido. (...) Todos abordamos os elementos musicais de modo diferente. Não há receitas para ensinar uma obra ou um elemento musical. Temos de nos moldar à capacidade das crianças, à sua educação musical e à situação. (...) A personalidade do professor é muito importante e são as diferenças individuais que enriquecem a variedade de impressões provocadas na criança (Kodály, 1974).

Lopes Graça referiu a falta de consenso sobre o melhor processo para desenvolver a audição, educar musicalmente e atingir a literacia musical. Considerava importante fomentar a prática coral consistente musical e pedagogicamente, e socialmente eficaz, centrando o processo educativo no canto, seleccionando criteriosamente o repertório e começando pela "música do povo rústico". "Por que a amamos nós a nossa canção popular e por que entendemos que a devem amar os portugueses?" (Graça, 1991, p. 49)

Expressão e documento de vida, sentimentos, aspirações e afectos do nosso povo, a canção portuguesa faz parte do património espiritual da nação portuguesa. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura ou das nossas capacidades criadoras, ela nos define e integra na nossa realidade psicológica e social.

Amá-la é conhecermo-nos no que em nós existe de mais fundo e enraizado no solo natal; defendê-la, é defender portanto uma parcela de nós mesmos, da nossa individualidade, da nossa história íntima. Verdadeiras e preciosas relíquias, as nossas canções populares têm jus, como as relíquias do nosso passado arquitectónico e pictural, a ser protegidas, conservadas, olhadas com carinho e respeito, porque testemunhas de uma cultura que, nas suas glórias ou nos seus desfalecimentos, é a imagem do que fomos capazes ou o estímulo para diligenciarmos ultrapassar-nos (*ibid.* 51).

A “canção popular portuguesa” teria para além do seu valor a vantagem pedagógica de facilitar o acesso à música erudita. Começar-se-ia pela “música portuguesa”, sobre a qual Lopes Graça escreveu, citando Vianna da Motta, que tendo de ser nacional também tinha que ser arte (Graça, 1989a, p. 51).

A metodologia de ensino, seguindo a transmissão inicial de repertórios mais simples para chegar aos mais elaborados, incluiria a aprendizagem de melodias tradicionais *a capella*, de harmonizações simples até às que os processos das técnicas contemporâneas permitissem e o compositor julgasse adequado ao carácter e características analíticas da melodia. Segundo Lopes Graça,

o problema que se põe (...) não reside em “harmonizar” (...) a canção popular, mas sim em descobrir-lhe as suas virtualidades artísticas e, no caso especial da “música portuguesa”, descobrir-lhe e estudar-lhe as suas virtualidades psicológicas e morfológicas, como possíveis informadoras de uma linguagem musical autónoma, individualizada, que não possuímos. Além de que a canção popular nem sempre é essa coisa simples e ingénua que se pretende. (...) não são nada coisas simples e ingénuas, mas belíssimas melodias, largamente elaboradas, de um equilíbrio plástico perfeito, de uma ampla “respiração”, e carregadas de um potencial ora dramático, ora patético, ora simplesmente lírico, que faz delas pequenas maravilhas de expressão e musicalidade (Graça, 1989a, p. 142).

Às canções harmonizadas seguir-se-iam obras corais *a capella* escritas a partir de uma melodia tradicional acompanhada ou distribuída pelas vozes. Cantar-se-iam também polifonias tradicionais. Teria interesse pedagógico conhecer esses géneros musicais e as suas características analíticas, expressivas e estéticas. De entre as obras eruditas, seleccionar-se-ia o *corpus* da verdadeira “música portuguesa”<sup>6</sup>, reconhecível pela sua qualidade estética e pela sua capacidade de transcender o “pitoresco puramente regional, a que falta a força e a universalidade, que só lhe podem ser conferidas pelo poder criador individual” (*ibid.* 46).

