



# GEOGRAFIAS CULTURAIS DA MÚSICA DO SOM E DO SILÊNCIO

(eds.)  
ana francisca azevedo  
beatriz helena furlanetto  
carlos alberto augusto  
miguel bandeira duarte

**Da aldeia para o mundo:  
as evocações das raízes minhotas de Luiz Costa  
em “Murmúrios das Fontes” e “Campanários”  
do ciclo Poemas do Monte para piano**

*Luís Pipa*

Ao longo da história, muitos compositores têm recebido as suas inspirações do meio que constitui o seu entorno. Reportando-nos a tempos mais remotos, em que a massificação da indústria e o crescimento exponencial das grandes metrópoles poderia estar embrionária apenas nas mentes de alguns visionários, a convivência das cidades com a natureza era uma constante, e mesmo as grandes urbes detinham nos seus entornos a possibilidade de uma vivência plena do universo campestre. Durante os anos oitenta do século XX, tive o privilégio de viver e estudar em Viena, uma cidade que acolheu alguns dos mais extraordinários vultos do mundo da música. Em cada esquina é possível encontrar monumentos, museus ou casas em que viveram compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler, Schönberg, entre muitos outros. A cidade hoje expandiu-se, e integra como um dos seus distritos Heiligenstadt, no tempo de Beethoven uma pequena aldeia rural nos arrabaldes, para onde o compositor gostava de se retirar de modo a estar em pleno contacto com a natureza. Numa carta em 1807 à sua amiga Therese von Malfatti, Beethoven escreveu:

Estou feliz como uma criança com a ideia de vagar por entre aglomerados de arbustos, na floresta, no meio de árvores, ervas, rochas. Nenhum homem ama o campo mais do que eu; pois as florestas, árvores e rochas não refletem mais do que aquilo por que a humanidade suspira.<sup>1/2</sup>

Falo especificamente de Beethoven por estar a escrever este texto no ano de 2020, em que se celebram 250 anos do seu nascimento, mas também porque pude perceber, ao vagar eu próprio por aquelas redondezas, quão importantes terão sido as caminhadas que Beethoven empreendia pelo meio de bosques, veredas e riachos, munido do seu livrinho de esquisos, para as maravilhosas criações que deixou para a posteridade.

Vem este preâmbulo a propósito da vontade de escrever sobre duas peças para piano de um compositor português, de nome Luiz Costa, que estão integradas no ciclo *Poemas do Monte*, um conjunto de quatro peças inspiradas na aldeia minhota Monte de Fralães, onde nasceu em 1879. Estas intitulam-se “Murmúrios das Fontes” e “Campanários”, e são as segunda e quarta peças do ciclo que se completa com “Pelos Montes Fora” (primeira) e “Ecos dos Vales” (terceira). Se bem que estas últimas são bem evocativas da atmosfera bucólica e campestre que o ciclo pretende representar, escolhi as anteriores por pensar que contêm elementos mais objetivamente identificáveis numa perspetiva programática. Tive ocasião de, ainda estudante, tocar “Murmúrios das Fontes” para a filha do compositor, a emérita pianista Helena Moreira de Sá e Costa, durante uma masterclasse de piano. Esta foi a primeira peça de Luiz Costa que estudei, a qual viria mais tarde incluir num CD que dediquei à obra para piano do compositor.<sup>3/4</sup>

1. “I am happy as a child at the thought of wandering among clusters of bushes, in the woods, among trees, herbs, rocks. No man loves the country more than I; for do not forests, trees, rks re-echo that for which mankind longs.”

2. Eaglefield-Hull, A. (Ed.) (1972). *Beethoven's Letters with explanatory notes by Dr. A. C. Kalischer*. Nova York: Dover, pp.68-69.

3. No folheto que integra o CD, a pianista Helena Sá e Costa teve a amabilidade de inserir o seguinte depoimento: “Luís Pipa merece a nossa adesão não só ao seu talento, mas também à cruzada que empreendeu em relação à música portuguesa [...] O esclarecimento com que aborda a música, a sua análise necessária e a arte com que sabe ergué-la provocam a nossa admiração”. Costa, H. (2001). Depoimento para CD. *Luiz Costa, Obras para piano. Luís Pipa (piano)*. Paços de Brandão: Numérica. .

4. Pipa, L. (2001) *Luiz Costa, Obras para piano. Luís Pipa (piano)*. [CD Audio]. Paços

Naturalmente foi para mim uma emoção forte poder ter recebido, ainda muito jovem, os valiosos conselhos de uma descendente direta do autor daquelas notas que eu tentava executar e interpretar, alguém que tinha intimamente privado com o mestre e que teria um profundo conhecimento da sua obra. Desse precioso momento duas coisas ficaram indelevelmente gravadas na minha mente: a primeira, a chamada de atenção para um conjunto de notas erradas na partitura que, apesar de me parecerem algo estranhas e dissonantes em relação ao contexto da peça, eu tocava obediemente tal como estavam impressas. Tratava-se, objetivamente, de um erro editorial que eu na altura não tinha conhecimentos suficientes para descortinar; a segunda, uma alusão particularmente feliz a propósito da primeira linha melódica da mão esquerda que emerge envolta nos *tremolos* da mão direita, a qual nunca mais deixei de evocar sempre que a toco: “o meu pai passeava muito pela aldeia e ouvia as mulheres a cantar enquanto lavavam as roupas nos tanques comunitários que eram alimentados por fontes de água corrente; esta melodia deverá ser mais flexível, como um canto popular”. Não assumo o rigor textual das palavras, ao fim de mais de quarenta anos; mas o seu sentido foi rigorosamente este, e a inspiração que na altura me provocaram manteve-se até hoje inalterada.

Esta menção ao sabor a música popular e o contexto descritivo de uma espécie de “cenários”<sup>5</sup> de uma aldeia minhota que compõe este ciclo poderá indiciar que a música de raízes “folclóricas”, por assim dizer, seja, de uma forma mais ou menos explícita, uma marca destas peças; não é assim, na verdade, e também não o é na restante obra do compositor. Mesmo as *Três Danças Rústicas* para piano, peças que pelo seus títulos poderiam apontar para uma clara aproximação aos elementos mais facilmente identificáveis do universo folclórico, afastam-se deliberadamente do seus contextos tonal, rítmico e harmónico, estando curiosamente nesse aspeto em contraciclo com figuras cimeiras da sua época como José Vianna da Motta ou Luís de Freitas Branco, entre muitas outras que poderia mencionar. Na verdade, a

de Brandão: Numérica.

5 “Cenários” é também o título de um outro ciclo de peças para piano de Luiz Costa. Catalogado como op. 13, inclui as seguintes quatro peças: “Serranias Brônzeas”, Sobre as Cumeadas Reina a Paz”, Nuvens no Vale” e “Cachoeiras da Serra”.

frase melódica de “Murmúrios das Fontes” acima descrita é de um carácter tão discreto, subtil e universal, que o seu alegado cariz popular assinalado na altura por Helena Costa me tinha até então passado completamente despercebido. As palavras sábias do antigo aluno de Luiz Costa, Luís d’Albuquerque Couto dos Santos, corroboram essa característica: “Sem recorrer à canção popular, a obra do Mestre Luiz Costa revela profundamente a terra portuguesa.”<sup>6</sup>

### Luiz Costa: breve contexto biográfico

Importará, neste ponto do texto, invocar alguns aspetos biográficos do compositor português que, como disse acima, nasceu na aldeia Monte de Fralães, freguesia minhota do concelho de Barcelos, no dia 25 de setembro de 1879. Foi no Porto, no entanto, que cresceu e teve as primeiras lições musicais com a sua mãe, Adosinda Amélia que, como era comum em muitas famílias cultas da época, interpretava ao piano transcrições de óperas e outras seleções de música italiana, muito em voga na altura. A sua formação prosseguiu com Bernardo Valentim Moreira de Sá, figura musical cimeira daquela cidade de quem viria, curiosamente, a tornar-se genro por via do casamento com a sua filha Leonilda, também ela um enorme talento musical. Moreira de Sá, por coincidência um igualmente minhoto nascido em Guimarães, para além de excelente violinista, era também um extraordinário pedagogo, e os ensinamentos que transmitiu ao seu jovem discípulo incidiram particularmente sobre o piano, embora tivessem igualmente passado pelo violino e a viola d’arco. O sucesso dos seus estudos pianísticos levaram-no a interpretar o mais exigente repertório, tornando-se numa figura altamente referenciada no meio musical portuense ainda antes do final do século XIX. Em 1899, por exemplo, pode encontrar-se uma menção altamente elogiosa no jornal o *Comércio do Porto* à sua interpretação de um trio de Beethoven com Moreira de Sá no violino e o grande Pablo Casals no violoncelo, ainda antes de completar os vinte anos

6. Como citado em Freitas, J. M. (1994). *Luís Costa, o Encontro Com o Meio – elementos para o estudo de um compositor local junto dos alunos do 2º ciclo do ensino básico*. CEFOPE, Universidade do Minho, Braga, p.19.

de idade.<sup>7</sup> Em 1905, seguiu para a Alemanha, onde passou dois fecundos anos a aperfeiçoar-se com figuras cimeiras como Conrad Ansoorge, Ferruccio Busoni, Bernhard Stavenhagen e José Vianna da Motta. Este último, tornar-se-ia um amigo próximo de Luiz Costa, como são prova as frequentes trocas epistolares entre ambos, muitas delas publicadas no abrangente livro de João de Freitas Branco sobre Vianna da Motta.<sup>8</sup>

A sua dimensão pianística pode ser testemunhada nas palavras de Luiz de Freitas Branco por ocasião de um concerto em Lisboa no ano de 1920, inteiramente dedicado a Liszt, em que Luiz Costa participou a convite de Vianna da Motta, interpretando com orquestra o concerto nº 2 em Lá maior e as obras a solo “Après une Lecture de Dante” e “Les Jeux d’Eau a la Villa d’Esté”. O eminente compositor português salienta em Luiz Costa “a maneira sóbria e ao mesmo tempo expressiva de interpretar, a técnica perfeita, brilhante, infalível que, no entanto, é sempre um meio a servir uma intenção artística superior [...]”<sup>9</sup> Seguramente que à sua maestria como intérprete lisztiano, aqui testemunhada por Luís de Freitas Branco, não terá sido alheia a formação alemã com três dos mais distintos discípulos de Liszt: Ansoorge, Stavenhagen e Vianna da Motta. Também a primeira audição em Portugal de um concerto de Tchaikovsky<sup>10</sup> mereceu, cerca de dois anos mais tarde em *A Capital*, as mais elogiosas referências da crítica, que salientou o talento do pianista, assim como a dificuldade da obra e o brilho da interpretação.<sup>11</sup>

Por ocasião do falecimento de Moreira de Sá em 1924, Luiz Costa sucedeu-lhe na direção do Orpheon Portuense, uma sociedade de concertos que trouxe a Portugal alguns dos mais proeminentes artistas internacionais do seu tempo, e que deixou uma marca indelével na vida musical do Porto.<sup>12</sup>

7. Freitas, J. M. (1994), p.16.

8. Branco, J. F. (1987). *Viana da Mota*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

9. Como citado em Freitas, J. M. (1994), p. 18.

10. Embora não haja referência específica na fonte consultada, tratar-se-á provavelmente do concerto nº 1, op. 23, aquele que acabou por atingir a preferência de intérpretes e de público.