Pondo o problema de uma maneira simplista e crua, poder-se-á dizer que será portuguesa toda a música de nível estético superior, escrita por um autor português, e que uma música de nível verdadeiramente superior, escrita por um autor português, não poderá

6. Lopes Graça esperava que se viesse a “ultrapassar o «nacionalismo folclorizante» (...) transmutando-o” no que chamava “o «nacionalismo essencial», graças a maior consciencialização da problemática técnica e estética envolvida no processo artístico do «nacionalismo»” (Graça 1984:170).

nunca deixar de ser portuguesa. Parece a mesma coisa mas não é; nem são também duas proposições diferentes: são antes as duas faces diversas e complementares da mesma realidade. Que realidade vem a ser essa? Para a definirmos temos, antes de mais nada, de aceitar em que o nó da questão reside na relação entre o conceito de “português”, que é um conceito étnico-cultural, isto é, um conceito que exprime o complexo daquilo que, com mais ou menos arbitrariedade, se denomina “espírito português”, - e o conceito de “estético”, que é um conceito filosófico, isto é, um conceito examinador das condições múltiplas em que se realiza uma das formas por que se exprime esse complexo - a Arte, e, neste caso, a música. “Música portuguesa” será, pois, uma fórmula que exprime uma relação étnico-estética (Graça, 1989a, p. 40).

Depois de as crianças e os jovens terem acesso a esta “música portuguesa” estaria sedimentado o caminho para acederem a todo o tipo de obras do repertório erudito.

## 5. Os Compositores e a Educação Musical

Lopes Graça considerava importante a generalização de práticas musicais corais e/ou instrumentais, em coros amadores e bandas, como hábitos que fomentassem nas populações o gosto e “a vontade de se realizarem pela música” (Graça 1989a:53). Isso contribuiria para a educação musical da população, possível através da idealizada democratização do ensino da música. Também considerava importante o apoio e estímulo à assistência a concertos sinfónicos e a espectáculos de ópera - que dizia serem então “reservados às elites endinheiradas” (Graça, 1989b, p. 31) - a concertos de música de câmara, incluindo a canção acompanhada e os repertórios corais. Tão importante como a divulgação das obras consagradas do repertório erudito era a divulgação das obras de compositores contemporâneos, em especial as de “música portuguesa”. A formação de públicos, incentivada na educação musical escolar, cruza-se com a formação de compositores de “música portuguesa”.

Há que restituir ao povo a sua música. Há que restituir-lha por dever e por necessidade: por dever humano e por necessidade estética. Por dever humano, porque a música é um bem comum, uma riqueza que por todos deve ser partilhada, uma eucaristia que todos têm o direito de comungar; e por necessidade estética, porque, desde sempre, e sobretudo nas épocas de crise, a música se foi retemperar nas fontes vivas da arte popular do perigo que corria de se esterilizar no afinamento extremo dos meios técnicos e especulativismo das questões teóricas, com prejuízo da verdade, da força e da humanidade da sua mensagem (Graça, 1989a, p. 59).

Paralelamente ao ensino da música tradicional nas escolas, Lopes Graça insistia na importância de formar jovens compositores e de formar uma escola de compositores de música portuguesa.

(...) quanto importaria aos músicos portugueses tomar conhecimento do nosso folclore musical, apreender-lhe as características próprias, descobrir-lhe as virtualidades expressivas, em suma, familiarizarem-se intimamente com ele, no sentido de nele poderem vir a descobrir um apoio, um método, uma inspiração e uma linguagem que os habilitassem a criar uma música verdadeiramente nacional, música que, bem entendido, se não deixasse cair nas facilidades e ilusões de uma estética meramente folclorística, mas que, pela forma e pelo espírito, traduzisse o nosso modo de ser e, no plano cultural, pudesse vir a emparceirar nobremente com o que de mais alto temos criado no domínio da literatura e das artes plásticas - e isto mau grado a desafeição comum nos nossos tempos entre os seguidores da correntes musicais ditas de vanguarda pelo folclore, o seu repúdio sistemático de todo e qualquer tipo de “nacionalismo” musical... (Graça, 1991, p. 50)

Afirmou repetidamente a importância da música tradicional para a formação de compositores. Para além da “inspiração folclórica”, reclamava o “tradicionalismo erudito” como outro dos “métodos enformadores do nacionalismo musical nos seus primórdios”, referindo como exemplo a seguir a obra musicológica de edição dos “velhos mestres espanhóis” de Felip Pedrell, em Espanha. “Foi sobretudo uma tarefa erudita a que impendeu sobre os obreiros desse ressurgimento musical” (Graça 1989a:45), advindo da possibilidade dos compositores nacionalistas terem podido, através do trabalho de pesquisa musicológica realizado, “retomar o contacto com o seu passado artístico” (*ibid.*).

o papel de Pedrell (...) consistiu não tanto, porventura, em ser “o instigador de uma nova escola nacional”, conforme escreve o Sr. Kastner, como, sobretudo, em afirmar ou procurar a continuidade essencial entre a antiga música espanhola e a que ora se afirmava, impulsionada, aliás, e acima de tudo, pelo particularismo psicológico romântico (tal como sucedeu com as outras “escolas nacionais”) e baseada essencialmente no folclore (Graça, 1989a, p. 113).

Neste processo renovador conduzido pela “inspiração folclórica” ou pelo “tradicionalismo erudito”, apontava Lopes Graça um “como que antagonismo quase irreduzível na sua doutrinação: um «nacionalismo» de base erudito-popular, arqueológico-folclórico.” (*ibid.*).

Continuo, pois, a crer que o primeiro passo a dar para a criação de uma música nacional há-de ser o forjamento de uma linguagem musical autónoma. (...) Que essa linguagem seja criada por via popular ou por via erudita, não importará grandemente - embora haja sérias razões para acreditar que a via popular talvez seja muito mais eficiente que a via erudita (Graça, 1989a, p. 6).

Também atribuía importância a outras áreas do saber na formação dos compositores, para além dos estudos musicais, etnomusicológicos e musicológicos, salientando a Literatura e, em especial, a Poesia. Denota-o o seu interesse por repertório vocal e a sua colaboração com escritores e poetas seus contemporâneos. O conhecimento profundo da língua portuguesa e uma sólida cultura geral e musical completariam a formação pretendida.

um dos maiores benefícios desta reforma (a do Conservatório Nacional, levada a cabo por Domingos Bontempo no início do século XIX) havia sido o cuidado de afastar o maior obstáculo que entre nós se opõe ao desenvolvimento da música: a falta de instrução e de cultura média dos alunos, hoje indispensável a toda e qualquer verdadeira, sólida e séria, cultura artística, e sobretudo musical (Graça, 1989a, p. 100).

O texto citado continua, referindo os canónicos estudos de Harmonia, Contraponto, Fuga e Composição, normalmente tidos como centrais na formação de um compositor, e os de Acústica, História da Música e Estética Musical, fundamentais na formação de um músico. A estes Lopes Graça acrescentava a necessidade de um compositor ter boa preparação literária, científica, histórica e filosófica. Com a boa formação dos jovens compositores estaria pavimentado o caminho que conduziria à criação de música portuguesa de um “nacionalismo essencial”, de imperiosa divulgação e com importante função na formação musical do público em geral.

## 6. Música, Educação e Cultura

Durante mais de seis décadas Lopes Graça foi publicando textos sobre o ensino da música, a prática musical coral e instrumental, o repertório tradicional e erudito, os compositores, os concertos, a sua promoção, o papel dos críticos musicais, a formação de públicos, de músicos amadores e profissionais, incluindo a dos compositores. Para este músico, compositor, pianista e maestro, professor, crítico, musicógrafo, musicólogo, etnomusicólogo, homem de cultura e de intervenção social, a música, a educação e a cultura não eram indissociáveis, nem existiam separadas das outras artes, de políticas educativas e culturais, e da sociedade em geral em todos os seus contextos específicos. Muito do que escreveu vem enformado de interdisciplinariedade, da consciência de que a música existe e pode ser pensada em contextos variados e de que, por outro lado, a educação musical tem variados campos de acção, existe e deve ser promovida em múltiplos contextos.

Na problemática da educação incluímos o que denominou “reforma da mentalidade”. Lopes Graça considerava os críticos musicais de então, na sua maioria, diletantes, incultos e ignorantes das questões musicais mais básicas. Escreveu irada e sarcásticamente sobre a falta de preparação dos que se dedicavam à crítica musical e que eram “formadores de opinião”, listando com ironia, no excerto que se transcreve em seguida, as áreas do saber necessárias a um competente exercício da profissão.

Quanto à reforma da mentalidade, é de muito mais fácil solução; e até eu, que não sou mentor, nem pedagogo, nem educador, nem nada parecido com isso, vejo claramente o que haveria a fazer neste sentido.