11. Freitas, J. M. (1994), pp.18-19.

12. Terá sido verdadeiramente notável o papel de Moreira de Sá à frente do Orpheon Portuense, a julgar pelos inúmeros testemunhos de enorme apreço de alguns dos

Eu próprio tive oportunidade de testemunhar, através das inúmeras fotos de grandes músicos com dedicatórias pessoais, o enorme apreço que estas enormes figuras tinham, tanto por Luiz Costa como pela sua filha Helena, que lhe viria por sua vez a suceder no cargo após a sua morte. Tal observação ocorreu por diversas vezes durante as minhas visitas ao nº 53 do Largo da Paz, no Porto, casa onde o compositor viveu desde 1917 e que eu visitei por diversas vezes, inicialmente para ter aulas com Helena Sá e Costa, e posteriormente em amáveis visitas de cortesia, nomeadamente no ano 2000, por ocasião da preparação do meu CD dedicado ao compositor.

No concerto dedicado a Liszt acima referido, Freitas Branco referiu um bis executado por Luiz Costa, uma “interessante e bem escrita composição sua intitulada «Conto de Fadas», que nos deixou maravilhados.”<sup>13</sup> Na verdade, trata-se da última das três peças, op. 1, que Costa havia publicado na editora alemã Schlesinger de Berlim, na sequência dos contactos que manteve por ocasião dos seus estudos nessa cidade, designadamente com Vianna da Motta. Estas três peças, de finíssimo recorte pianístico e apurada sensibilidade romântica, abrem o meu já mencionado CD dedicado ao compositor, sendo interessante a sua comparação com uma evolução posterior já visível nas que integram *Poemas do Monte*, em que se tornam evidentes alguns laivos de influência do impressionismo francês. Apesar da sua importante carreira de concertista, mas também de professor, muito especialmente no Conservatório de Música do Porto, cuja equipa docente integrou desde a sua fundação em 1917 até à jubilação por limite de idade em 1949, Luiz Costa manteve uma atividade regular de compositor ao longo de toda a sua vida. Embora não tenha produzido uma obra vasta, ela é inegável valor artístico, com a característica de ter quase sempre o piano como protagonista, quer como instrumento solista, quer formando conjunto com a voz ou outros instrumentos. Esta notável figura da música portuguesa viria a falecer a 7 de janeiro de 1960 na sua casa do Porto, aos oitenta anos de idade.

maiores vultos nacionais e, sobretudo, internacionais, reunidos na publicação de 1947  
*In Memoriam Bernardo B. Moreira de Sá.*

13. Como citado em Freitas, J. M. (1994), p.18.

## O contexto expressivo da música de Luiz Costa

A música de Luiz Costa tem um lado afetuosos, sensível; conforme descreve a sua filha Helena, o pai possuía uma natureza meiga, e quando punha a mão ao piano, “aquilo soa que é uma maravilha, nunca soa frio.”<sup>14</sup> A interpretação da música de Luiz Costa, muitas vezes parca em indicações para o intérprete, tem de ser imaginada assim, ligada ao carácter afável do compositor, mas também a um certo sentimento nostálgico, em que a palavra “saúde”, tão portuguesa, emana das suas harmonias quentes e ressonantes. As palavras de José Manuel Freitas, um homem que viveu e ensinou muito próximo do local de nascimento de Luiz Costa, vertidas no folheto que integra o meu CD dedicado ao compositor, não poderiam ilustrar melhor este envolvimento expressivo:

Compreendem-se melhor algumas das suas obras para piano quando se conhece a terra onde nasceu, ou os ambientes do norte de Portugal por onde passou, cuja influência se descobre nos títulos e nas sonoridades. As atmosferas campestres, os montes, as névoas, as águas, as fontes, estão presentes em muitas composições de uma forma intimista e com um profundo lirismo e sabor nostálgico. À sua maneira, como pintor sonoro dos ambientes da sua terra, Luiz Costa foi também um nacionalista<sup>15</sup>

Carlos Manuel Ramos, um professor e escritor do Porto que chegou a ser governador civil da cidade, melômano com um vasto conhecimento e cronista musical do jornal *O Primeiro de Janeiro* durante dez anos, refere, a propósito da primeira audição pelo próprio compositor de *Poemas do Monte*, que o carácter franco e saudável da sua personalidade fazia o encanto da sua arte. Nesta crónica, publicada no mesmo jornal na véspera da estreia a 5 de junho de 1925, Ramos escreve ainda:

Dir-se-ia que existe um camponês sobre o músico requintado. As suas composições, complexas como são e submetidas a um gosto muito exigente, têm, no entanto, um tom de grande simplicidade. Estão impregnadas de