Assim, entenderia que a primeira coisa urgente seria ensinar português à maioria dos nossos críticos. Ministrá-los, em seguida, algumas, mesmo rudimentares, noções científicas e dar-los umas lambuzadelas de cultura geral, em que predominariam

os conhecimentos de História Geral, História das Artes e História da Filosofia. Uma coisinha que também não lhes faria nada mal era um bocadito de Psicologia e de Lógica. Far-se-lhes-ia então, e a fundo, um curso de estética geral e outro, especialmente, de estética musical, para o que, evidentemente, teriam de adquirir, para além dos necessários conhecimentos históricos, os rudimentares conhecimentos técnicos daquela arte.

Depois desta preparação preliminar, entenderia que se deviam enviar os candidatos a críticos a um Instituto de Orientação Profissional. Porque isto de crítico não o é quem quer, nem quem lhe dá na gana. Nasce-se crítico como se nasce sapateiro; e sempre é lamentável que, por um mau crítico, se perca um bom sapateiro (Graça, 1989a, p. 182).

Lopes Graça definiu orientações e fez análises críticas (positivas e negativas) a trabalhos desenvolvidos no âmbito da etnomusicologia e da musicologia histórica. Os seus escritos etnomusicológicos incidem principalmente sobre o produto sonoro, o seu estudo estético e analítico, a sua transcrição e selecção de modo a possibilitar aos educadores e compositores a consulta de um “Cancioneiro” de alto valor estético e artístico. Fez juízos de valor sobre a documentação existente não se coibindo de apontar as suas deficiências<sup>7</sup>.

Interessava-o a “canção popular portuguesa”, o seu carácter rural, os processos de criação da música tradicional, as influências que nela se fizeram sentir e a questão da autenticidade, que rebatia assumindo os processos constantes de mudança. Ia opinando, segundo ele sem certezas, e deixando aos especialistas o desenvolvimento do campo de estudos que insistia não ser o seu. O seu interesse pelo estudo do produto sonoro era o de um compositor à procura de inspiração na “música do povo”.

Em relação aos estudos musicológicos, referiu a importância da preparação técnica, estética e científica dos investigadores, das suas capacidades de crítica e análise, de serem capazes de ter opinião sobre música e mesmo de saberem fazer música, tocando, para a poderem conhecer em profundidade. Também fez comentários críticos ao estado da disciplina:

Ora criticar e interpretar a nossa história musical, formular juízos estéticos sobre o valor absoluto ou relativo dos nossos compositores do passado ou do presente, investigar das condições ou das capacidades psicológicas do português no domínio da criação musical - isso é que não está nos hábitos da musicologia nacional, que prefere, em regra, o lirismo à ciência, o ditirambo à crítica, a exaltação patriótica à análise objectiva das realidades. Ciência, crítica e análise - eis os três grandes inimigos, eis os três grandes motivos de “escândalo”, quando se trata de apreciar o valor das nossas coisas, expressão que por si só leva consigo não sei que auréola de restrições tabus (Graça, 1989a, p. 10).

Exortou-nos a acompanhar a Europa sendo portugueses, porque “Os países que não têm ou não se esforçam por ter uma cultura específica, não são países, são colónias” (Graça, 1989b, p. 49).

7. Lopes Graça chegou a emendar, nas suas publicações, documentação que lhe merecia louvores, como os *Cantares do Povo Português* de Rodney Gallop, que considerava um trabalho pioneiro na “recolha e estudo com verdadeiro critério científico” (Graça 1989a:198).

Fez lúcidas observações sobre a evolução de vários campos de estudo, sobre o panorama cultural português e sobre o seu desfasamento em relação ao resto da Europa. Na área da educação deixou indicações importantes para a formação musical e cultural da população, para a formação de músicos, sobretudo de compositores, e de críticos, musicólogos e etnomusicólogos. A importância dos seus escritos não consiste apenas no seu conteúdo mas também no facto de ele ter sido, na época, o único a denunciar o que via de errado, o marasmo e a estagnação dos vários sectores da cultura portuguesa, os problemas do meio musical. Foi também persistente na abordagem de temáticas presentes no panorama internacional e até então ignoradas em Portugal. Em muitos aspectos Lopes Graça procurou abrir “uma larga janela para a Europa contemporânea”<sup>8</sup>, sendo um desbravador de caminhos, o impulsionador solitário do que deviam ser práticas estatais e institucionais correntes. Lembra-se, a título de exemplo, os contactos com compositores brasileiros, a promoção de concertos e o seu papel na instituição da etnomusicologia em Portugal.