14. Marques, A. J. (1999). Helena Sá e Costa, Uma Vida de Incomensurável Riqueza. *Arte Musical* 15, p.46.

15. Freitas, J. M. (2001) Notas ao Programa para o CD. *Luiz Costa, Obras para piano. Luís Pipa (piano)*. Paços de Brandão: Numérica, p.7.

inconfundível lirismo rural, que as localiza, não só portuguesas, mas portuguesas do norte”<sup>16</sup>

Por sua vez, o compositor Filipe Pires destaca a sensibilidade de Luiz Costa que, segundo ele, se extasiava “perante a Natureza e os encantos paisagísticos de que estava rodeado, na sua quinta, nos arredores de Barcelos”, salientando sobretudo as influências francesas da sua obra, assentes em “bases tonais e modais de cunho impressionista”, caracterizando-se por uma “expressão amável e amena, num clima de espontânea frescura e elegância.”<sup>17</sup> As influências da obra de Luiz Costa são evidentes: o romantismo e a ascendência dos mestres com quem estudou na Alemanha transparecem no carácter emocional da sua obra; o impressionismo francês vai-se intrinsecamente nessa linguagem, emprestando-lhe um colorido por vezes esbatido, que irá mais tarde evoluir para um neoclassicismo de formas mais extensas como as da sonata para piano solo e outras com diferentes instrumentos, sem nunca, no entanto, deixar cair a sua marca afetiva e expressiva.

### **Poemas do Monte**

Até à publicação de *Poemas do Monte*, op. 3, editada pela editora Valentim de Carvalho (sem data), este ciclo passou por diferentes versões, sendo as peças que acabaram por figurar nesta edição impressa as seguintes: 1. “Pelos Montes Fora”; 2. “Murmúrios das Fontes”; 3. “Ecos dos Vales”; 4. “Campanários”. No entanto, na primeira audição, a 6 junho de 1925, para além destas quatro peças, constavam do ciclo *Poemas do Monte* como nº 3, “Canção do Moleiro”, nº 5, “Conduzindo o Rebanho”, e nº 7, “Malhadores na Eira”, conforme programa anunciado integrado no texto de Carlos Manuel Ramos, já acima referido, que apresenta o concerto.<sup>18</sup> Este cronista teria conhecimento do conteúdo de todo o ciclo, uma vez que faz nele uma breve descrição de cada uma das peças. É bem possível que o compositor as tenha tocado privadamente ao próprio Carlos Ramos, ou mesmo enviado a este

16. Como citado em Freitas, J. M. (1994), p.170.

17. Pires, F. (1996). *Helena Costa, Tradição e Renovação*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p.15.

18. Freitas, J. M. (1994), p.170.

previamente as partituras. A verdade é que Luiz Costa escreveu, para além das sete que foram tocadas na altura da estreia, mais peças com intenção de as incluir em *Poemas do Monte*, como pode ser comprovado nos manuscritos constantes do seu catálogo trabalhado por Christine Wassermann Beirão, incluído no espólio disponibilizado em 2020 pela Casa da Música.<sup>19</sup> Uma, como as três que tocou na estreia mas que não chegaram a figurar na edição da Valentim de Carvalho, não as terá chegado a dar como finalizadas para publicação;<sup>20</sup> uma outra, “Luar dos Açúdes”, inicialmente apontada no manuscrito para integrar *Poemas do Monte*, acabou por ser integrada noutra ciclo, figurando como a segunda de quatro peças de *Telas Campesinas*, op. 6.

O musicólogo Macário Santiago Kastner refere, numa crónica publicada no *Jornal do Comércio* de 31 de outubro de 1943, ter recebido as três últimas das quatro peças de *Poemas do Monte* para apreciação naquele jornal, salientando o seu género “descritivo e evocativo”, aplicando mais adiante no texto o termo alemão “Stimmungsbild”, que ele próprio traduz como “cenas de expressão”, classificando o seu estilo como movendo-se entre o “post-romantismo [sic] e o impressionismo”. Curiosamente, Kastner refere ter dúvidas sobre se situaria os “montes, as fontes, os vales e os campanários [...] dentro de Portugal”, estando induzido pela sua harmonia e estilo a colocá-los algures entre a França e a Alemanha.<sup>21</sup> A ideia compreende-se: como disse acima, Luiz Costa não utiliza o recurso, porventura fácil, de inserir motivos de raízes folclóricas facilmente identificáveis com a sua região minhota, tão rica nessas tradições. Ao invés, a clara postura de evitar precisamente essas referências óbvias, é a que empresta à sua obra uma dimensão global, podendo, neste aspeto, ser entendível como laudatória a reflexão de Santiago Kastner.

19. Beirão, C. W. (2020). Luiz Costa, Compositor – 1879-1960 (*Catálogo da Obra*).

20. Uma das peças que supostamente deveria figurar em *Poemas do Monte* tem o título “A Beira da Fonte”. O seu manuscrito, bastante completo, não chegou a ver a luz do dia, a exemplo de muitos outros, apesar da anotação de que a peça terá sido estreada em 1922 (Beirão 2020). Um estudo cuidadoso dos manuscritos poderá reabilitar algumas das obras nunca dadas como terminadas pelo compositor, a exemplo do que eu próprio fiz com a sonata para piano em Fá sustenido menor, que gravei em CD (Pipa, 2001).

21. Como citado em Freitas, J. M. (1994), p.144.

### “Pelos Montes Fora” e “Ecos dos Vales”

Por uma razão de enquadramento do conjunto que compõe as quatro peças de *Poemas do Monte*, farei de seguida muito brevemente das primeira e terceira peças do ciclo.