Ele, que se dizia “mero espectador da vida musical oficial”, que afirmava não ser folclorista, nem musicólogo, nem crítico, “não ser pedagogo, nem educador”, que se assumia apenas como músico e musicógrafo, abarcou todos os campos de estudo referidos, deixou obra de incontestado valor, como compositor, e extensa obra literária. Os seus escritos denotam uma visão lúcida das problemáticas abordadas, o seu vasto saber, a sua cultura musical e geral, o seu nível de informação, sempre actualizada, e também a coragem e a seriedade de um homem que tinha consciência de que o que escrevia lhe poderia causar problemas. Tinha a ousadia de questionar, formulava e formava opiniões, avaliava, comparava, propunha soluções e fazia reflectir, porque pensava por si mesmo, livre de constrangimentos, não se coibindo de publicar as suas opiniões por mais incómodas que as consequências pudessem ser.

Porque o nosso Renascimento, o nosso verdadeiro Nacionalismo, em todos os domínios da nossa vida deve começar por aqui: pela nossa integração na civilização europeia, de que há três séculos nos afastámos, tomando conhecimento de tudo o que em Arte, em Filosofia, em Ciência se criou; pelo estudo, a meditação e a assimilação das grandes obras da arte e do pensamento humano, de maneira a criarmos-nos sólidas disciplinas espirituais, a formarmos-nos uma mentalidade de homo sapiens, em substituição da de homo credulus que possuímos: aprendendo, em suma, a pensar (Graça, 1989a, p. 92).

Esta personalidade destacada no panorama da música em Portugal, pode ser considerada um artista “grande e representativo”, usando os adjectivos que ele escolheu para definir quem, “mesmo à distância”, fosse “um foco de energia, e o seu pensamento uma projecção de uma realidade colectiva” (*ibid.* 18)

---

8. A abertura de “uma larga janela para a Europa contemporânea” foi uma expressão usada por Lopes Graça para caracterizar a acção da Geração de 70 a quem louvava a doutrinação cosmopolita, recusando a hipótese de esses escritores terem, de algum modo, travado o “aparecimento de uma arte de raízes nacionais” (Graça 1989b:19).

## 7. O Ensino da Música em Portugal e os seus Problemas

Em 1931 Lopes Graça escreveu:

O estado do ensino da música está não só em relação directa com o estado da cultura musical, mas também naturalmente em relação com o estado geral da Cultura e, sobretudo, com o do Ensino, que está longe de ser proveitoso. (...) Decretou-se a prática do canto coral, assim como o ensino sumário do solfejo nas escolas primárias e nos liceus. Mas foi um logro. Para as escolas primárias não se nomearam professores especializados; e nos liceus reina um mal entendido entre professores e alunos.

Quanto ao nosso Conservatório tem-se censurado bastante a sua acção pedagógica e cultural. Não faltam pessoas a acusá-lo de todos os males da nossa decadência musical. Erra-se em tomar por causa o que é, quando muito, um efeito. Certamente que o nosso Conservatório está longe de ser modelar. Não é, todavia, inferior à maioria dos nossos estabelecimentos de ensino... Pede-se de mais às instituições; acredita-se que as reformas e os decretos podem, por si só, remediar os nossos males (Graça, 1989a, p. 99).

Mais de 40 anos depois, em 1974, Lopes Graça assumiu a presidência da Comissão para a Reforma do Ensino Musical criada pelo Governo Provisório da Revolução de Abril. O trabalho apresentado pela comissão não teve consequências práticas, como referiu em 1981.

A alfabetização musical do país, através do ensino primário, do ensino liceal, do ensino universitário, das escolas técnicas, das escolas elementares de música (ainda por criar), continua por fazer, não podendo eu aqui deixar de referir que a tentativa, planeada por um dos primeiros Governos Provisórios saídos da Revolução de Abril, de um reforma do ensino da música nas escolas, na qual um escolhido grupo de pedagogos da especialidade chegou a trabalhar e a apresentar o resultado do seu trabalho (provavelmente provisório mas que se apresentava como um excelente ponto de partida), veio desgraçadamente a parar em nada, possivelmente por acção daquelas forças obstrucionistas que sempre no país estiveram (e continuam a estar) dispostas a empecer todo o surto de progresso nos espíritos e nas instituições... (Graça, 1984, p. 174)

Não se coibiu de mostrar publicamente a sua desilusão face ao que não estava a ser feito pela cultura e educação musicais. A ocasião surgira, as possibilidades existiam, mas salvo “boas-vontades individuais” pouco tinha mudado no panorama musical.