A peça nº 1, “Pelos Montes Fora”, tem uma forma ABA com duas pequenas codas: a primeira no final da parte B, servindo simultaneamente de transição para o retorno da parte A, e a segunda no final da peça. O andamento indicado para o início é *Allegretto grazioso*, mudando na parte B para *Andante*. A primeira coda tem a indicação *Piu tranquillo* e a segunda *Andante*, surgindo na sequência do *Allegretto grazioso* correspondente ao regresso da parte A. A tonalidade inicial (parte A) é de Lá menor, alterando-se para a distante tonalidade de Fá sustenido maior na Parte B. Enquanto o *allegretto* da parte A tem um ritmo mais continuado, dando a sensação de alguém caminhando (“pelos montes fora”), a parte B é mais lírica e expressiva, como se de uma reflexão poética se tratasse. A coda desta parte B que serve, como referido acima, de transição ao regresso da parte A, utiliza o material temático da parte A, estando escrita em fá sustenido menor. Por sua vez, a coda final usa o material temático da parte B, juntamente com o motivo da mão esquerda da parte A, terminando a peça tranquilamente na tonalidade de Lá maior, relativa da tonalidade principal.

A peça nº 3, “Ecos dos Vales”, é uma peça profundamente atmosférica, inundada de profusas ressonâncias evocativas de sonoridades longínquas, sustentadas por longas notas-pedal e uma melodia única e lenta que se vai entendendo, acompanhada por doces filigranas no registo agudo, quais ecos distantes de doces memórias. A tonalidade de Si maior mantém-se constante do primeiro ao último som, não havendo nenhuma nota alterada no seu percurso imutável e sonhador, em que as afetuosas harmonias dos graus I, III, IV e VI da tonalidade, enriquecidas com intervalos de 2º, 6º, 7º, 9º, ou 11º, em diferentes combinações, lhe emprestam uma sensação de suave intemporalidade. Será, de entre as quatro, pela riqueza constante do seu colorido sonoro, a peça que porventura mais fará transparecer as influências impressionistas do seu autor.

### “Murmúrios das Fontes”

A peça nº 2, Murmúrios das Fontes”, sobre a qual relatei a minha experiência de a ter tocado, ainda estudante, para a filha do compositor, Helena Sá e Costa, sintetiza, na minha opinião, as influências que marcaram este período composicional de Luiz Costa: por um lado, a influência da tradição pianística e estética do romantismo alemão; por outro, o universo sonoro profusamente colorido do impressionismo francês.<sup>22</sup> A estrutura da peça assemelha-se, no essencial, à de “Pelos Montes Fora”. Escrita igualmente em ABA, termina também com uma coda. A diferença principal em termos estruturais reside apenas na não existência de uma coda/transição para o retorno da parte A. A tonalidade inicial é de Ré maior, mudando igualmente na parte B, neste caso para Si bemol maior.

O *tremolo* que percorre toda a parte A desde o início, poderá sintetizar os dois universos de influência que referi há pouco, sendo interessante constatar que o ambiente sonoro que Luiz Costa cria no início da peça reporta-nos a uma obra emblemática de Liszt, “Les Jeux d’Eau à la Villa d’Esté”. Esta colorida peça, que integra o terceiro e último volume de *Années de Pelerinage*, representa o chamado estilo tardio de Liszt, sendo vista como uma espécie de percussora do impressionismo, em particular da música de Debussy e Ravel, em que o elemento água tem um papel fulcral. Sabe-se que fazia parte do repertório pianístico de Luiz Costa, que a interpretou em 1920, a convite de Vianna da Motta, no concerto já anteriormente referido. Não é por acaso que refiro a data desse concerto e o nome de Vianna da Motta; por um lado, existe já em 1923 um manuscrito de “Murmúrios das Fontes”,<sup>23</sup> data que não dista muito desse concerto; por outro lado, Vianna da Motta, com quem Luiz Costa estudou na Alemanha, foi um dos mais importantes discípulos de Liszt e, por coincidência, o editor dessa mesma peça na primeira edição completa das obras de Liszt para a prestigiada editora *Breitkopf und Härtel*, não sendo mesmo de descartar a possibilidade de o jovem Luiz Costa já a ter estudado na altura em que recebeu em Berlim os ensinamentos do grande mestre português, a quem aliás, são dedicadas as

22. Costa, H. (2001).

23. Beirão, C. W. (2020).

quatro peças de *Poemas do Monte*. Vianna da Motta viria ainda a interpretar em Lisboa a integral dos *Annés de Pelerinage*, em 1927, curiosamente no mesmo ano do centenário da morte de Beethoven, em que também tocou as trinta e duas sonatas do compositor de Bona.<sup>24</sup>

Não é apenas pelo simbolismo de uma espécie de fusão de estilos (romantismo e impressionismo) que evoquei esta peça de Liszt; na verdade, encontrei nela uma fonte de inspiração muito próxima, em termos de recursos de escrita pianística. Não querendo, naturalmente, comparar as obras, nem na dimensão, nem na complexidade, os primeiros manuscritos da peça aparentam um desenho próximo da escrita de Liszt (Fig. 1).

Neste excerto do manuscrito, o *tremolo* utiliza notas duplas alternadas, tal como o faz Liszt nesta passagem, embora neste, a separação dos intervalos permita uma execução mais solta, utilizando um movimento de rotação. A melodia vem ainda num registo acima do *tremolo*, obrigando a um cruzamento da mão esquerda sobre a direita, o que não acontecerá na versão definitiva, em que esta passa a ser tocada num registo mais grave. Neste aspeto, a imagem sonora da versão final aproxima-se ainda mais deste fragmento da obra de Liszt, sendo que, pelo contrário, o recurso encontrado para o *tremolo* se afasta de alguma maneira por abdicar da alternância continuada de notas duplas, que surge apenas esporadicamente em dois compassos mais adiante no texto; apesar do movimento técnico ser diferente do requerido para a peça de Liszt, esta solução possibilita uma execução mais leve e fluída, estando eu seguro de que o domínio do instrumento por parte do compositor terá sido decisivo neste aspeto (Fig. 2).

Aliás, nos dois únicos compassos (13 e 14, repetindo com regresso da parte A) em que é mantido esse desenho de alternância de notas duplas, Luiz Costa indica expressamente uma dedilhação cruzada, alternando os 2º e 4º dedos com os 1º e 5º, o que permite vencer a passagem com eficácia. Em alternativa, o compositor parece indicar no compasso 14 a possibilidade de utilizar o 3º dedo em lugar do 4º, mantendo o mesmo princípio técnico (Fig. 3); esta segunda opção acabou, no entanto, por não figurar na edição impressa da Valentim de Carvalho.

24. Branco, J. F. (1987). Viana da Mota. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.210.

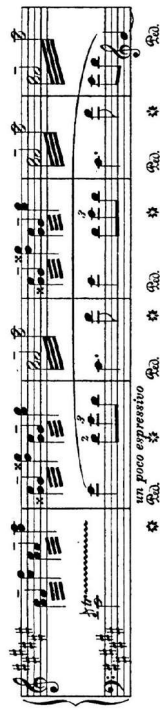


Fig. 1. Luiz Costa: manuscrito inicial de "Murmúrios das Fontes" (1923), compassos 1-2 (Beirão, C. W. 2020);  
Franz Liszt: "Les Jeux d'Eau à la Villa d'Este", compassos 48-53, Edição de Vianna da Motta.

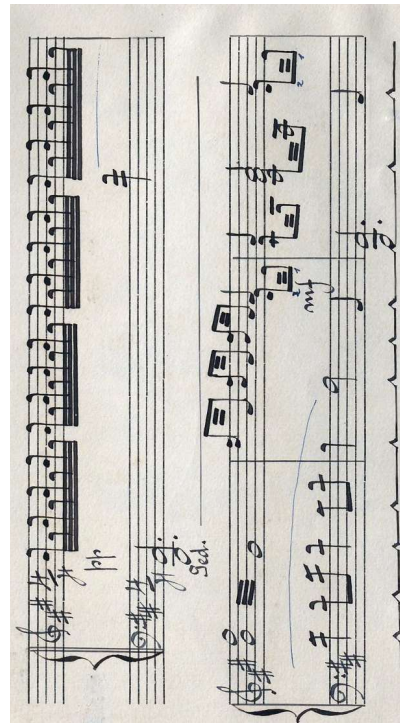


Fig. 2. Luiz Costa: "Murmúrios das Fontes", versão final, compassos 1-4 (Beirão, C. W. 2020).



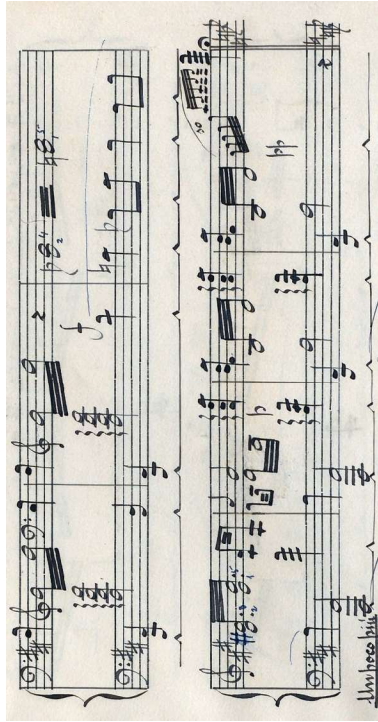


Fig. 3. Luiz Costa: “Murmúrios das Fontes”, versão final, compassos 11-17 (Beirão. C. W. 2020).

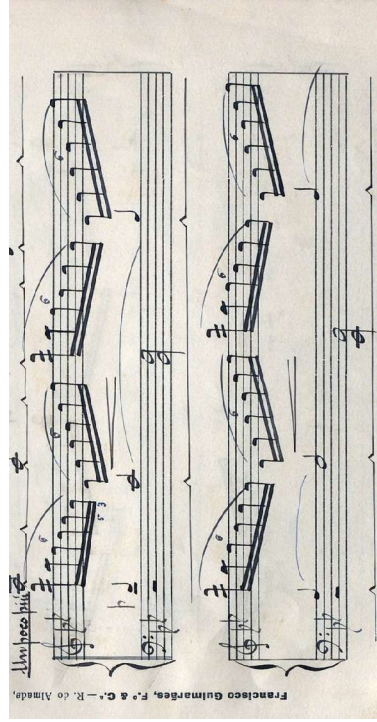


Fig. 4. Luiz Costa: “Murmúrios das Fontes”, versão final, compassos 18-19, início da parte B (Beirão. C. W. 2020).