Começarei por dizer que não creio que, de uma maneira geral, o 25 de Abril em Portugal tenha trazido à música em Portugal benefícios de monta ou, para melhor falar, parece-me que os músicos e as instituições musicais do País (e terão sido só os músicos e as instituições musicais?) não souberam extrair do histórico acontecimento possibilidades de renascimento, de revisão de perspectivas, de criatividade que ele de toda a evidência oferecia e que, apesar de tudo, continua a oferecer.

Tudo ou quase tudo se passa como se nada tivesse acontecido susceptível de, em todos os campos, modificar a exangue fisionomia Pátria. Os organismos oficiais - o Conservatório, o Teatro de S. Carlos, a Orquestra Sinfónica da RDP, por exemplo - mantêm a anterior ancilose de estruturas, de funcionamento, de iniciativa, sem darem de si mais do que a antiga e esgotada cepa deu, antes agravando de maneira quase irremediável os seus antigos males, e é o caso nomeadamente do Conservatório e da Orquestra Sinfónica da RDP. Não vai nisto qualquer ataque àquela meia dúzia de boas-vontades esclarecidas que aqui e ali se esforçam por pôr as coisas a funcionar convenientemente; mas o certo é que não é com boas-vontades individuais, em regra condenadas a malhar em ferro frio, que uma cultura, qualquer cultura se organiza em moldes que dêem satisfação às necessidades da Grei, às exigências iniludíveis dessa mesma cultura... (...) Enfim, não podemos dizer que se tenha operado uma democratização da música ou dos benefícios da música (e aqui também sem menosprezar uma que outra tentativa levada a cabo nesse sentido) nos sete anos decorridos desde o 25 de Abril (Graça, 1984, p. 173).

Não é no entanto num tom pessimista que acaba o texto cujo excerto transcrevemos, mas num louvor “à acção levada a cabo pela Divisão de Música da Secretaria de Estado da Cultura” (*ibid.* 175) de promoção de concertos na província, de protecção e estímulo a bandas e coros de amadores, de encomenda de obras a compositores portugueses e da criação da Discoteca Básica Nacional, incluindo nesta gravações de obras de Domingos Bontempo, Sousa Carvalho, Carlos Seixas, Alfredo Keil, Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, António Fragoso, Rui Coelho, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, Armando José Fernandes, Lopes Graça, Joly Braga Santos, Filipe Pires, Jorge Peixinho, Emanuel Nunes, Constança Capdeville, Maria de Lurdes Martins e Vitorino de Almeida. “Tudo isto a cargo de um organismo do Estado, pode dizer-se que é inteiramente inédito entre nós, e leva-nos sem dúvida a uma atitude de esperança no futuro da música em Portugal” (*ibid.*). Mas, segundo Lopes Graça, não se iniciara a “alfabetização musical do país”, os músicos e as instituições não tinham sabido aproveitar as possibilidades de “renovamento”, “revisão de perspectivas” e de “criatividade” existentes e não se tinha “operado uma democratização da música ou dos benefícios da música” em Portugal.

A situação do ensino especializado da música melhorou desde então. O número de alunos que frequentam escolas de ensino especializado aumentou consideravelmente: para além da Escola de Música do Conservatório Nacional, do Instituto Gregoriano de Lisboa e dos Conservatórios do Porto, Aveiro, Coimbra e de Braga, que são públicos<sup>9</sup>, há dezenas de conservatórios regionais, academias e escolas de música particulares, que também têm alunos em regimes integrado, articulado e supletivo. Existem escolas profissionais e escolas particulares de diferentes perfis, votadas maioritariamente à aprendizagem da música erudita, mas também de jazz, de música tradicional portuguesa, e de outras músicas como o *pop rock*, o samba e capoeira brasileiros ou o batuque cabo-verdiano. Continuam a existir

---

9. Em 1931, Lopes Graça escreveu: “Só temos um estabelecimento de ensino oficial da música: o Conservatório Nacional de Lisboa. Porto possui um Conservatório Municipal e Coimbra uma escola privada de música, de todo insuficientes; a província, escusado será dizê-lo, nada absolutamente conhece sobre a matéria” (Graça 1989a:99).

escolas associadas a bandas filarmónicas, a coros e orfeões, e um número considerável de professores particulares de instrumentos. Após possibilidades de aprendizagem musical a nível pré-escolar, básico e secundário, as Escolas Superiores de Música (Lisboa, Porto e Castelo Branco) e algumas Universidades (Lisboa, Aveiro, Évora e Minho) asseguram, ao nível do ensino superior público, a formação de músicos. Para além destas instituições, também as Escolas Superiores de Educação fazem formação de professores. Nos últimos anos a oferta educativa alargou-se a várias instituições privadas de ensino superior.