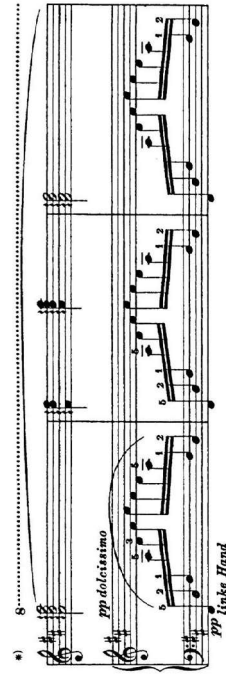


Fig. 5. Franz Liszt: “Les Jeux d'Eau a la Villa d'Este”, compassos 145-147. Edição de Vianna da Motta.

A parte A termina com um pequeno arabesco que fica suspenso numa nota aguda (lá), dando lugar a uma sequência de arpejos na mão direita, que acompanham uma melodia singela pontuada por acordes no registro grave, que vão definindo o contexto harmónico. Mais uma vez se pode ver a influência de uma técnica lisztiana no desenho dos arpejos e na indicação de utilizar o 5º dedo por cima do polegar no movimento descendente (Fig. 4). Este era também um recurso utilizado frequentemente por Vianna da Motta, podendo precisamente ser observado na sua edição já referida da mesma obra de Liszt, desta vez numa sequência da mão esquerda (Fig. 5).

Após o retorno da parte A, a Coda final surge num ambiente mais tranquilo usando, tal como em “Pelos Montes Fora” o material temático da parte B<sup>25</sup>, terminando com uma sequência de delicados arpejos ressonantes, que antecipam o suave acorde final em ré maior. Apesar das harmonias ricas, que ao longo da peça afloram por breves instantes a escala de tons inteiros, tão característica do impressionismo na sua fase madura, é apenas no último desses três arpejos que o compositor a utiliza explicitamente (Fig. 6).

### “Campanários”

A peça que encerra o ciclo, “Campanários” evoca o toque dos sinos das igrejas, tão característico da vivência das aldeias minhotas, que permanece ainda nos dias de hoje. Ao contrário de muitas obras do romantismo e pós-romantismo russo, cuja presença dos sinos é uma constante e que se distinguem pela sua opulência (veja-se, por exemplo, a obra *Quadros de uma Exposição* de Modeste Mussorgsky), esta evocação de Luiz Costa tem o carácter melancólico e nostálgico de um certo lusitanismo, tal como referi no início deste texto. A indicação de andamento, *Lentamente*, e a preferência pelas dinâmicas suaves em *piano* ou *pianissimo*, comuns, aliás, a todo o ciclo, impregnam a música de um bucolismo profundamente comovente.

A estrutura da peça está mais próxima da que o compositor usou na terceira peça, “Ecos dos Vales”, sobretudo pela continuidade do seu discurso;

25. O erro na partitura que referi no início tem que ver com a ausência do bemol no Si e do bequadro no Fá, no primeiro acorde da mão esquerda do início da Coda; este deverá ser idêntico ao que surge no primeiro compasso da parte B, que suporta harmonicamente uma melodia idêntica.

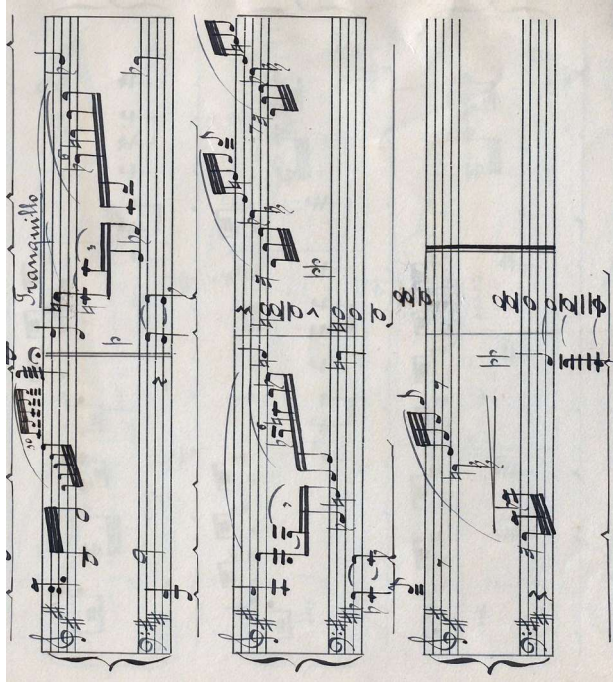


Fig. 6. Luiz Costa: "Murmúrios das Fontes", versão final, compassos 41-46 (Beirão. C. W. 2020).

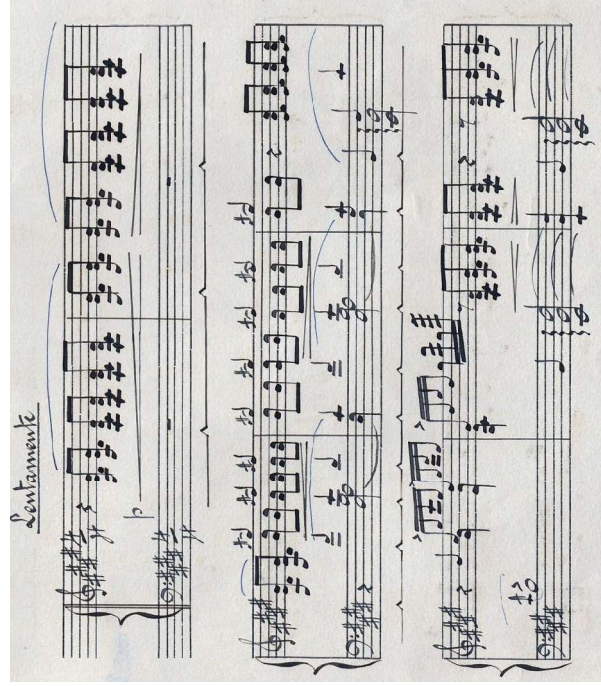


Fig. 7. Luiz Costa: "Campanários", versão final, compassos 1-8 (Beirão. C. W. 2020).

no entanto, é possível distinguir dois temas, que regressam sequencialmente, com modificações, extinguindo-se o discurso musical gradativamente, após uma sucessão de acordes em movimento paralelo que atingem, num *crescendo*, uma sonoridade plena. A escrita oscila entre a tonalidade de mi maior e o modo lídio de mi. Esta convivência tonal e modal é bem um exemplo das palavras de Filipe Pires que mencionei anteriormente, em que este refere as "bases tonais e modais de cunho impressionista" da linguagem composicional de Luiz Costa.<sup>26</sup>

A peça inicia-se com uma sequência de acordes de sexta e sétima em posição fechada na mão direita, estabelecendo desde logo a atmosfera nostálgica que a caracteriza; em particular, o acorde inicial da tónica com a sétima maior na segunda inversão, cria uma ideia de melancólica distância, que tão bem poderá simbolizar a ideia de "saudade". Uma melodia descendente no registo médio irrompe por entre os acordes colorida com sons agudos, antecipando o tocar dos sinos, que surge mais explicitamente em três claras badaladas, envoltas em múltiplas ressonâncias. Tal como nas peças anteriores, a utilização do pedal, meticolosamente indicada pelo compositor, tem um papel fundamental na criação do envolvimento sonoro (Fig. 7).

Um segundo tema surge em *pianissimo*, com uma incidência num intervalo de terceira menor descendente. Derryck Cooke, no seu clássico *The Language of Music*, conota este intervalo com "conformismo estoico" e "tragédia"<sup>27/28</sup>; na verdade, existe nesta melodia suavemente insistente uma espécie de fatalismo contido, uma tristeza bravamente suportada, talvez a memória saudosa de um passado longínquo, entretanto irremediavelmente perdido. A mesma melodia evolui para um conjunto de intervalos diferentes, mas sempre próximos, não deixando de perseverar no mesmo ritmo obstinado, desesperançoso (Fig 8).

26. Pires, F. (1996). *Helena Costa, Tradição e Renovação*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, p.15.

27. "[...] stoic acceptance, tragedy".

28 Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, p.90.

O retorno do primeiro tema desemboca numa aparição mais curta desta melodia pungente, numa outra tonalidade e com um desenho melódico e rítmico mais liberto, que dá lugar a um momento mais intenso dinamicamente onde se vai diluindo o tema da terceira menor em fugazes aparições, terminando tranquilamente em acordes longos da tónica docemente coloridos com a sexta e com apogiaturas da quarta aumentada, fundindo harmoniosamente a tonalidade de mi maior com o suave aroma do modo lídio (Fig. 9).

Desde muito jovem que me identifiquei com a música de Claude Debussy. As peças que interpretei nessa altura datavam de um período inicial do compositor francês, tendo eu particular recordação da peça *Reverie*, que representa uma fase ainda muito influenciada pelos ecos da tradição romântica, mas já revelando traços do que viria a ser o universo sonoro do compositor na sua maturidade. De algum modo, quando contactei com a música de Luiz Costa através de “Murmúrios das Fontes”, e mais tarde com “Campanários” e as restantes peças de *Poemas do Monte*, reconheci traços idênticos aos do jovem Debussy, que eu tanto tinha apreciado. Como disse anteriormente, também Luiz Costa passava nessa fase por uma evolução da sua estética de influência romântica, consequência natural da forte preponderância da tradição alemã na sua formação, mesclando-a com os ventos inovadores que emanavam do impressionismo francês, por essa altura já firmemente estabelecido como um importante movimento estético. O seu regionalismo discreto, mas profundamente sentido, emanado das vivências da sua aldeia natal minhota e plasmado em ciclos como *Poemas do Monte*, assume uma dimensão universal, fruto não apenas das influências cosmopolitas da sua abrangente formação, mas também como resultado das suas cuidadosas opções estéticas, que tornam a sua obra para piano numa das mais relevantes no contexto dos compositores do século XX. As peças “Murmúrios das Fontes” e “Campanários” são disso um inequívoco e inspirador exemplo.

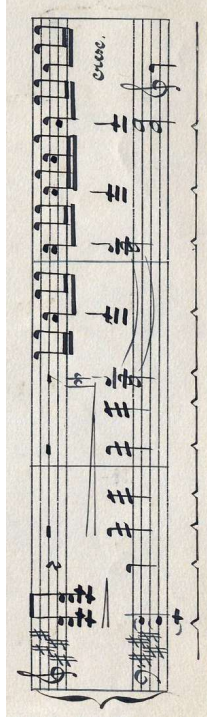


Fig. 8. Luiz Costa: “Campanários”, versão final, compassos 9-11 (Beirão. C. W. 2020).

Fig. 9. Luiz Costa: “Campanários”, versão final, compassos 25-40 (Beirão. C. W. 2020).