O ensino genérico da música ainda apresenta muitas das deficiências referidas por Lopes Graça: “Para as escolas primárias não se nomearam professores especializados”, escreveu então; nas escolas de 1º ciclo, salvo em projectos pontuais, o ensino da música é deficientemente assegurado pelo professor do ensino genérico; no 2º e 3º ciclos do Ensino Básico, é assegurado por professores especializados mas num número cada vez menor de escolas. A aprendizagem do instrumento não tem expressão a nível da rede escolar nacional. Há que agir e reflectir sobre os aspectos da “educação musical da nossa gente” que nos permitirão, como escrevia em 1951 Lopes Graça no artigo *Decadência*, “existirmos musicalmente”.

Mas educar, como? Para educar é mister haver vontade de educar, planos de educação e órgãos capazes de desempenhar a função educativa. Ora, nada disto existe verdadeiramente entre nós. Sem concertos sinfónicos públicos regulares; com um teatro de ópera reservado às elites endinheiradas; com uma escola oficial de música praticamente inexistente; com uma estação de rádio que tão pouca atenção presta ao fomento de uma cultura musical séria e consciente; sem escolas musicais preparatórias; com um canto coral nos liceus que é um perfeito logro; com todas estas deficiências a educação musical da nossa gente não passa de uma bela ideia que não encontra condições de efectivação, que está condenada, se não a morrer, pelo menos a elanguescer por falta de solo que a nutra.

Toda uma obra de educação musical popular está por realizar. As bandas regimentais, que para ela podiam contribuir, foram quase na sua totalidade extintas; as filarmónicas civis, que, na modéstia dos seus recursos, a podiam amparar, atravessam uma vida difícil; os orfeões e grupos corais populares, que tão importante papel podiam neste campo desempenhar, são poucos, e aos poucos que existem falta-lhes orientação definida e critério artístico consciente. Está tudo por fazer neste capítulo e este capítulo, o da educação musical da nossa grei, é de primordial importância para que possamos ser considerados uma nação musical.

Como se vê, a questão não é bem se progredimos ou se recuamos musicalmente. Há, antes de mais nada, a questão de existirmos: e nós, musicalmente, quase não existimos (Graça, 1989b, p. 31).

Para Lopes Graça a educação musical da população devia ser feita no ensino genérico e simultaneamente em escolas de música, bandas, grupos corais e por outros agentes educativos. Defendia o acesso estimulado e apoiado financeiramente a eventos culturais. Considerava que os *media* deveriam ser parte integrante do processo, desempenhando um serviço público ao fomentar a cultura musical e contribuindo para nos constituirmos

enquanto um “povo musical, isto é, um povo que conte no reservatório das suas energias espirituais a capacidade ou a vontade de se realizar pela música” (Graça, 1989a, p. 53).

Há, indubitavelmente, povos mais “musicais” do que outros; mas creio que todos o serão mais ou menos, e que não haverá na realidade nenhum povo absolutamente amusical. O que se dará é que a certos povos se lhes terão proporcionado mais favoravelmente do que a outros as condições históricas e o clima espirituais necessários à formação de um ambiente próprio à eclosão de uma cultura musical (Ibidem).

O referido ambiente inclui a educação musical dos jovens, um Ensino da Música que desperte a vontade de se realizarem pela música e exige acções coordenadas entre músicos, professores, instituições e órgãos que os governam. Conhecem-se os problemas: não são novos, nem poucos, nem fáceis de resolver, mas há agora um maior número de profissionais com preparação e meios para intervir. Tal como há mais de 30 anos Lopes Graça escreveu, o contexto actual “leva-nos sem dúvida a uma atitude de esperança no futuro da música em Portugal” (Graça, 1984, p. 175).

## Bibliografia Citada

Bartók, Bela (1979) *Escritos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

Borba, Tomás e Graça, Fernando Lopes (1956) e (1958) *Diccionario de Música (Ilustrado) I Vol. (A-H) e II Vol. (I-Z)* Lisboa: Edição Cosmos.

Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936 - 1969)*. Dissertação de Mestrado, FCSH-UNL (<http://run.unl.pt/handle/10362/15218>)

Giacometti, Michel e Graça, Fernando Lopes (1981) *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

Graça, Fernando Lopes (1984) “A Música em Portugal. Breve notícia histórica” (1969) e “Apostila” (1981) in *Obras Literárias. Opúsculos*. Vol. 3 (2ª ed.). Lisboa: Caminho

(1989a) “Nota preliminar” (s.d.), “Estado actual da cultura musical em Portugal” (1931) “A crítica musical portuguesa” (1933), “Considerações sobre a música portuguesa” (1937), “Folclore musical português” (1937), “Sobre o conceito de «música portuguesa»” (1941), “Criação e crítica na música portuguesa” (1943) in *Obras Literárias. A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Vol. 1 (2ª ed.). Lisboa: Caminho.

Graça, Fernando Lopes (1989b) “Sobre o Cancioneiro Minhoto de Gonçalo Sampaio” (1945), “Valor estético, pedagógico e patriótico da canção popular portuguesa” (1949), “Decadência?” (1951), “Uma experiência de prospecção folclórica” (1953), “Apostila (Resposta a um inquérito de Francine Benoit na *Gazeta Musical*)” (1957) e “Notas para um possível ideário do folclorista musical português” (1957) in *Obras Literárias. A Música Portuguesa e os seus Problemas*, Vol. 2 (2ª ed.). Lisboa: Caminho

(1991) *A Canção Popular Portuguesa*. (4ª ed.). Lisboa: Caminho (1ªed. 1953)

Kodály, Zoltán (1906) "Hungarian Folk Songs" in Sarolta Kodály (ed. 1974), *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. Londres: Boosey and Hawkes, p. 9-10

Travassos, Elizabeth (1997) *Os Mandarins Milagrosos. Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Coleção Antropologia Social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

## Bibliografia sobre música tradicional portuguesa referida nos escritos de Lopes Graça

Dias, Jorge e Margot (1953) *A Encomendação das Almas*. Porto: Imprensa Portuguesa.

Gallop, Rodney

(1933a) e (1933b) "The Folk Music of Portugal 1" e "The Folk Music of Portugal 2" in *Music and Letters* Vol. 14 No. 3, pp. 222-31 e No. 4, pp. 343-55.

(1934) "The Folk Music of Eastern Portugal" in *The Musical Quarterly* 20, pp. 96-106.

(1935) "The Development of Folk-Song in Portugal and the Basque Country" in *Proceedings of the Musical Association*, pp. 61-80.

(1936a) *Portugal, a Book of Folk Ways*. Cambridge: The University Press.

(1936b) *Cantares do Povo Português*. Lisboa: IAC.

Joyce, António (1939) "Relatório do Júri Provincial da Beira Baixa. Acerca das Canções Populares de Monsanto e Paúl", in *Ocidente* 4, pp. 99-121, 276-296 e 445-466.

Lacerda, Francisco (1935) *Cancioneiro Musical*. Lisboa: Junta de Educação Musical.

Leça, Armando

(1922) *Da Música Portuguesa*. Lisboa: Lumen

(1940) *Música Popular Portuguesa*. Porto: Ed. Domingos Barreira.

Martins, (Pe.) Firmino (1938) *Folklore do Concelho de Vinhais* Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional.

Neves, César e Campos, Gualdino (1893), (1895) e (1898) *Cancioneiro de Músicas Populares* Vol. 1. Porto: Typographia Ocidental e Vol. 2 e 3. Porto: Imprensa Editoria.

Pereira, Vergílio

(1950) *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

(1957) *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

(1959) *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

Sampaio, Gonçalo (1940) *Cancioneiro Minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

Schindler, Kurt (1941) *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute.

Thomás, Pedro Fernandes

(1896) *Canções Populares da Beira*. Figueira da Foz: Imprensa Lusitana.

(1913) *Velhas Canções e Romances Populares*. Coimbra: França Amado.

(1919) *Cantares do Povo*. Coimbra: França Amado.